

EGUREN O EL PEREGRINAJE A LA BELLEZA: *LA CANCIÓN  
DE LAS FIGURAS*

EVA VALERO JUAN  
Universidad de Alicante

Raro, oscuro, difícil, original, inclasificable son algunos de los adjetivos que pueblan las páginas de la nutrida bibliografía —entendida en la globalidad de los testimonios, prólogos, notas, artículos críticos...— dedicada al autor de *Simbólicas* (1911) y de *La canción de las figuras* (1916). Pero sin duda es el adjetivo inicial, “raro”, el más recurrido por los comentaristas desde la aparición del primer poemario de José María Eguren (1974-1942) en 1911, y el que, por otro lado, más se aviene con el propio gusto y propósito del poeta del limeño balneario de Barranco. Tal y como apunta Mónica Bernabé al analizar la filiación de Eguren con la categoría instaurada por Rubén Darío en *Los raros* (1896) (Bernabé, 2006), dicho propósito quedó plasmado cuando el poeta mostró su satisfacción, en carta a Pedro S. Zulen, por ser considerado digno de formar parte del catálogo dariano: “le agradezco a Marianela que haya dicho en su conferencia del Ateneo de Madrid que puedo figurar entre ‘los raros’ de Rubén Darío” (carta del 6/6/1922, en Salazar, 2020: 718).

Esta rareza nos sitúa en el punto de partida para visitar a Eguren en el intersticio que separa el modernismo de las vanguardias, si bien, como es sabido, se trata de un intersticio personalísimo en el que entran en juego los otros adjetivos mencionados —inclasificable, original, difícil—. Eguren ocupa, por tanto, un espacio poético insular en el denominado postmodernismo, como le ocurriría más tarde a César Vallejo en el contexto de las vanguardias. Desde esa ínsula surgió la que se ha considerado como la primera voz poética moderna en la historia de la poesía peruana, incomprendida por

su generación, la del 900, aclamada por la otra generación de modernistas o postmodernistas, la de Abraham Valdelomar y el grupo Colónida, y reivindicada por los primeros vanguardistas abanderados por José Carlos Mariátegui, y surrealistas posteriores entre los que destacan César Moro y Emilio Adolfo Westphalen.

Esta recepción de Eguren, construida y reconstruida en sucesivos trabajos —como los de Julio Ortega (1970), Ricardo González Vigil (1974, 2005), Gema Areta (1996) e Ina Salazar (2020), entre otros— resulta fundamental para situar en su contexto inmediato, y también en el posterior, el poemario escogido en el presente estudio, *La canción de las figuras*, así como para comprender su significación en el período de tránsito entre el modernismo y las vanguardias, como segundo y último poemario publicado en vida por el autor, al margen de que con posterioridad se publicaran *Sombra y Rondinelas* en las ediciones de su obra poética completa.

Un repaso por las ediciones de la obra de Eguren en Perú, México, Venezuela y España resulta fundamental para observar la evolución de su difusión a ambos lados del Atlántico. Primero vería la luz la edición de 1929, capitaneada por José Carlos Mariátegui en la Biblioteca Amauta, bajo el título *Poesías. Simbólicas. La canción de las figuras. Sombra. Rondinelas*. En 1952 aparecería *Poesías completas*, con nota de Jorge Basadre y estudio crítico de Manuel Beltroy, editada por el Colegio Nacional de Varones José María Eguren; en 1961 se publicó de nuevo una edición de *Poesías completas* en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, con recopilación, prólogo y notas de Estuardo Núñez, seguida de *Poesías completas y prosa selecta* compilada por el mismo autor y publicada en 1970 en Lima en la Editorial Universo. Cuatro años después llegarían las ediciones realizadas por Ricardo Silva-Santisteban, comenzando por *Obras completas* de 1974 en la editorial limeña Mosca Azul Editores. En el mismo año, la editorial Milla Batres publicaría la *Obra poética completa* con prólogo de Luis Alberto Sánchez. Ya en el siglo XXI Silva-Santisteban prosiguió la labor editorial, en primer lugar con el volumen en la Biblioteca Ayacucho en 2005, que contiene la obra poética y prosística (*Obra poética. Motivos*) —la obra en prosa reunida en *Motivos* se escribió entre 1925 y 1940— (Núñez, 1994: 90), con prólogo, cronología y bibliografía preparados por el historiador y crítico peruano; diez años después, en 2015, Silva-Santisteban publicaría la edición de *Poesías completas* en la Biblioteca

Abraham Valdelomar y la Academia Peruana de la Lengua; por último, de su mano llegaría la edición crítica de *Obras completas*, realizada conjuntamente con Daniel Lefort en 2020 en la Colección Archivos.

Por otra parte, para tener un panorama completo de la difusión editorial de la obra de Eguren existen antologías diversas desde que en 1924 el *Boletín Bibliográfico de la Universidad de San Marcos* publicara *Sus mejores poesías* y, en décadas sucesivas, aparecieran de forma continuada otras antologías en Lima hasta alcanzar el presente siglo (1944, 1957, 1966, 1970 y 2009 y 2012). A las antologías limeñas cabe añadir la *Antología poética de José María Eguren*, preparada por Américo Ferrari y publicada en Valencia (Venezuela) por la Dirección de Cultura de la Universidad de Carabobo en 1972, y otra antología en México en 1974.

En lo que se refiere a la publicación de Eguren en España, hay que mencionar, en primer lugar, la antología realizada por Gema Areta en la editorial Visor en 1992, la editada en Huerga y Fierro en 2008, con prólogo y notas de Juan Manuel Bonet, bajo el título *El andarín de la noche. Obra poética completa* y, por último, la reciente edición crítica publicada en 2024 de *Poesía y prosa*, realizada por la misma Areta en la editorial Cátedra, que contiene *Simbólicas*, *La canción de las figuras* y *Motivos* con amplio estudio introductorio. Tal edición, unida a las de Ayacucho, la Academia Peruana de la Lengua y la Colección Archivos, significan el necesario y perentorio posicionamiento de la figura de José María Eguren en la nómina de autores consagrados de la literatura hispánica e hispanoamericana.

En íntima relación con esta historia editorial está la recepción crítica de Eguren, que la edición de la Colección Archivos de 2020 ha puesto a disposición de los lectores en su conjunto, organizada en los apartados titulados “Recepción”, “Crítica” y “Testimonios”. Ante el riesgo de repetir lo ya construido en trabajos como los más arriba mencionados, que recorren minuciosamente dicha recepción, ofrezco una síntesis de la misma para situar en términos globales cómo se leyó a Eguren en su época y quiénes fueron sus detractores y defensores, con el fin de poder centrar, a continuación, la cuestión de la recepción en el poemario *La canción de las figuras*. Tal recepción, de la figura del poeta, de su obra y del poemario en cuestión, se imbrica necesariamente con su contexto literario, al que aludiré para poder aportar en el presente trabajo un estudio sobre el libro que abunde en claves apuntadas

por la crítica y trate de proponer nuevos matices a la lectura de los poemas que lo conforman.

“RARO, RARO Y BELLO”: LA RECEPCIÓN DE EGUREN Y SU OBRA

Mucho se ha escrito sobre la insularidad de Eguren, que no solo afecta a su obra sino a su propia personalidad y figura poética. Su soledad vital en el balneario de Barranco y, más tarde, en Lima, cuando las circunstancias familiares y económicas le obligan a trasladarse al centro de la ciudad y a abandonar el espacio idílico del balneario que fue consubstancial a su espíritu melancólico y casi evanescente, labran esa imagen de hombre frágil, retraído, modesto, cultísimo que se ha construido en numerosas semblanzas. En ocasiones, este perfil se bosqueja a través de la reiterada comparación con Chaplin<sup>1</sup>, e incluso con Poe. Así, en 1928 Jorge Basadre lo describe como “un locuaz hombrecillo vestido de negro que conversa en las esquinas. En el cuello de pajarita, la corbata hace un nudo desmesurado que tiende a desatarse. Ropa modesta. Un hongo tapa mal el cabello abundante que empieza a ser gris. Lejano parecido con Edgar Poe a la vez que un absurdo recuerdo fugaz de Charles Chaplin” (1928: 10). Pero el origen de esta imagen lo encontramos una década antes, en el retrato que ofreció Enrique A. Carrillo en el famoso prólogo a la primera edición de *La canción de las figuras* (1916):

Este Eguren poeta es un hombrecillo pálido, de grandes ojos agarenos y revuelta melena renegrida, que hace versos admirables, así como suena; a quien la masa, el *vulgus pecum*, ignora y de quien, a veces, los críticos se han ocupado para tratarle mal, o mejor, dicho, para maltratarle. Él es un fiero y noble artista, que vive encerrado en su propio ideal, como en una *turris* ebúrnea, en quien desengaños... se disimulan siempre tras una sonrisa suave y algo triste... Sí pobre y querido poeta, sí nos agrada muchísimo, sí nos cautiva y enajena esa música del alma... Y qué bello ejemplo da usted, aislado, orgulloso y humilde al propio tiempo, en medio de ese grotesco desfile de vanidades elefánticas que contemplamos en nuestro escenario intelectual (1916: 8).

---

<sup>1</sup> “Se ha dicho que tenía un ligero parecido con Chaplin —y eso se aprecia en el dibujo que de él hiciera Abraham Valdelomar—” (Tamayo Vargas, [1974] 2000: 22).

Ya en pleno siglo XXI, otro poeta, Marco Martos, crearía otra bella semejanza de Eguren que merece ser recordada por la semejanza que establece con una de las figuras principales de nuestro poemario, la del poema “Caballo”, protagonizado por un misterioso caballo muerto que deambula por calles ruinosas, como si se tratase de un espectro del pasado perdido en el contexto de la llegada de la Lima moderna:

Era, al mismo tiempo, un hombre apocado, podríamos decir que suavemente nocturno; como su propio caballo, tenía un espíritu desvanecido; era, ya mientras escribía, una voz lejana que se encontraba más cómoda no entre el gentío abigarrado de una Lima que crecía entre calles y plazas; tampoco ciertamente en los grandes salones de una burguesía falsamente liberal; su lugar era la plaza ruinoso, la vía desierta y caminaba o escribía con lentas pisadas, con sigilo, sí, precisamente como un caballo muerto en una antigua batalla, como el espíritu de un caballo muerto, pero vivo en una antigua batalla (Martos, 2009: 206).

Así pues, la rareza personal de José María Eguren abona la de su obra y ambas se retroalimentan. Una lectura de los textos que fueron publicándose sobre el autor desde que apareció *Simbólicas* en 1911 revela la centralidad de esa rareza en la voz de quienes asistían atónitos al surgimiento de una poesía que no encajaba en los moldes del modernismo abanderado en Perú por José Santos Chocano. Frente al autor oficial, representante de una literatura declamatoria que cantaba con grandilocuencia lo nacional —la “retórica civil y declamatoria” en palabras de Ortega—, la voz asordinada de un Eguren que viraba hacia lo mínimo esencial del paisaje, o poetizaba con símbolos un mundo onírico miniaturizado de juguetes, títeres, insectos o figuras grotescas, no encajaba en las expectativas de los lectores de su época, ni tampoco en la de una generación novecentista (la de José de la Riva-Agüero, Francisco y Ventura García Calderón, José Gálvez, Luis Fernán Cisneros, Alberto Ureta, entre los nombres más destacados), que representaba el academicismo oficial y a la burguesía intelectual garante de sus valores tradicionales. Efectivamente, como comenta Julio Ortega, “con Eguren la poesía reclama otro lector, otra relación para un diálogo más radical” (1970: 61), el que precisaba una poesía que, a decir de Gema Areta, “había roto en mil pedazos el espejo gótico en el que había refractado humorísticamente el modernismo” (1993: 107).

Por ello la palabra “raro”, aplicada a este nuevo poeta que hizo su aparición con un halo un tanto marginal, y con una poesía que tampoco encajaba en los moldes del modernismo, iba a repetirse con insistencia en los textos que conforman la recepción del autor y su obra, si bien esta rareza comienza desde muy pronto a vincularse con su genialidad: “es el poeta más raro de cuantos se conoce en todas las literaturas. Eguren es un poeta genial”, escribió Abraham Valdelomar en la conferencia “Nuestra poesía actual” (2020: 644).

Pero vayamos al origen de la recepción para seguir los pasos de la construcción del “raro” Eguren, y para ver cómo este rasgo se va a ir asociando con otros conceptos como el de la genialidad. Cuando Alfredo Muñoz escribe en 1911 sobre “las rarezas de *Simbólicas*”, añade la frase en la que esta rareza se da la mano con la belleza: “He aquí un libro raro, raro y bello”, y funde tal rareza con la de la personalidad que la acompaña: “huraño hacedor de rarezas”<sup>2</sup> (2020: 599). Por su parte, Pedro S. Zulen, uno de los críticos principales en la reivindicación y difusión de Eguren desde su puesto en Harvard, y editor en 1924 de la primera antología de los poemas de *Simbólicas*, *La canción de las figuras* y del todavía inédito *Sombra*<sup>3</sup>, escribe en 1911 lo siguiente sobre esta “individualidad exótica”: “El poeta de *Simbólicas* es un poeta esclavo de unas formas que invitan a meditar por la rareza de sus delineamientos” (2020: 607). Rareza que de forma natural irá también de la mano de una originalidad a la que Zulen atribuye los ataques recibidos, y sobre la que sustenta que Eguren es el iniciador de una nueva tendencia en la poesía peruana, advirtiendo en él un neosimbolismo. Ante tal desafío, en 1911 Zulen escribe en *Ilustración peruana* una de las primeras exégesis de la obra, en la que ya destaca una característica crucial del poeta, que es su capacidad de “pensar musicalmente”<sup>4</sup> (2020: 612).

Cinco años después, cuando se publica *La canción de las figuras* en 1916, sorprende que todavía siga siendo la rareza el concepto clave que se señala en

---

<sup>2</sup> En *Balnearios*, 44, Lima, 13 de agosto de 1911. La nota apareció bajo el seudónimo de Miguel de los Santos.

<sup>3</sup> En el *Boletín Bibliográfico de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos*.

<sup>4</sup> “Un neo-simbolismo poético. Apuntaciones sobre José M. Eguren y sus poesías”. *Ilustración Peruana*, n.º 112, Lima, 22 de noviembre de 1911. Recogido en la edición de Archivos (2020).

la obra de Eguren, tal y como vemos en el texto de Isaac J. Barrera publicado en la revista *Letras*:

En Eguren se presenta uno de los pocos y notables casos de una potencialidad artística que se sale de lo común para rayar en lo extravagante. Entre los poemas de este simbolista que encuentra en las cosas del mundo un sentido diferente al común y vulgar, el lector va de sorpresa en sorpresa, porque entre desigualdades ingenuas contempla cómo emerge el concepto más raro que encierra una quintaesencia poética<sup>5</sup> (2020: 617).

Incluso dos años después, en 1918, todavía Ernesto More recuerda que “los periódicos de aquí lo miraron como loco o disparatado” para derivar en la consideración de “algo raro en su forma”<sup>6</sup> (2020: 649-650).

Esta persistencia de la concepción del raro, tras casi una década de existencia del poeta como tal, ilustra sobre la resistencia de un medio, el de su propia generación, que le negó un espacio en el panorama poético de la época, desde la incomprensión de Clemente Palma<sup>7</sup> hasta la invisibilización de su obra por parte de Ventura García Calderón, quien en fecha tan tardía como es la de 1938 no lo incorporó en su Biblioteca de la Cultura Peruana. No extraña, por todo ello, la queja amarga expresada por Eguren a César Vallejo en entrevista de 1918:

—¡Oh, cuánto hay que luchar; cuánto se me ha combatido! Al iniciarme, amigos de alguna autoridad en estas cosas, me desalentaban siempre. Y yo, como usted comprende, al fin empezaba a creer que me estaba equivocando. Sólo, algún tiempo después, celebró González Prada mi verso<sup>8</sup>.

Efectivamente, cuando hablamos de la recepción de Eguren, el nombre de González Prada se sitúa en el origen de su celebración. Como ya hemos

---

<sup>5</sup> En *Letras*, año V (44), Quito, diciembre de 1916, 261-262. Recogido en la edición de Archivos (2020).

<sup>6</sup> En Ernesto More, *Héperos* y “El día de los búhos” con música de Gonzalo More. Lima, 1918, XVII-XIX. Recogido en la edición de Archivos (2020).

<sup>7</sup> Véase texto en la Colección Archivos, 2020.

<sup>8</sup> Citado por Julio Ortega (1970: 61), que aporta la fuente de la entrevista en Juan Espejo Asturrizaga, *César Vallejo. Itinerario del hombre* (Lima: Juan Mejía Baca, 1965, 215-216).

visto, su generación no lo comprendió, y serían las generaciones posteriores las que lo reivindicarían, comenzando por Abraham Valdelomar, que le dedicó el segundo número de la revista *Colónida* en marzo de 1916, hasta llegar a Mariátegui, que le consagró con el famoso número homenaje de la revista *Amauta* en marzo de 1929 (n.º 21), donde escribieron críticos de la talla de Jorge Basadre, Luis Alberto Sánchez y el propio Mariátegui, quien además publicaría la primera edición de la poesía completa en el mismo año.

Hasta aquí, he ofrecido una síntesis de la recepción de una obra a la que hay que agregar, en lo que se refiere a la difusión en el mundo anglosajón, el primer estudio de Issac Goldberg en 1920 en su libro *Studies in Spanish-American Literature*, pionero en la bibliografía especializada sobre la obra de Eguren, trabajo al que seguiría, en el mundo hispánico, el de Estuardo Núñez publicado en 1932 bajo el título *La poesía de Eguren* en la Editorial Perú Actual. Hecha la síntesis, cabe concluir sobre la recepción atendiendo, en concreto, al poemario objeto de estas páginas: *La canción de las figuras*.

#### LA ESCASA RECEPCIÓN DE *LA CANCIÓN DE LAS FIGURAS* (1916)

En el preludeo de Ricardo Silva-Santisteban a la edición de *Obra poética. Motivos* en Biblioteca Ayacucho, el crítico relata la recepción del segundo poemario de Eguren: “*La canción de las figuras*, el segundo libro de Eguren, apareció dos meses después precedido del ensayo de Carrillo y los comentarios fueron más parcos que los dedicados a su primer libro. Solo se publicó una breve nota sin firmar en el cuarto número de *Colónida* y en un par de revistas latinoamericanas” (2005: 17). La nota referida se encuentra en el número 14 de la revista y se publicó en mayo de 1916. A pesar de su efectiva parquedad, merece la pena reparar en ella para observar la reiteración sobre la originalidad y complejidad de Eguren y, sobre todo, el lugar que le otorgaron en el contexto de contraposición de generaciones literarias (“es uno de los escritores que asustan a la Bestia Policéfala, desconciertan a los diletantes, encantan a los snobs y preocupan honda y sinceramente a los intelectuales de buena ley”, 2020: 614) como poeta iniciador de una nueva poesía moderna en el Perú:

(...) en él se encarna algo que las letras nacionales no pueden posponer, algo que es luminoso y exótico. Es, ante todo, un poeta lejano, porque para su acentuada individualidad no puede haber justicia en este momento en que luchamos por el predominio de nuestros respectivos credos. Caldeada la arena del palenque y excitados los egoísmos y los rencores, este poeta tan original y complicado no puede ser visto con ecuánime unción artística. Hasta el hecho, de preclara honradez intelectual, de dedicar su libro a quien es, pese a todo, porque ese si vive muy lejos de nuestras rencillas, “insigne maestro” de arte y vida es, para muchos renacuajos, alegato de condenación (2020: 615).

Eguren se inscribía así en la línea renovadora que se traza en la poesía peruana desde González Prada hacia las vanguardias. Y si bien el libro tuvo en su momento una escasa recepción, como señala Silva-Santisteban, fue crucial para su repercusión en el extranjero, puesto que motivó el ya mencionado capítulo que Isaac Goldberg le dedicara en su libro *Studies in Spanish-American Literature* (New York, 1920) y un artículo en inglés de John Brande Trend, sin firmar, en *The Times Literary Supplement* de 5 de agosto de 1921<sup>9</sup>, lo que, a decir de Silva-Santisteban “era una consagración” (2005: 17). En su artículo, Trend contrapuso a quienes consideró las dos figuras centrales del momento: Chocano, “el poeta del latinoamericanismo” (2020: 619), cuyos versos asemejó a una trompeta o “banda completa ejecutando aires patrióticos” (2020: 620), y sobre los que expresó cansancio en el lector europeo, frente al “poeta del Perú ignoto”, que “se llama José María Eguren”. Tras una evocación del Barranco místico residencia del poeta “que tiene por decir algo que lo hace parecer nuevo” (2020: 620), el inglés insistió en su texto, ante todo, en la novedad y el vínculo con la música que potencia la esencia sugestiva de su poesía simbólica.

No obstante, hay que añadir un testimonio más sobre la recepción del libro que se encuentra recogido en la edición de la obra de la Colección Archivos, así como el relevante prólogo de Enrique A. Carrillo, que es todo un alegato en defensa del poeta. El primero ya ha sido anteriormente mencionado y lleva la firma de Isaac J. Barrera. Publicado en la revista *Letras* en el mismo año de aparición de *La canción de las figuras*, abunda en la oscuridad

---

<sup>9</sup> En Colección Archivos, 619-622.

y extrañeza de los versos, en su “profundo simbolismo” y en “una potencialidad artística que se sale de lo común para rayar en lo extravagante” (2020: 617). El segundo es el prólogo de Carrillo, amigo del poeta, en el que hay que destacar el lugar que confiere a Eguren en el escenario intelectual peruano, como poeta que parte del modernismo pero que lo supera con su creación de una poética singular, que fagocita y aclimata el simbolismo francés, marcando el origen de la modernidad en la poesía peruana:

En la evolución del movimiento poético nacional, que en el Perú, como en todo el resto del Continente, arranca, en el siglo XIX, del más descabellado romanticismo, hasta rematar en un modernismo tímido (menos audaz y menos revolucionario, desde luego, que el de José Asunción Silva y Guillermo Valencia en Colombia, Lugones en la República Argentina, Herrera y Reissig en el Uruguay y Rubén Darío en todas las Cosmópolis, para no citar sino a los más ilustres), en ese movimiento que ya Ventura García Calderón estudió con acierto en uno de sus libros más interesantes, José María *Eguren representa el ápice de la jornada*, su más avanzada encarnación y la más elevada, más pura y más renovadora tendencia artística. José María Eguren es, para decirlo todo en una palabra y de una vez, nuestro primer simbolista. El modernismo, en América, puede definirse como la escuela que rompiendo con la rigidez preceptiva de los clásicos y la artificiosa, monótona y vacua abundancia lírica de los románticos, sólo se inspira en la emoción sincera, en la contemplación de la realidad objetiva y en su exacta y completa reflexión subjetiva, y no acepta, ni busca como modelo y parangón del ritmo poético, sino el de la vida misma. Pero el simbolismo es algo más: el simbolismo es la interpretación figurada de la realidad (en Eguren, 1916: 9; la cursiva es mía).

Pero Carrillo no solo enmarca a Eguren en relación con el modernismo latinoamericano sino también en la particularidad de la tradición poética peruana:

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 lo que podríamos llamar la transposición musical del paisaje. José María Eguren ha sido el Moisés que ha hecho brotar de la roca estos dos frescos manantiales (en Eguren, 1916: 12).

Sobre este protagonismo de Eguren en la evolución del modernismo tal y como se manifestó en Perú, es fundamental el clásico estudio de Luis Monguió *La poesía postmodernista peruana* (1954), en el que, tras constatar que “en el Perú el modernismo aparece más tardíamente que en el resto de América”, puesto que “solo a partir de 1893, a través de *El Perú artístico*, se generalizó el conocimiento de su poesía y se difundió su concepto del modernismo” (en referencia al de Darío) (10), aporta reflexiones muy relevantes para comprender su evolución en un contexto marcado por la Primera Guerra Mundial: “Los años iniciales de la primera guerra mundial encontraron a la poesía peruana plenamente modernista, si bien ya ligeramente fatigada de su modernismo” (1954: 26). A lo que Monguió añade, como prueba de ese cansancio, la tesis doctoral del poeta José Gálvez publicada en 1915, justo un año antes de *La canción de las figuras*, de la que cita estas relevantes líneas:

(...) el hecho confusamente perceptible de reinar actualmente cierta anarquía literaria, la falta de una gran voz definidora y rotunda, la crisis que en este sentido parece advertirse en la literatura universal, pues no ocurre ahora lo que en otros tiempos de pontificados literarios de Hugo, Verlaine; la circunstancia de continuarse regando en los mismos campos ya fatigados de producción, y la quiebra de algunas influencias magistrales (...)

No puede negarse que ahora se siente alguna desorientación en cuanto a los modelos y cierto desencanto por los artificialismos que una persistente imitación ha producido (...)

Yo creo percibir y no tendría en verdad razones formales para comprobar lo que siento en este sentido que ahora hay en América una especie de anarquía originalísima y típica que puede ser propicia al arte nacional (...). Ahora no podría señalarse una de aquellas tendencias deslumbradoras como la que anunciaron Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, Rubén Darío, Silva, Lugones, Herrera y Reissig y otros y se palpa más que se explica lo que digo aquí (Gálvez en Monguió, 1954: 26).

Es justamente este clima de pérdida de liderazgo del modernismo, de anarquía, de eclecticismo y de apertura hacia otros derroteros, el que protagoniza la voz de Eguren en su rareza e insularidad. Una apertura y renovación enmarcada por las circunstancias propias de la Lima que le tocó vivir: desde la ciudad de su infancia y juventud en el clima decadente de la Guerra del

Pacífico y sus profundas y persistentes secuelas en el período de entresiglos, a la de la incipiente transformación arquitectónica y tecnológica que comenzaría a desarrollar una descompasada modernidad, presidida por el capital extranjero y por un declive paulatino que haría emerger el tópico literario de “una Lima que se va” en las primeras décadas del siglo xx. De aquella Lima de antaño quedaría el recuerdo en los balnearios que Eguren pudo disfrutar desde su traslado a Barranco a finales de siglo hasta que la historia familiar le desplazaría de nuevo al centro de esa Lima en profunda transformación. Este contexto es esencial para entender, como ha escrito Areta, que “nadie como Eguren representó esa mascarada modernista —el acontecer disfrazado de una modernidad envuelta, a menudo, en la ‘bruma de la pesadilla’, verso de *Simbólicas*—” (2024: 20). También ese contexto urbano es crucial para penetrar en unos poemarios en los que Barranco y su entorno, las campiñas, el mar, o su intrínseca evanescencia, son la atmósfera en la que se delinearán las figuras protagonistas de la serie de veintinueve poemas que conforman el poemario de 1916<sup>10</sup>.

#### EL CAZADOR DE FIGURAS EN “LA CANCIÓN SIMBÓLICA”

Para entrar en el poemario es necesario partir del intersticio del postmodernismo sobre el que han abundado los críticos, en tanto que *La canción de las figuras* contiene en buena medida claves principales de la referida superación del modernismo iniciada en *Simbólicas*.

Un poema, en concreto, es determinante para situar con claridad esa superación del modernismo, tal y como supo explicar con clarividencia Luis Monguió:

Tras *Simbólicas*, *La canción de las figuras* representa, en efecto, el punto álgido del modernismo simbolista peruano, subjetivista, sugeridor, connotador, en contraste con el modernismo denotador, objetivista, explicativo, de Chocano. Entre el uno y el otro va la diferencia que existe, por ejemplo, entre “Los caballos de los conquistadores”, de este y “El caballo”, de Eguren. Chocano no perdona detalle y en versos sonoros nos recuerda una serie de caballos famosos en la

---

<sup>10</sup> Sobre la importancia de Barranco y su entorno en la obra de Eguren, véase Núñez, 1994.

leyenda o en la historia, el de Aníbal, el de César, el de San Jorge, Babieca, Rocinante, el caballo beduino o el centauro, por ejemplo, al que describe con la fruición de un diccionario de mitología [...]. Mientras que Eguren menciona, sugiere, un caballo irreal, muerto en antiguas batallas, cuya sombra errante hemos de imaginar en colaboración con el poeta, a través de sus asordados y asonantados versos (1954: 20-21).

Se trata del poema arriba aludido en palabras de Marco Martos, “El caballo”, idóneo para enmarcar ese tono diferente, ese nuevo derrotero que marca *La canción de las figuras*, en su contraste con “Los caballos de los conquistadores” de Chocano advertido por Monguió:

Viene por las calles  
a la luna parva,  
un caballo muerto  
en antiguas batallas.

Sus cascos sombríos...  
trepida, resbala;  
da un hosco relincho  
con pus voces lejanas.

En la plúmbea esquina  
de la barricada,  
con ojos vacíos,  
y con horror, se para.  
Más tarde se escuchan  
sus lentas pisadas,  
por vías desiertas,  
y por ruinosas plazas  
(Eguren, 2024:183).

En las formas con las que se produce la superación del modernismo, tan especialmente visibles en este poema protagonizado por un caballo construido como sombra que avanza en la soledad de una ciudad en ruina, en versos que sugieren silencio y, por tanto, sordina frente a las trompetas de Chocano, se ha cifrado la originalidad y la radical modernidad de Eguren: “Consi-

derado como simbolista o modernista terminal y como poeta tradicional. Se desliza hacia una modernidad absoluta que lo hace uno de los poetas más originales de la tradición en lengua española”, ha escrito Marco Martos (2018: 73). Ahora bien, el hecho de ser un modernista terminal determina que, como ha advertido Silva-Santisteban en su artículo sobre modernismo y modernidad en la obra de Eguren (2002), “en buen número de sus versos pueden encontrarse muchos puntos de unión con estos poetas [los del modernismo], pero entre Eguren y los modernistas existe también un abismo” (49). Este abismo tiene que ver también con la forma personalísima en que el poeta barranquino filtró el simbolismo, el prerrafaelismo y el impresionismo, corrientes estrechamente vinculadas con la pintura y la música, determinantes en su obra poética. Silva-Santisteban lo explica con claridad en el “Prefacio” a su edición de Ayacucho:

Los poemas de Eguren se conforman como pequeñas joyas con un sustento plástico y otro musical a los que va a completar un lenguaje escogido, extraño a veces, preciso siempre, que lo separa de la artificialidad que ronda a menudo a los poetas modernistas. Frente, y a diferencia de ellos, Eguren va a beber en las dos grandes fuentes de la poesía moderna: el romanticismo, en la fase de la modernidad, y el simbolismo. (...) Añadamos que Eguren mismo declaró su preferencia por el simbolismo: “Me ha atraído la síntesis y el simbolismo del misterio... pero —aclaraba— sin limitarme a escuelas he procurado exteriorizar las emociones más intensas de mi vida”, afirmando, como lo han hecho siempre los grandes creadores, que un poeta es siempre la expresión de su experiencia (en Eguren, 2005: 28).

Y, sin embargo, esta expresión de su experiencia no se traduce en una poesía del yo, un yo que, como se ha señalado reiteradamente, apenas comparece. El protagonismo de *La canción de las figuras*, que Eguren dedicó significativamente a González Prada, es, como el título indica, el de esas figuras cazadas por el peregrino del poema “Peregrín cazador de figuras” sobre el que volveremos más adelante.

Pero para entrar en los poemas hay que comenzar por lo que les antecede, esto es, el tan significativo título *La canción de las figuras*, que condensa claves principales del poemario, tales como la fusión de música, poesía y pintura —recordemos su faceta como pintor y que su poesía se caracteriza por la

intensa musicalidad<sup>11</sup>—, y la tendencia a la síntesis, a la levedad y a la expresión mínima. Reparemos, por un lado, en que utiliza el término canción, que es la forma originaria de expresión de la poesía, y que no se ornamenta con ninguno de sus posibles géneros (no es balada, madrigal, marcha...), sino que se queda en su expresión más simple, es canción sin más; en segundo lugar, fijémonos en que esta canción efectivamente no es del yo sino de las figuras, es decir, de las formas que representan el mundo y que la convierten en “la canción simbólica” (poema “Lied V”); por último, cabe subrayar que las figuras que cierran el poemario son las del poema “Las niñas de luz”, en uno de cuyos versos esas “niñas” son comparadas con “coloridas notas”, expresión sinestésica que revela la posible clave interna que apunta a las figuras de las notas musicales transmutadas en representaciones del mundo. Si a todo ello añadimos que la etimología de figura se vincula con fingir (del latín *figĕre*, como distorsión de una imagen real), con ficción (del latín *fictio, fictiōnis*), y con figurar (del latín *figurāre*), el título del poemario contiene su significado más profundo: figurar la realidad a través de la canción-poema musical para transmitir un paisaje espiritual. En suma, una especie de nuevo “cántico espiritual” sobre el que cabe regresar en las siguientes páginas en diálogo con la crítica.

Para acometer este regreso, en el que surgirán los rasgos de un modernismo que fenece en los poemas, preciso es recordar que si Rubén Darío afrontó la gran interrogación del cisne blanco en su obstinada búsqueda de una forma huidiza (“Yo persigo una forma”, *Prosas profanas*, 1901), años

---

<sup>11</sup> Ricardo Silva-Santisteban lo considera “uno de los poetas más musicales del idioma”: “No debe olvidarse tampoco la importancia de la música en la formación de Eguren. No cabe duda, por sus propias citas, de su preferencia por los músicos románticos e impresionistas. ‘La música es el arte que yo prefiero’, afirmó una vez. La famosa frase de Walter Pater ‘todo arte aspira constantemente a la condición de música’, se realiza a plenitud en los poemas de Eguren porque toda su poesía se encuentra penetrada por una sutil habilidad sonora. Podría afirmarse que cada poema de Eguren es un experimento con una masa sonora diferente ya sea por medio de ritmos, rimas y conjuntos estróficos, estos últimos en gran parte inventados por el poeta y por la singularidad en escoger su lenguaje. En cuanto a su seguridad rítmica, ésta es sorprendente y su ejecución se encuentra bordada por el aprovechamiento de armonías vocálicas, rimas internas, y el uso de sonidos insólitos y contrastantes que convierten a Eguren en uno de los poetas más musicales del idioma” (2005: 27).

después, en 1916, Eguren se convertiría en el peregrino que persigue figuras con las que, a su modo, volvía a torcer el cuello al cisne que escribiera Enrique González Martínez en el famoso poema de 1911 —“Tuércele el cuello al cisne (1911)—. Si el cisne del poeta mexicano, que escribió uno de los versos arquetípicos del final del modernismo, era un cisne de engañoso plumaje, en Eguren encontraremos la imagen del “bosque del engaño” en el poema “Los delfines”, cuya decadencia será otro síntoma epigonal.

#### LA NOCHE ILUMINADA DE JOSÉ MARÍA EGUREN

*La canción de las figuras* se inicia con uno de los poemas más conocidos y aplaudidos de Eguren, “La niña de la lámpara azul”. Abordado en numerosos trabajos, las claves que la crítica ha aportado apuntan a la predilección de Eguren por el mundo de la infancia, de los primeros amores nunca consumados, y a la imagen de la inocencia y del sueño de esa niña fantasmal que, como ha analizado Julio Ortega, es una obsesión a lo largo de toda la obra que reaparece especialmente en los textos en prosa: la niña de ojos azules que conecta con el paisaje celeste de la infancia (1970: 76). Esta niña guía al poeta en una noche que Gema Areta ha vinculado con la noche de san Juan de la Cruz, a quien Eguren citara en el texto en prosa “Los finales”: “Estos finales hipotéticos nos traen por las vías de la belleza y la ilusión como la fuente de aguas vivas que sintiera San Juan de la Cruz correr en la noche, en dirección desconocida” (2005: 355). Pero si san Juan se internó en *La noche oscura* “sin otra luz y guía” alguna hacia la unión con Dios, Eguren va guiado por esa luz azul que será la de sus sueños y que, para Julio Ortega, es la luz que conduce al poeta hacia la vida de la poesía entendida como camino de entrada en el misterio: “poesía asumida como destino asumido y deslumbrante” (1970: 76).

En la citada prosa “Los finales”, Eguren da la clave para entender la significación del símbolo:

Solo sabemos, puesto que la sentimos, que hay una luz lejana que nos trae a un espacio sin finales; que brilla distante de este mar oscuro 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 (Eguren, 2005: 358).

Así pues, la luz azul, que es luz de amor y que simboliza la esperanza, nos sitúa desde el comienzo del poemario ante un paisaje espiritual crepuscular, nebuloso, vaporoso, en el que van a primar las tardes, las noches, las auroras, frente a los paisajes diurnos que, sin embargo, van a tener una importancia fundamental como contrapunto y refuerzo para la idea de noche iluminada que argumentara Gema Areta: “La originalidad de la noche egureniana no reside solamente en esos países de maravilla cuajados de insectos, aves, sonidos y luces mágicas, sino también en la edificación de una noche purificadora e iluminada como la de San Juan de la Cruz” (1993: 115), si bien el desposorio de Eguren no será el del alma con Dios, que se convierte en uno de los poemas en “El Dios cansado”, sino con la fantasía poetizada a través de los elementos de la naturaleza (Areta, 1993: 118).

La poesía como camino para acceder al misterio se canalizará a través de la búsqueda de un lenguaje musical fijado desde el comienzo en la “voz infantil y melodiosa” de la niña (178<sup>12</sup>) simbolizando la poesía, que será la labor del poeta convertido en peregrino desde el segundo poema, “La sangre”; búsqueda que cobra todo su sentido hacia el final del poemario en el conocido “Peregrín cazador de figuras”. El “mustio” y “curvo” (180) peregrino que protagoniza “La sangre” avanza lento por la “ciudad dormida”, por bosques y nevados, pero “las huellas de la sangre nunca se acaban” (181). Por tanto, es una búsqueda incesante que se despliega a continuación en imágenes poéticas de vida y muerte en poemas como el citado “El caballo”, espectro de un pasado muerto “en antigua batalla”, con el que hace aparecer la ciudad ruinoso que evoca la Lima doliente posterior a la Guerra del Pacífico. La amalgama de vida y muerte que se da cita en este poema es también el tema principal en el poema “La muerte del árbol”, que aparece rodeado de elefantes rezando, arrodillados. Un sentido religioso que se completa en “El dios cansado” y “La oración del monte”, en los que el dios que “nada crea” (190) será reemplazado por el sentimiento panteísta de una naturaleza viva: “reza el olmo secular” (191).

Tal sentimiento encuentra en los poemas “Nocturno”, “Marginal” y “Peregrín cazador de figuras” su máxima expresión, correspondiendo con dos

---

<sup>12</sup> Cito los poemas de *La canción de las figuras* a partir de su última edición: Gema Areta (ed.), Madrid: Cátedra, 2024. Indico en lo sucesivo el número de página.

visiones de plenitud de la naturaleza nocturna y diurna. En “Nocturno”, el “fondo del valle” se poetiza desde el momento en que una “luz matizada” dará lugar a la noche en la que la vida animal se enseñorea del mundo. Insectos meciéndose y flotando sobre “húmedas hojas”, por los que trepan larvas que “se acuestan medrosas” (184), dan paso a la imagen mitológica de silvanos descansando y a la escena de evocación prerrafaelita de la fanciulla reposando, la doncella de semblante a la vez grave y risueño en medio de esa naturaleza idílica, con “brumosos cabellos flotantes/ y negra corona” (185). Un paisaje mínimo, construido con cultismos, referencias mitológicas y resonancias finiseculares, nos sitúa ante esta noche tenuemente iluminada en la que aquella naturaleza apenas sensitiva de Darío (“Dichoso el árbol que es apenas sensitivo”) se convierte en plenitud de los sentidos (*vid.* Areta, 1993: 119) intensificados por las constantes personificaciones de los animales que protagonizan los poemas.

Esta noche se convertirá en “el mirador de la fantasía” en “Peregrín cazador de figuras”, donde “la noche que llamas consume” se tiñe de “perfume” y “harmonía”, los insectos son “órficos” y las luciérnagas, las mariposas y los vampiros protagonizan “la noche de los matices”, llena de magia y fantasía con resonancia infantil: “noche de ojos muertos y largas narices” (211). Si *La canción de las figuras* no deja apenas espacio al yo, este solo comparece en la imagen del peregrino cazador de figuras que, “con ojos de diamante/ mira desde las ciegas alturas” (211). Ojos poliédricos que refractan la luz desde ese “mirador distante” de la fantasía de la mente, “inseparable del fantasma y la imagen” (Eguren, 2005: 264), sobre la que Eguren reflexionaría en el texto en prosa “La lámpara de la mente”:

La fantasía de la mente se exterioriza en pintura y poesía, tiene su origen en el marido de los sentidos; aunque actúe durante el sueño, en posturas maravillosas y espejismos. El sueño es una metáfora de la vida. La fantasía del corazón es la primera estética; porque de éste fluye el sentimiento que se transmite en la música y en la poesía, síntesis de las artes (2005: 267).

La imagen nocturna de la naturaleza viva y habitada tendrá su contraparte diurna en “Marginal”, cuyo paisaje se asemeja a algunos de los cuadros que Eguren dedicó al paisaje costero. Las cañaveras en la margen del río protago-

nizan un paisaje definido por la levedad: de “penachos finos”, “ligeras”, desprenden un “fino aroma” y entre ellas refulgen, con su color ocre e iluminadas, las “totoras caídas”<sup>13</sup>. Tal paisaje vegetal se puebla a continuación de aves (alciones, garzas aleteando por la laguna) y otros animales como los camarones, los recentales o crías jugando, en definitiva, un cuadro vivo de naturaleza en movimiento en la que el ser humano habita en armonía: las almas campesinas que miran al cielo y que escuchan, tras los cañares, “la canción fugitiva/ de estos lugares” (188). Música, color, aromas se funden en la hiperestesia que el poema transmite, a modo de canto a la pureza de la vida virginal, que se desarrollará en otro de los poemas más célebres de *La canción de las figuras*, “Antigua”, ahora en conexión con el tema del amor de la infancia.

La construcción del espacio religioso de una capilla colonial, en medio de la naturaleza, nos sitúa ante la escena de unos niños escuchando misa y recibiendo los estímulos del exterior que se divisa por el tragaluz. Los murmullos y el “aroma cerril” (206) de la capilla contrastan con la imagen que recorta el tragaluz: “Divisábamos cerro alegre,/ por el antiguo tragaluz, la murmuradora compuerta/ y los sauces llenos de luz” (206). De nuevo se trata de un paisaje intensamente sensorial poetizado como escenario para la aparición de la niña, que se asemeja a una flor de Van Dyck, vestida de blanco y con olor a muñeca, recuerdo del mundo de juguetes de *Simbólicas* que aquí adquiere vida en la excursión por la hacienda en la que la niña de blanco absorbe todos los matices de la naturaleza: “Sus mejillas se coloreaban / con primaveral multicolor,/ sus lindos ojos se dormían/ al áureo y tibio resplandor” (207). Esta escena de intensa vitalidad contrasta con el rezo de los familiares en la capilla. Los niños corren por la acequia, ávidos de vida, con ansias de “en camelote navegar”, para “naufragar en la isla rosa, vivienda del insecto azul” (208). Como ha visto certeramente Silva-Santisteban, “los paisajes artificiales y literarios de los poetas modernistas se reemplazan en Eguren por una naturaleza genuina que enriquece la visión del poeta, quien siempre sabe darnos detalles reales dentro de sus cuadros sugestivos” (2002: 50).

El esplendor de la imagen, intensificado después por la magia del hada del estanque, se verá finalmente azotado por la irrupción del fantasma de la

---

<sup>13</sup> Planta endémica con la que las civilizaciones prehispánicas construían embarcaciones para la pesca.

muerte, cuando la niña es mordida por el “reptil zancón” que deja el poema interrumpido en ese instante: “tenía en la pierna celeste/ un negro y triste rubí” (208)<sup>14</sup>. Eguren cierra el poema en ese punto trágico que atraviesa el poemario como correlato de la vida. En este sentido, destaca el poema “Lied V”, en el que Eguren manifiesta el anhelo por llevar a la vida lo cantado, lo soñado, lo poetizado: “yo quisiera dar vida a esta canción/ que tiene tanto de ti”, canción hecha de “dolidas notas” que hace emerger de nuevo la celestía de los ojos azules. Esta tiene “un pesar de canto” que “el alma nunca olvidará” (209). Canción, notas, canto, conforman el campo semántico musical del poema que sigue creciendo en los versos con “sones de tristeza” de un “amor sentido y musical”, que resuenan “en esta niebla de profunda soledad”. A continuación, el poeta escribe el verso definitivo: “es la canción simbólica”, es decir, el poema-canción que simboliza un estado del alma; esa canción que el poeta anhela tenga los ojos y corazón de la amada de la infancia en la evocación poética a la que quisiera dar vida con la rotundidad de la reiteración final del verso al que añade exclamaciones: “¡Yo quisiera dar vida a esta canción!” (210).

Ante la imposibilidad de trasladar el canto a la vida real, un poema como “Las puertas” —puertas que en sus versos se abren, cuentan, crujen, riman— finalmente se cierra con el verso desesperanzado: “se cierran las puertas/ con sonido triste y oscuro/ se cierran las puertas/ del Futuro” (204). Sin embargo, la tragedia siempre estará tamizada por un sentido esperanzador que emerge de su seno, y que explica el oxímoron del conocido y hermoso verso con el que finaliza el poema “Alma tristeza”: “ojos de pesar llenos de aurora” (194).

#### LA NOCHE TRISTE O LA AGONÍA DEL MODERNISMO

Frente a la noche iluminada de naturaleza viva y sentimiento panteísta, tamizado siempre por la soledad y un tono trágico vinculado con la experiencia del amor, hay una serie de poemas que nos sitúan ante escenarios lúgubres y en fuga, algunos de los cuales han sido vistos por la crítica como

---

<sup>14</sup> Luis Alayza y Paz Soldán relató la anécdota que se encuentra tras el poema y, por su testimonio, sabemos que la niña no murió. Véase la anécdota en Areta, 2003: 106.

imágenes de un modernismo en extinción. “Nubes de antaño”, “Los delfines”, “Medioeval”, “La nave enferma” y “Las naves de la noche” contienen claves que apuntan a un mundo nocturno de muerte y engaño que ya no volverá. Por eso, el último de los poemas concluye con el verso lapidario y enfático en sus exclamaciones: “Las naves de la noche nunca vuelven” (196); naves que luego veremos convertidas en un “vapor enfermo” en el poema “La nave enferma”, que parte para no regresar. Esas naves de la noche despiden el símbolo de la mujer exótica encarnada en la cingalesa, “con el divino loto adormecida, en las oscuras brisas de Bengala”, una mujer ya “perdida” en un “valse melodioso” que aparece alejándose hacia la ribera de Albión, imagen en fuga de un pasado modernista finiquitado.

En esta dirección que apunta a un pasado cancelado, el poema “Nubes de antaño” es quizás el más explícito en lo que se refiere a la poetización del cierre del modernismo, pues son nubes que traían “del oriente/ ensueños distantes/ o la dormida forma clarescente/ tardes galantes”, y “el goce extraño/ de las hetairas flores”, imágenes propias del modernismo que concluyen con su liquidación por su esencia engañosa: “Con las nacarinas alas/ nos traéis al bosque del engaño”. Y de nuevo el final exclamativo y categórico: “¡Son noche de la noche vuestras galas/ nubes de antaño!” (202).

También el poema “Los delfines” ha sido interpretado en el sentido de finalización del modernismo. Gema Areta así lo concibe cuando apunta que “Eguren rechaza la proporción de las partes o la armonía de posición de los objetos en el espacio que defiende el modernismo: el cuidado de la forma o las formas” (1993: 107). Por eso el poema está presidido por “una angustiada contradanza” de unos delfines grotescos, adornados con “medallones, terciopelos y listones”, agonizando “de su eterna simetría” y sufriendo “el pecado de su nativa elegancia” (200). El resultado es una enajenación de la belleza superficial que ya no tiene cabida en el mundo espiritual egureniano.

Esta serie de poemas, en los que Eguren no solo está cerrando el modernismo, cuyas joyas y galas fenecen ante el espectáculo de una naturaleza mucho más luminosa y, sobre todo, auténtica, conducen a un poema en el que cancela también el mundo de títeres y marionetas de su poemario anterior, que tienen en el poema “Marcha fúnebre de una marionette” una de sus más relevantes representaciones. Por ello, en “Medioeval” fenece no solo el modernismo sino también las figuras de *Simbólicas* a través de un sueño

en el que aparecen “palaciegos adornados con plumajes y caireles”, “gentiles caballeros”, “embajadores que de brillos alardean”, “y tras ellos arrogantes paladines extranjeros/ en sus yeguas tunecinas que briosas escarcean” (212). Todo ese mundo extranjerizante y exótico, como el del mosaico de su poesía anterior, se despidе al final del poema: “y por calles ignoradas va con fúnebre alarido,/ va con fúnebre alarido la carroza de la Muerte” (213).

Esas calles reaparecerán en el penúltimo poema del libro, “Nocturno I”, que cierra la serie de nocturnos con la imagen de “la ciudad de la locura” “de las vías funerales”. En ella, el yo del poeta, eclipsado por sus figuras, hace su primera aparición explícita. Esta se produce en un tiempo y un espacio lúgubres: en “la noche de amargura”, “triste noche” y en “una estancia denegrida/ mustia, ronca, pavorida”. Sorprendentemente esta estancia es la de su biblioteca, hecha de estantes de “ciegos libros ignorantes”; una “muda librería” que simboliza el dolor del poeta por la pérdida de una sobrina cuyos pasos espera mientras la luna llora y el poeta expresa la queja y el dolor: “viene aquí la muerta mía, a la estancia de los tristes cielos rasos”. Sin duda, el sentimiento de dolor tiene su máxima expresión en la metáfora de la biblioteca que enmudece, de los libros que palidecen y se enneguecen ante la tragedia radical, circundada por una ciudad de locura en “la noche quemadora de la mente” (220).

Esta noche trágica casi cierra el poemario, pero el poeta sorprende con un viraje radical en el último poema, “Las niñas de luz”, que nos devuelve al espacio diurno, para retomar, al final, la noche iluminada, la niña, y la lámpara azul.

#### FIN: “LAS NIÑAS DE LUZ” O LA FANTASÍA DE LA MENTE

El cazador de figuras culmina el poemario capturando una imagen en la que las luces anteriores, que eran la luz tenue de una lámpara, o las de crepúsculos y auroras, estallan en la potencia de un sol que proyecta centellas y sonrisas: “Las niñas de luz/ que al sol rodean,/ centellean y sonríen” (221). Tales chispas, metaforizadas en esas “niñas de luz” que armoniosas viajan entre las nubes, concentran claves diversas del poemario: son las niñas de la infancia “de albinos cabellos y purpúrea tez”, son las luces de la fantasía que como destellos guían a la mente en su viaje hacia el misterio, y son también otras figuras cuando el poeta establece el símil con “coloridas notas” que

“mueren en las nubladas remotas” (221). Las notas musicales son efectivamente figuras que al ser ejecutadas suenan para desaparecer en la efímera belleza de la música. El poema concluye con su reaparición final en la repetición de los versos iniciales que cierran de forma circular el poema, y redondean también el círculo del poemario en su vínculo con la niña de la lámpara:

Las niñas de luz  
que al sol rodean  
centellean  
y sonríen (221).

El vuelo y el aterrizaje de “Las niñas de luz” en otros versos del poema bien podría sugerir las centellas del sol sobre el mar como imagen metafórica de la inspiración poética que se enciende y apaga pero permanece en el mundo iluminado. La bella niña moribunda de “Antigua”, que evoca tantas imágenes finiseculares entre las que destaca la Ofelia muerta en el lago del cuadro prerrafaelita de Millais, emerge como de una crisálida para vencer a la muerte y guiar al poeta hacia la esperanza. Así, el maestro del simbolismo que fue Eguren, culmina su peregrinaje disolviendo las brumas crepusculares con este final luminoso, breve y condensado, que se cierra con una sonrisa como imagen musical proyectada sobre el azul predominante de este poemario, *La canción de las figuras*, una de las cumbres más destacadas de la poesía postmodernista hispanoamericana.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ARETA, Gema (1993). *La poética de José María Eguren*. Sevilla: Ediciones Alfar.
- BASADRE, Jorge (1928). “Elogio y elegía de José María Eguren”, *Equivocaciones*. Lima: Casa Editorial La Opinión Nacional, 14-30.
- BARRERA, Isaac J. ([1916] 2020). “*Libros hispanoamericanos. Letras Peruanas*. La canción de las figuras, por José María Eguren”, José María Eguren, *Obra completa*, Ricardo Silva Santisteban y Daniel Lefort, coords. Poitiers: Alción Editora, Colección Archivos, 617-618. [En *Letras*, n.º V (44), Quito.]
- BERNABÉ, Mónica (2006). *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (Lima, 1911-1922)*. Rosario/Lima: Beatriz Viterbo Editora/ Instituto de Estudios Peruanos.

- CARRILLO, Enrique A. (1916). “Ensayo sobre José María Eguren”, José María Eguren, *La canción de las figuras*. Lima: Tipografía y Encuadernación de la Penitenciaría, 7-20.
- EGUREN, José María (2005). *Obra poética. Motivos*. Edición, prólogo, cronología y bibliografía de Ricardo Silva-Santisteban. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- (2020). *Obra completa*. Coordinación de Ricardo Silva Santisteban y Daniel Lefort. Poitiers: Alción Editora, Colección Archivos.
- (2024). *Poesía y prosa*. Edición de Gema Areta. Madrid: Cátedra.
- ORTEGA, Julio (julio 1970). “José María Eguren”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 247: 60-85.
- MARTOS, Marco (2009). “La poesía peruana del siglo xx”. *América sin Nombre*, n.º 13-14: 203-214.
- (2018). “La poesía de José María Eguren: tradición e innovación”. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, n.º 64: 73-85.
- MONGUIÓ, Luis (1954). *La poesía postmodernista peruana*. Ciudad de México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- MORE, Ernesto ([1918] 20020). “Prólogo” (en *Héperos*), José María Eguren, *Obra completa*. Ricardo Silva Santisteban y Daniel Lefort (coords.). Poitiers: Alción Editora, Colección Archivos, 650-653.
- MUÑOZ, Alfredo ([1911] 2020). “*Libros nuevos*. Simbólicas”. *Obra completa* (sección “Lecturas inéditas”). Ricardo Silva Santisteban y Daniel Lefort (coords.). Poitiers: Alción Editora, Colección Archivo. [En *Balnearios*, 44.]
- NÚÑEZ, Estuardo (1994). “José María Eguren: su entorno”. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, n.º 24: 83-92.
- PALMA, Clemente ([1912] 2020). “Clemente Palma. *Notas de artes y letras*”. José María Eguren, *Obra completa*. Ricardo Silva Santisteban y Daniel Lefort (coords.). Poitiers: Alción Editora, Colección Archivos, 613-614. [En *Ilustración Peruana*, 18, Lima, enero 1912.]
- SALAZAR, Ina (2020). “El poeta y sus figuras o la modernidad de la voz”. José María Eguren, *Obra completa* (sección “Lecturas inéditas”). Ricardo Silva Santisteban y Daniel Lefort (coords.). Poitiers: Alción Editora, Colección Archivos, 712-730.
- TAMAYO VARGAS, Augusto ([1974] 2000). “José María Eguren (1874-1942)”. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, n.º 9 (9): 21-25.
- ZULEN, Pedro S. ([1911] 2020). “Un neo-simbolismo poético. Apuntaciones sobre José M. Eguren y sus poesías”. José María Eguren, *Obra completa*. Ricardo Silva Santisteban y Daniel Lefort (coords.). Poitiers: Alción Editora, Colección Archivos, 607-612. [En *Ilustración Peruana*, 112.]