



**Universidad Nacional Mayor de San Marcos**

**Universidad del Perú. Decana de América**

Dirección General de Estudios de Posgrado  
Facultad de Letras y Ciencias Humanas  
Unidad de Posgrado

**El simbolismo francés y la poesía peruana: Nicanor  
della Rocca de Vergalo, Manuel González Prada y José  
María Eguren**

**TESIS**

Para optar el Grado Académico de Doctor en Literatura Peruana y  
Latinoamericana

**AUTOR**

Jim Alexander ANCHANTE ARIAS

**ASESORES**

Camilo FERNÁNDEZ COZMAN

Isabelle TAUZIN CASTELLANOS

Lima, Perú

2018



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

## Referencia bibliográfica

---

Anchante, J. (2018). *El simbolismo francés y la poesía peruana: Nicanor della Rocca de Vergalo, Manuel González Prada y José María Eguren*. [Tesis de doctorado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Ciencias Humanas, Unidad de Posgrado]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

---

354 88



**UNIDAD DE POSGRADO**  
**ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE**  
**GRADO ACADÉMICO DE DOCTOR**


Siendo los veintisiete días del mes de agosto del dos mil dieciocho, a las 9.00 horas, en el local de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, en concordancia con lo acordado en el Convenio de cotutela internacional de tesis suscrito entre la Université Bordeaux Montaigne (Francia) y la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, con Resolución Rectoral N° 03512-R14 de fecha 4 de julio de 2014, se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores: Dr. Gonzalo Espino Relucé (Presidente), Dr. Camilo Fernández Cozman (Asesor), Dra. Isabelle Tauzin Castellanos (coasesora), Dr. Bernard Lavallé (Informante), Dr. Dr. Carlos García-Bedoya (Informante) para calificar la sustentación de la tesis titulada Tesis El simbolismo francés y la poesía peruana: Nicanor della Rocca de Vergalo, Manuel González Prada y José María Eguren, presentada por el señor Anchante Arias Jim Alexander magister en Literatura Hispanoamericana, para optar el Grado de Doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana.


Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Art. 61 del Reglamento General de Estudios de Posgrado, aprobado por R.R. N° 00301-R-09 del 22 de enero de 2009.


Muy bueno (17)


Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de Doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana al señor Anchante Arias Jim Alexander.


El acto académico de sustentación concluyó a las 11.00 horas.

  
Dr. Gonzalo Espino Relucé  
**Presidente**  
Profesor Principal T.C.

  
Dr. Camilo Fernández Cozman  
**Asesor**  
Profesor Principal T.C.

  
Dra. Isabelle Tauzin Castellanos  
**Coasesora**  
Profesora Université Michell  
De Montaigne Bordeaux París

  
Dr. Bernard Lavallé  
**Informante**  
Profesor Université Paris 3  
Sorbonne Nouvelle

  
Dr. Carlos García-Bedoya Maguiña  
**Informante**  
Profesor Principal T.C.

« La Nature est un temple où de vivants piliers  
laissent parfois sortir de confuses paroles ;  
l'homme y passe à travers des forêts de symboles  
qui l'observent avec des regards familiers. »

(Baudelaire)

**INDICE**

AGRADECIMIENTOS _____	6
ADVERTENCIA SOBRE LAS TRADUCCIONES _____	7
INTRODUCCIÓN _____	8
CAPÍTULO 1	
EL SIMBOLISMO FRANCÉS Y LA POESÍA PERUANA DE ENTRESIGLOS _____	21
1. Sobre la poesía francesa de fines del siglo XIX _____	23
1.1. El Parnasianismo _____	23
1.2. El Decadentismo _____	28
1.3. El Simbolismo _____	34
2. El simbolismo en el Perú _____	47
2.1. Sobre prejuicios y confusiones _____	50
2.2. La vigencia del Parnaso _____	54
2.3. Charles Baudelaire _____	56
2.4. Paul Verlaine _____	63
2.5. Stéphane Mallarmé _____	66
2.6. Arthur Rimbaud _____	68
2.7. Otros simbolistas _____	69
CAPÍTULO 2	
LA BÚSQUEDA DE UNA REFORMA EN LA POESÍA FRANCESA: LA POÉTICA DE NICANOR DELLA ROCCA DE VERGALO _____	72
1. La leyenda: fama, burla y ataque, pero sobre todo olvido _____	75
2. Las innovaciones formales _____	86
3. El proceso del alejandrino francés al verso libre durante la segunda parte del siglo XIX _____	92
3.1. Antecedentes del verso libre _____	92
3.2. El verso alejandrino _____	93
3.3. El verso libre _____	96
4. La construcción de un sujeto enunciador: el reformador Rocca de Vergalo ____	107

4.1. La posición periférica_____	107
4.2. La identidad_____	111
5. La configuración de una poesía de temática peruana en lengua francesa: los “yaravíes” vergalianos_____	114
5.1. El yaraví criollo_____	114
5.2. Melgar, el yaraví y Francia_____	117
5.3. El yaraví vergaliano_____	119

### CAPÍTULO 3

#### MODERNISMO Y SIMBOLISMO EN LA POESÍA DE MANUEL GONZÁLEZ

PRADA_____	133
1. Su periodo de formación: la preguerra_____	134
2. González Prada y el modernismo_____	139
3. González Prada y el francés_____	148
4. La <i>Ortometría</i> de González Prada_____	153
4.1. El ritmo en el “Manifiesto simbolista”_____	157
4.2. El ritmo en el <i>Tratado del verbo</i> _____	159
5. El polirritmo sin rima y el verso libre_____	161
5.1. El verso libre castellano moderno_____	163
5.2. Análisis de “Música macabra”_____	172
6. Los poemas simbolistas de González Prada_____	174
6.1. “Los cuervos” y la máquina contra el sentimiento_____	178
6.2. “Los caballos blancos”: sacrificio y muerte_____	181

### CAPÍTULO 4

EL SIMBOLISMO DE JOSÉ MARÍA EGUREN_____	185
1. Modernismo y Posmodernismo en la poesía de Eguren_____	194
2. El simbolismo egureniano: algunas reflexiones_____	200
2.1. Precisiones sobre una poética simbolista_____	201
2.2. El simbolismo egureniano_____	204
3. El inicio de la modernidad poética en el Perú: <i>Simbólicas</i> (1911) _____	215
3.1. Naturaleza y sacrificio en “Lied I”_____	219
3.2. Mitología y fatalidad en “La Walkyria”_____	223
3.3. “Juan Volatín” y la infancia amenazada_____	228

3.4. Fantasmagoría y mundo perdido en “El dominó” _____	235
4. <i>La canción de las figuras</i> y 1916 _____	238
4.1. “La niña de la lámpara azul” y la adjetivación de la esperanza _____	239
4.2. Un caballo fantasmal pero existente _____	243
4.3. “Peregrín, cazador de figuras”: el ave y la simbología insectil _____	246
5. <i>Sombra y Rondinelas</i> _____	250
6. Su prosa: los <i>Motivos</i> _____	265
CAPÍTULO 5	
BALANCE: OTROS POETAS VINCULADOS AL SIMBOLISMO _____	277
1. La meteórica poesía de José Eufemio Lora y Lora _____	278
2. La persistencia romántica de Alberto Ureta _____	292
3. La brevísima poesía de José María Barreto _____	306
4. La música verlaineana de Enrique Bustamante y Ballivián _____	310
5. A manera de balance _____	316
CONCLUSIONES _____	322
BIBLIOGRAFÍA _____	327
ÍNDICE ONOMÁSTICO _____	347



## **AGRADECIMIENTOS**

En primer lugar, quiero agradecer a mis directores de tesis, a la Dra. Isabelle Tauzin Castellanos (Université Bordeaux Montaigne) y al Dr. Camilo Fernández Cozman (Universidad Nacional Mayor de San Marcos) por su profundo apoyo al presente trabajo de investigación. También agradezco a las instituciones en las que, aparte de realizar mis estudios de cotutela, logré orientarme con sus fuentes bibliográficas: la Biblioteca Nacional de Francia, la Biblioteca Municipal de Burdeos (Mériadeck), la Biblioteca Nacional del Perú y las distintas bibliotecas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y de la Pontificia Universidad Católica del Perú. A mis amigos y colegas que con sus sugerencias y su aliento impulsaron este proyecto. Finalmente, agradezco en especial a mi familia, a mi esposa Lesly y a mis hijos Gerardo y Santiago, quienes en días de cansancio y presión siempre me alientan con su apoyo y alegría.

## **ADVERTENCIA SOBRE LAS TRADUCCIONES**

En la presente tesis aparece una importante cantidad de citas del francés y, en menor medida, del inglés e italiano. En aquellas que tienen traducción al castellano, se ha citado la traducción y se ha puesto las referencias bibliográficas respectivas. En aquellas en que la traducción ha sido realizada por quien escribe, se ha puesto explícitamente “nuestra traducción”.

## INTRODUCCIÓN

En las últimas décadas del siglo XIX se desarrolla en Francia un proceso poético que deviene en el fin del periodo romántico, el ascenso y “oficialización” del Parnasianismo (la mayoría de sus representantes serán elegidos para pertenecer a la Academia Francesa), así como la pugna entre este último y los nuevos movimientos simbolista y decadentista. En apariencia, parecería que existe una precisa delimitación entre estos movimientos, pero en realidad es todo lo contrario. Como nos dice Patrick McGuinness sobre la época en cuestión:

Depuis la fin des années 1870, les avant-gardes artistiques se multipliaient à Paris. Les théories, les idées, les débats fleurissaient, mais on notera surtout, la contribution des artistes liés aux hydropathes et aux revues *Le Chat Noir*, *Le Scapin* et *Le Lutèce* (où parurent en série *Les Poètes maudits* de Verlaine), à la préhistoire des décadents. Chez eux, ainsi que les *zutistes* et les « artistes incohérents », on remarque l'exagéré qui fut la norme de l'époque, l'extraordinaire qui lui servit de quotidien. A l'autre bout de la gamme se trouvent les parnassiens, auprès de qui des écrivains comme Mallarmé, Villiers de l'Isle Adam et Verlaine avaient débuté.<sup>1</sup> (McGuinness 2009: 10)

A partir de lo anterior, queda claro que la separación formal, estética e ideológica entre estas propuestas literarias es bastante difícil: no podemos hablar de un solo romanticismo, sino de *varios* romanticismos; en la base de las estéticas parnasiana y simbolista encontramos el *artepurismo* y el *evasionismo* propios de cierto romanticismo; finalmente, los vínculos temáticos e ideológicos entre decadentistas y simbolistas son tan fuertes que establecer una separación excluyente entre ellos no solo sería arbitrario, sino además absurdo. A ello hay que sumarles las publicaciones en revistas de poetas cuya trayectoria va a formar parte de más de una *escuela*, así como los manifiestos en que determinado autor defendía un día una propuesta y al siguiente defendía otra.

---

<sup>1</sup> “Desde fines de 1870, las vanguardias artísticas se multiplican en París. Las teorías, las ideas, los debates florecían, pero anotaremos sobre todo la contribución de los artistas atados a los *hidrópatas* y a las revistas *Le Chat Noir*, *Le Scapin* y *Le Lutèce* (donde aparecieron en serie *Los Poetas malditos* de Verlaine), a la prehistoria de los decadentes. En ellas, así como los *zutistas* y los “artistas incoherentes”, observamos lo exagerado que fue la norma de la época, lo extraordinario que sirvió a lo cotidiano. Al otro extremo de la serie se encuentran los parnasianos, junto a quienes escritores como Mallarmé, Villiers de l' Isle Adam y Verlaine habían debutado.” (Nuestra traducción).

Partimos siempre de la premisa de que lo más importante es la calidad y trascendencia de una obra, más allá de los *rótulos* con que puede ser clasificada; sin embargo, la crítica, en su rol *clarificador* de los fenómenos literarios, debe emplear el *corpus* de la tradición investigativa con el objetivo de profundizar, y no necesariamente de resolver, dichos fenómenos a través de la construcción de una propuesta de análisis que respete en todo momento la *naturaleza* de los textos en cuestión.

El eje de nuestra investigación es la poesía simbolista y en especial la francesa, muy a sabiendas de que en diversos países europeos, como Inglaterra, Bélgica o Italia, entre otros, también podemos hablar de un desarrollo del simbolismo. Nuestro objetivo es el análisis comparativo e *intertextual* entre dicha tradición poética y la poesía peruana de fines del siglo XIX e inicios del XX, la cual se enmarca dentro del periodo que va del debilitamiento de la estética romántica al ascenso de los “Ismos” de vanguardia.

### **Estado de la cuestión**

La bibliografía sobre la poesía simbolista francesa es desmesurada. Prácticamente desde la aparición y difusión de los llamados “maestros del simbolismo” (Baudelaire, Verlaine, Rimbaud y Mallarmé), se empezó a desarrollar una labor crítica que sigue siendo actualizada hasta la fecha. Desde la aparición de la “escuela simbolista” con la publicación del “Manifeste” (1886) de Jean Moréas y el inicio del “debate del simbolismo”, fueron apareciendo una sinnúmero de artículos y escritos de alabanza y de ataque, así como otros más mesurados y reflexivos. Pero sin duda alguna el texto más interesante de la época es la *Enquête sur l'évolution littéraire* (1891) del periodista francés Jules Huret (1863-1915). Dichas entrevistas a los más representativos escritores de la época fueron publicadas en el periódico *L'Écho de Paris* entre marzo y julio de 1891, y son un buen reflejo de la polémica desatada por esos años en torno a las *filiaciones* y *reposicionamientos* de grupos y propuestas literarias. El mismo Huret contribuye a dicho debate al elaborar su “clasificación” de la siguiente manera:

1. Les Psychologues
2. Les Mages
3. Les Symbolistes-Décadents
4. Les Naturalistes
5. Les Néo-Réalistes
6. Les Parnassiens
7. Les Indépendants

8. Les Magnifiques<sup>2</sup>

9. Les Théoriciens et Philosophes (Huret 1999: 13)

Un primer aspecto que nos parece llamativo: coloca juntos a decadentes y simbolistas, lo cual evidencia que para esa época aún no tenían una clara diferenciación entre los unos y los otros.

Un ejemplo muy ilustrativo de dicho debate se manifiesta en las declaraciones de dos poetas, uno abanderado del Parnasianismo el otro del Simbolismo: Catulle Mendès y Gustave Kahn. El primero, en su visión negativa de la tendencia simbolista, nos dice lo siguiente:

(...) le Symbolisme veut être une école révolutionnaire, avec une philosophie, une esthétique, des règles qu'elle prétend inventer, un sens de la beauté qu'on n'a jamais eu et qu'on aura après un court noviciat... je me réserve. Symbolistes ! Tous les poèmes du monde, les beaux poèmes, sont des Apocalypses, et l'Apocalypse est-elle ou non symbolique ? Voyons, comment voulez-vous être poète sans espérer le prolongement de votre idée chez les êtres qui vous lisent, et comment se passer de symbole pour cela ? On est plus ou moins grand poète, justement en raison de la grandeur, de la noblesse et de la beauté des symboles qu'on crée ! Et, à part les chansonniers du Caveau et les poètes didactiques, tous les poètes sont symbolistes.<sup>3</sup> (Huret 1999: 291)

A partir de la anterior cita, Mendès minimiza los aportes del simbolismo al señalar que toda la buena poesía ha utilizado símbolos. Pero su error se manifiesta al confundir la nueva poesía *simbolista* con la poesía *simbólica* que ha recorrido la historia de la literatura. Por ejemplo, podemos apreciar los símbolos (alguien podría decir con mayor precisión *alegorías*) empleados por Dante Alighieri en su *Commedia*, y está claro que no guardan mucha relación con la imaginería simbolista de poetas como Rimbaud o Mallarmé.

Por su parte, Kahn<sup>4</sup> ensalza la nueva propuesta del simbolismo y declara su triunfo sin mayores atenuantes en detrimento del Parnasianismo: “je crois que le symbolisme, non de par l'accord de ses représentants divers, mais de par leur lutte, remplacera le Parnasse, parce qu'il est l'Action: les meilleurs Parnassiens (ils sont rares), révisent leurs œuvres complètes et

<sup>2</sup> Más adelante no se incluye dicho grupo.

<sup>3</sup> “El Simbolismo quiere ser una escuela revolucionaria, con una filosofía, una estética, reglas que pretende inventar, un sentido de la belleza que jamás se tuvo y que tendrá después un noviciado corto... me reservo. ¡Simbolistas! Todos los poemas del mundo, los bellos poemas, son Apocalipsis, y el Apocalipsis ¿es o no simbólico? Veamos, ¿cómo quiere ser poeta sin esperar la prolongación de su idea en los seres que le leen, y cómo pasarse sin símbolo por esto? ¡Somos más o menos grandes poetas, justamente debido al tamaño, la nobleza y la belleza de los símbolos que creamos! Y, aparte de los *cancionistas* del Caveau y los poetas didácticos, todos los poetas son simbolistas.” (Nuestra traducción)

<sup>4</sup> Curiosamente, Huret lo incluye dentro de los “independientes”, cuando en realidad fue uno de los defensores más arduos de la escuela simbolista y del verso libre.

entrent très honorablement dans le passé.<sup>5</sup>” (Huret 1999: 382). El mismo Kahn publica en 1902, ni bien empezado el siglo, el primer libro dedicado a este movimiento. Su título es *Symbolistes et Décadents*. Dicho ensayo es una lectura obligatoria para quien estudia el tema en cuestión, pues más allá de no estar de acuerdo con tales o cuales afirmaciones, es un testimonio de primera mano de uno de los actores de la famosa controversia y que además ha sido reconocido (en gran medida autorreconocido) como el principal difusor del verso libre simbolista.

En 1911 el ensayista francés André Barre publica *Le Symbolisme*. Once años después otros dos personajes de la polémica simbolista publican sendos libros: *La mêlée symboliste* de Ernest Raynaud y *Les premiers poètes du vers libre* de Edouard Dujardin. A partir de este momento los libros y artículos sobre la poesía simbolista no han dejado de aparecer: entre los más destacados podemos mencionar *Parnasse et Symbolisme* (1923) de Pierre Martinó, *The Heritage of Symbolism* (1943) de Maurice Bowra, *Message poétique du Symbolisme* y *La doctrine symboliste* de Guy Michaud (ambos de 1947), así como *La crise des valeurs symbolistes: vingt ans de poésie française (1895-1914)* de Michel Décaudin (1960). Para el presente trabajo hemos seleccionado aquellos estudios que consideramos canónicos del simbolismo y los hemos combinado con textos más recientes y actualizados sobre el tema en cuestión, dando especial énfasis a las publicaciones francesas.

El tema del simbolismo peruano es la otra cara de la moneda. No conocemos hasta la fecha un estudio que haya abordado dicho tema de forma directa. Los estudios sobre el simbolismo en nuestro país se han centrado casi exclusivamente en la obra de José María Eguren, a quien la crítica reconoce, con cierta exageración, como el único poeta simbolista de habla hispana. Definitivamente, el principal factor para semejante situación se debe a que los estudios literarios que han abordado este periodo lo han hecho bajo el rótulo del modernismo (o de su etapa final: el posmodernismo). En los estudios sobre literatura hispanoamericana de entresiglos Eguren suele figurar como exponente del modernismo o del posmodernismo. Por ejemplo, Luis Monguió lo pone como figura destacada en su libro *La poesía postmodernista peruana* (1954) y, con las diferencias del caso, hace lo propio Hervé Le Corre en su libro *Poesía hispanoamericana posmodernista* (2001). Eguren ha sido incluido en diversas antologías del modernismo y, en general, su figura tiene poca difusión en los principales estudios sobre el modernismo hispanoamericano. El motivo principal para semejante descuido

---

<sup>5</sup> “Creo que el simbolismo, no por acuerdo de sus diversos representantes, sino por su lucha, reemplazará al Parnaso, porque es la Acción: los mejores parnasianos (ellos son pocos), revisan sus obras completas y entran muy honorablemente en el pasado.” (Nuestra traducción)

puede ser que la obra egureniana fue en general un proyecto aislado y anclado básicamente en la pequeña y aún “ruralizada” Lima de inicios de siglo XX, al margen de las grandes metrópolis como Buenos Aires, México y Madrid donde autores como Rubén Darío, Amado Nervo o José Santos Chocano, entre otros, enarbolaron la bandera de la poesía hispanoamericana.

En esos años aún se escuchaban ecos de la obra de Nicanor della Rocca de Vergalo (poeta totalmente olvidado en la actualidad) y se publicaban ensayos en revistas como *Variedades* o *Colónida*. En dichos homenajes más de uno habló del *simbolismo* vergaliano y de su aportación a la creación del verso libre francés. Más adelante observaremos en qué medida dichas apreciaciones son inexactas.

Sobre el *simbolismo* en la obra de autores como Manuel González Prada, Alberto Ureta o Enrique Bustamante y Ballivián, en general los estudios han sido pocos y bastante específicos. Ello se debe básicamente a que la obra de estos autores ha transcurrido por distintos *camino*s, los cuales han estado alejados en gran medida de la propuesta simbolista. Son pocos los artículos de las últimas décadas que revisaremos en el lugar donde corresponden.

En general, podemos afirmar que el primer trabajo en que se encara de manera frontal la problemática del simbolismo peruano y su *diálogo intertextual* con la tradición francesa es el importante libro de Xavier Abril titulado *Eguren el obscuro* (1970), el cual lleva el exagerado subtítulo de “El Simbolismo en América”: en realidad se centra exclusivamente en el simbolismo egureniano y en sus *correspondencias* con diferentes tradiciones europeas, algunas de ellas bastante discutibles. Ello será materia de revisión en el capítulo dedicado a este poeta.

## **Problema**

La presente tesis busca analizar el proceso de la poesía peruana desde fines del siglo XIX hasta inicios del XX, en relación con la asimilación y el *diálogo* que los poetas peruanos de dicho periodo establecieron con los escritores simbolistas franceses. En ese sentido, partimos de la siguiente problemática: ¿cuáles son los aspectos estéticos e ideológicos que vinculan el Simbolismo francés con la propuesta poética de autores como Nicanor della Rocca de Vergalo, Manuel González Prada y José María Eguren principalmente, y en qué medida dicho vínculo se manifiesta en relación con movimientos vinculantes con la propuesta simbolista como el Romanticismo, el Parnasianismo, el Decadentismo o el Modernismo?

Los primeros exégetas de Eguren, al tratar de aclarar su particular simbolismo, lo asociaron inmediatamente a la poesía simbolista francesa. Por ejemplo, Miguel de los Santos (seudónimo de Alfredo Muñoz), en una reseña publicada el mismo año de la aparición de *Simbólicas*, nos dice que “Eguren tiene en sus versos nebulosidades escandinavas; como Arturo Rimbaud cree en el valor simbólico de las vocales y acaso el héroe de un nuevo *À rebours* haría de *Simbólicas*, su lectura predilecta” (Muñoz [1911] 1977: 44). Curiosas referencias, si consideramos que años después Mariátegui diferenciaría de manera prístina el “angelicismo” egureniano del “descenso a los infiernos” rimbaldiano. Desde esa óptica, tampoco sería muy pertinente asociar a nuestro poeta con la visión evasivista y cruel de Huysmans.

Enrique Bustamente y Ballivián, en su ensayo “Hacia la belleza y la armonía”, también de 1911, elabora todo un prolegómeno sobre la poesía francesa actual, la caracterización del verso libre y la síntesis mallarmeana sugerida en su sentencia “nommer un objet...” para reflexionar sobre el simbolismo de Eguren. Pedro Zulen, en cambio, y quizá con mayor precisión, observa que la poesía de *Simbólicas* es básicamente original: “Jamás hemos escuchado un género como el de *Simbólicas*, que viene a iniciar una tendencia nueva en la poesía nacional, y acaso un nuevo concepto del simbolismo en la poética” (Zulen [1911] 1977: 55). Lo que vendría con los años son estudios que han ido sopesando en mayor o menor medida dicho balanceo entre *fuentes* y originalidad.

Décadas después, Luis Monguió, al elaborar un balance de la poesía peruana de los primeros años del siglo XX, más que establecer una relación con la literatura francesa en particular o con la europea en general, se centra en el posicionamiento de nuestra literatura dentro del contexto del modernismo hispanoamericano. Ello, sin embargo, no impide que se aprecie reminiscencias de la poesía venida de Europa:

(...) a la vista de modelos extranjeros, van imponiéndose los poetas peruanos de las adquisiciones técnicas, primero de tono parnasiano, simbolistas luego, y de la fusión de ambas tan felizmente realizada por Rubén Darío. En algunos escritores peruanos esas varias técnicas se suceden las unas a las otras; algunos escritores se adhieren a una u otra de ellas y le permanecen fieles. Con lo cual el objetivismo y el subjetivismo, la denotación y la connotación, la descripción y la sugerencia, el realismo poético y la angustiosa expresión de lo sentido y lo incognoscible, se encuentran coetánea y paralelamente en la poesía peruana de 1900 a 1915. (Monguió 1954: 24).

Para ilustrar algunas de estas afirmaciones pone en primera fila a poetas como Chocano y Eguren, muy a pesar de las sustanciales diferencias que existen entre ellos. Así, se pone



sobre el tapete una idea que en mayor o menor medida ha sido retomada por posteriores críticos: las dos caras del modernismo rubenista, la parnasiana y la simbolista, que en mayor o menor medida se extiende hacia sus contemporáneos.

Dicho *modernismo simbolista* es llevado a su extremo por Xavier Abril en su ya mencionado libro sobre el autor de “Los reyes rojos”, al poner énfasis en el “afrancesamiento” de la poesía egureniana:

Persuadido estoy –contra la opinión improvisada que niega la influencia estética del Simbolismo francés, especialmente la de Mallarmé, en el autor de “La canción de las figuras”– de la seriedad y conocimiento de iniciado que tuvo Eguren en la apreciación del fenómeno aludido. En su culto riguroso y exclusivo a dicha tendencia, se destaca precisamente el matiz que define el carácter del simbolismo y el de su propia obra: la reunión sintética de lo sugerente, musical y pictórico. Eguren concilia lo claro con lo oscuro; el misterio de la noche con el resplandor del alba. (Abril 1970: 10)

Esta lectura no solo sugiere una dependencia de la poética egureniana a la tradición francesa, sino que en gran medida muestra como subordinado el hermetismo de nuestro poeta a la oscuridad mallarmeana. Sin embargo, Abril olvida algo muy importante y que buscaremos demostrar en la presente tesis: la concepción de *Simbólicas*, un libro ya plenamente maduro del simbolismo egureniano, no es en absoluto deudor de la obra del autor de “Hérodíade”, por la sencilla razón de que en ese momento se tenía una difusión demasiado limitada de la poesía mallarmeana en nuestras latitudes donde nuestro poeta vivía cual “ermitaño”. En todo caso, los libros posteriores de Eguren, en especial sus *Motivos*, pueden evidenciar cierta asimilación de la estética del maestro francés, pero de eso a afirmar que uno es directo deudor del otro hay una gran diferencia.

La española Gema Areta, al tratar de sintetizar los aspectos de la poética egureniana, menciona la diferencia entre el “simbolismo de la frase” y el “simbolismo de pensamiento” aludida por el mismo poeta en la entrevista que le realiza César Vallejo en 1918, para colocarlo inobjetablemente en el segundo tipo y, por ende, en una particular poesía que busca desapegarse del magisterio rubenista: es así una propuesta “distanciada del simbolismo decadente de Mallarmé, Verlaine y Rimbaud, del modernismo de Rubén Darío, y del modernismo patrio representado por la poesía cortesana de Chocano” (Areta 1993: 44). No nos parece muy pertinente juntar a estos tres maestros de la poesía francesa bajo el rótulo de “simbolismo decadente”; además, también es importante señalar que la lírica de Verlaine tuvo

una enorme difusión durante el periodo de la formación literaria de nuestro poeta, lo cual nos invita a encontrar algunas sugerentes correspondencias.

En la entrevista aludida de 1918, Eguren habla de su “admiración por los maestros de Francia”, aunque no dice específicamente a quienes, para después mencionar los dos tipos de simbolismo ya señalados. En todo caso, podemos inferir que está hablando de los simbolistas, pues más adelante sentencia que dicho movimiento “se ha impuesto ya en América”. Ello conduce a Ricardo Silva-Santisteban a definir el simbolismo egureniano con las siguientes palabras:

Los grandes poetas simbolistas, fuera de sus acusadas tendencias, comparten su voluntad de trascender la realidad por medio de una sutil idealización de la impresión de los sentidos, es decir de unir lo espiritual con el misterio de la materia. Así, la estética de Eguren tiene muchos e importantes puntos de unión con lo que trasunta la obra de los grandes maestros del simbolismo: Arthur Rimbaud y Stéphane Mallarmé, sin que con ello quiera decir que Eguren los leyera.” (Silva-Santisteban 2016: 26)

Esa *no-lectura* de los franceses, pero sí ciertas *correspondencias* con su sugerente simbolismo, son el centro de la controversia acerca de la poética de nuestro autor que buscaremos dilucidar en la presente tesis.

En todo caso, a manera de hipótesis, podemos anticipar que cada uno de estos poetas ha establecido un particular *diálogo* con las diferentes estéticas del Simbolismo: Rocca de Vergalo como participante en la formación del verso liberado, anticipo del verso libre francés; González Prada en tanto creador de una poesía que recepciona elementos del Parnasianismo y que solo en algunos poemas va a presentar cierta *reminiscencia* simbolista; y Eguren como el único caso en que podemos hablar de la concreción de una poética simbolista. Las observaciones a poetas del mismo periodo como José Eufemio Lora y Lora, Alberto Ureta, José María Barreto o Enrique Bustamante y Ballivián no harán sino completar el cuadro socio-literario que nos compete.

## **Metodología**

Un primer aspecto a destacar en la presente tesis es la *diacronía*, es decir, el análisis de los procesos literarios que nos conducen desde las postrimerías del romanticismo hasta la aparición del vanguardismo. Para tratar de ser lo más rigurosos posibles vamos a construir *nociones operativas* que nos van a dar una seguridad teórica para afrontar la problemática de propuestas literarias como *parnasianismo*, *simbolismo*, *decadentismo* o *modernismo*. Es

imprescindible tener una visión clara de dichos términos para poder profundizar en los diferentes aspectos de la poesía simbolista en nuestra tradición literaria.

En segundo lugar, este trabajo se presenta ante todo como un estudio comparativo. Sabemos que la tradición comparativista en los estudios literarios tiene larga data. Ahora bien, dentro de esta tradición son comunes términos como “influencia” y “fuentes”, los cuales nos conducen a una lectura generalmente “extratextual” de los fenómenos literarios. Como observa José Martínez Fernández:

(...) el viejo concepto de “influencia” abriga hoy todo tipo de desconfianzas, no sólo por su significado esencialmente ambiguo, sino además por el abuso que de él se ha hecho a lo largo de más de siglo y medio, sobre todo en lo que se refiere a la indagación minuciosa de las “fuentes”, otro concepto del que no podemos desprendernos cuando hablamos de “influencias”; al fin y al cabo, “la fuente es el origen y la influencia la meta”... (Martínez 2001: 47)

Esta última cita nos parece particularmente interesante: la fuente como un origen. Se han hecho estudios que han buscado reconstruir la “biblioteca” de un escritor. En nuestra tradición crítica uno de los trabajos más famosos sobre ello es “La biblioteca del Inca” de José Durand (1948), una reconstrucción de la biblioteca que tuvo el Inca Garcilaso en España. Ahora bien, si partimos de la premisa de que la mejor manera para conocer la obra de un autor es leyendo los libros que él leyó, no hay nada mejor que realizar una elaboración de su biblioteca. Sin embargo, consideramos que dichas “fuentes” no son suficientes. Un método quizá más preciso es estudiar a los autores citados por el escritor en sus distintas obras, en especial si son ensayos o textos de reflexión. En nuestro caso, por ejemplo, partir de los autores y títulos mencionados por Rocca de Vergalo en *La poétique nouvelle*, por González Prada en su *Ortometría* o por Eguren en sus *Motivos*. Sin duda sería un trabajo exhaustivo, pero... ¿sería suficiente?

Debemos recordar que las fuentes nos aluden a textos específicos. ¿Qué sucede con aquel “influjo” de la época, la cual llega las más de las veces indirecta e inconscientemente? En todo caso, así como cada escritor es en gran medida lo que ha leído, también es cierto que es un individuo que pertenece a una colectividad, es decir, a una época y tiempo determinados. Ello, a nuestro parecer, es tan importante como sus lecturas, por lo cual se debe estudiar también la historia cultural, económica, política, ideológica y estética del contexto que le tocó vivir.

En cuanto a las influencias, decíamos que las mismas, como las fuentes, son de carácter extratextual, es decir, se encuentran fuera del texto a estudiar. Por ejemplo, ¿en qué medida

podemos analizar la influencia de Verlaine en Eguren? Es en este punto que se nos hace indispensable el concepto de “intertextualidad”, el cual es definido por Julia Kristeva de la siguiente manera: “Le terme *d’intertextualité* désigne cette transposition d’un (ou de plusieurs) système(s) de signes en un autre”<sup>6</sup> (Kristeva 1974: 60). Sabemos que dicha noción fue establecida por la teórica búlgara a partir del concepto de “polifonía” de Mikhail Bajtin. No es nuestro interés profundizar en el proceso teórico de dicho término, del cual por cierto hay una abundante bibliografía. Partiremos específicamente de la definición propuesta por Gérard Genette: « Je le définis pour ma part, d’une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c’est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d’un texte dans un autre »<sup>7</sup> (Genette 1982: 8). A partir de lo anterior, entendemos por intertextualidad un *diálogo* específico entre textos, explícita o implícitamente. Lo explícito se manifiesta por ejemplo en la mención de un autor en el título, la dedicatoria o el epígrafe (el paratexto). También puede haber una referencia directa a un autor o una obra dentro del “cuerpo” del texto, con lo cual estaríamos ante un proceso de intertextualidad propiamente dicha. También hay casos en que esta interacción puede ser implícita y es labor del crítico el rastrear las *correspondencias* que permitan construir una labor intertextual de un texto frente a otro texto.

Como dice José Martínez Fernández:

En su amplitud, la intertextualidad contemplaría la actividad verbal como huella (reiteración, lo “*dejà dit*”) de discursos anteriores, acogería todas las formas genettianas de transtextualidad y, más allá, a la manera de Kristeva y Barthes, entendería el texto como cruce de textos, como escritura traspasada por otros textos; en cambio, la intertextualidad restringida habla de citas, préstamos y alusiones concretas, marcadas o no marcadas, es decir, de un ejercicio de escritura y de lectura que implica la presencia de fragmentos textos, insertos (injertados) en otro texto nuevo del que forman parte... (Martínez 2001: 63)

Más allá de posturas “restrictivas” o “abiertas”, lo cierto es que la noción de intertextualidad representa un diálogo directo entre textos y no entre autores y movimientos, como nos han acostumbrado los términos tradicionales de “fuente” e “influencia”. En ese sentido, podemos afirmar que, más allá de los aspectos “extrínsecos” (de hecho importantes

---

<sup>6</sup> “El término *intertextualidad* designa esta transposición de un (o de varios) sistema(s) de signos en otro.” (Nuestra traducción)

<sup>7</sup> “Por mi parte, defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro.” (Traducción de Celia Fernández Prieto [1989])

para todo estudio como este en que sean relevantes los “procesos”), nuestra principal línea de análisis buscará dilucidar los elementos “intrínsecos”.

El análisis de textos poéticos emplea, además de lo anterior, técnicas formales como la versificación y la métrica (en nuestro caso, tanto de la lengua francesa como castellana), así como el conocimiento de la retórica en sus distintas operaciones y no exclusivamente en la *elocutio* o en la *taxonomía* de figuras literarias. En ese sentido, vamos a aprovechar sobre todo los aportes de la retórica moderna y de la teoría del símbolo literario para dilucidar las estrategias poéticas de los textos que serán materia de interpretación.

### **Delimitación del corpus**

Para delimitar adecuadamente nuestro ámbito de trabajo, vamos a centrarnos en el periodo comprendido entre 1880 y 1920 de forma específica, aunque podemos tomar como referencia textos publicados y hechos acontecidos antes y después de las fechas en cuestión. Por ejemplo, Rocca de Vergalo y González Prada publicaron textos durante la década de 1870; y poetas como Eguren y Alberto Ureta publicaron diversos textos todavía entre las décadas de 1930 y 1940. Pero lo “grueso” de nuestro material de trabajo corresponde a las cuatro décadas ya aludidas.

Los tres autores fundamentales de nuestra investigación son Nicanor della Rocca de Vergalo (Lima, 1846 – Orán, 1919), Manuel González Prada (Lima, 1844 – Lima, 1918) y José María Eguren (Lima, 1874 – Lima, 1942), escritores que participaron, cada uno de diferente manera, en el proceso del Simbolismo francés o en el desarrollo de una estética simbolista en nuestro país. A ellos les sumamos, en el capítulo 5, a José Eufemio Lora y Lora (Chiclayo, 1885 – París, 1907), Alberto Ureta (Lima, 1885 – Lima, 1966), José María Barreto (Tacna, 1875 – Marsella, 1948) y Enrique Bustamante y Ballivián (Lima, 1883 – 1937). Sin embargo, a lo largo de la investigación iremos estableciendo vínculos con otros escritores que en mayor o menor medida puedan estar involucrados con la problemática del simbolismo.

Finalmente, quisiéramos establecer una breve reflexión sobre el tema de los géneros. Bien sabemos que la tradicional propuesta de “géneros literarios” ya se encuentra algo rezagada en los actuales estudios literarios, o ha dado paso a nociones más sofisticadas como por ejemplo la de “modalidades discursivas”. Nuestro interés va orientado hacia el conjunto de textos reconocidos convencionalmente como “poesía lírica”, en oposición, por ejemplo, a “poesía épica” o “poesía dramática”. Ahora bien, dentro del ámbito de la lírica realizaremos también la oposición entre el poema en prosa y el poema en verso, ya que justamente dentro

de la ascensión del simbolismo encontramos el desarrollo del primero, teniendo como uno de sus mayores exponentes *Un saison en Enfer* (1873) de Arthur Rimbaud, claro que con la aclaración de que desde tiempo atrás encontramos obras que marcaron el rumbo de dicha tradición: estamos pensando específicamente en *Gaspar de la nuit* (1842) de Aloysius Bertrand y *Les paradis artificiels* (1860) de Charles Baudelaire. Nuestro estudio irá orientado sobre todo hacia el ámbito de la lírica en verso, en especial a partir del análisis de uno de los recursos fundamentales de la estética simbolista: el verso libre. Sin embargo, también dedicaremos algunas páginas a la poesía en prosa, como por ejemplo en el apartado en que reflexionaremos sobre la prosa egureniana y sus *Motivos*.

### **Etapas de la demostración**

En el capítulo 1 vamos a realizar un análisis de los principales movimientos, escuelas y, en general, propuestas artístico-literarias que destacaron en Francia a fines del siglo XIX: Parnasianismo, Decadentismo, Simbolismo, etc., con el objetivo de tener una noción mucho más clara lo que entendemos por poesía simbolista. En ese sentido, vamos a configurar un *léxico* operativo que nos permitirá movernos con mayor seguridad dentro de los distintos fenómenos literarios que abordaremos a lo largo de los siguientes capítulos. Además, vamos a analizar el proceso de difusión de los simbolistas en Perú desde 1880 hasta 1920: iniciadores como Baudelaire, *maestros* como Verlaine, Rimbaud o Mallarmé, así como quienes formaron parte de la llamada *escuela simbolista* (Moréas, Laforgue o Kahn). Ello, a partir de la revisión de periódicos y revistas de la época en que hayan aparecido poemas, en el idioma original o traducciones, así como artículos y diversos estudios sobre ellos en nuestro país. También se evaluará la difusión de libros y revistas vinculados al Simbolismo que hayan venido del extranjero, tanto en su versión original como en traducciones.

En el capítulo 2 vamos a analizar la propuesta poética de Nicanor della Rocca de Vergalo, en especial su proyecto de establecer reformas en la tradición poética francesa (teóricamente, a partir de su tratado *La poétique nouvelle*, y en la práctica, con colecciones de poemas como *Feuilles du cœur* y *Le livre des Incas*). A decir de ciertos estudiosos, algunas de estas reformas se entienden como una suerte de anticipo del verso libre, elemento esencial en el desarrollo del Simbolismo. A ello le sumaremos el estudio de su poesía “peruana”, es decir, abordaremos las implicancias estéticas e ideológicas de textos cuyo contenido tiene como marco de referencia aspectos de la cultura peruana como los periodos incaico o colonial (sobre todo en *Le livre des Incas*), así como la composición de sus “yaravies”, escritos

exclusivamente en francés aunque relacionados en cierta medida con una tradición “híbrida” que combina los elementos andinos con los hispanos.

En el capítulo 3 se estudiará la poesía de Manuel González Prada, en especial a partir de su formación romántica y parnasiana, además de su rol dentro de la caracterización del modernismo hispanoamericano (se buscará problematizar la noción de “modernismo simbolista”). Así mismo, se revisará su “prescriptiva” poética a partir de su *Ortometría* y de otros textos de versificación y de reflexión lírica. Todo ello, con el objetivo de clarificar en qué medida su obra puede relacionarse con ciertas propuestas del simbolismo, como trataremos de evidenciar con la lectura de algunos de los poemas que pertenecen básicamente a su libro *Exóticas*.

En el capítulo 4 se analizará la obra de José María Eguren, el mayor exponente de una poesía simbolista en nuestro país. Nuestro principal objetivo es configurar una lectura intertextual entre su propuesta y la de los textos franceses vinculados a una poética del simbolismo. Además, buscaremos dilucidar los diferentes periodos de su lírica y observar en qué medida se puede establecer una suerte de “evolución” literaria (quitándole, por supuesto, cualquier connotación de jerarquización a dicho término) con el objetivo de tener una visión más profunda e integral de su poética simbolista. Así mismo, reflexionaremos sobre su “teoría” estética a partir de sus *Motivos*, muy a sabiendas de que varios de sus escritos oscilan entre el ensayo y el poema en prosa.

Finalmente, en el capítulo 5 se realizará una revisión del legado del Simbolismo francés en la poesía peruana de las primeras décadas del siglo XX, previa a la aparición de los “ismos” de Vanguardia o coetánea con los mismos. A partir de ello, nos serán de mucha utilidad conceptos como neorromanticismo, modernismo y posmodernismo. Pondremos énfasis en escritores que decidieron continuar con su labor literaria en Francia (como el caso meteórico de José Eufemio Lora y Lora), así como poetas que vivieron en Perú, pero que en cierta medida fueron difusores del Simbolismo francés o presentan alguna relación con el mismo, muy a pesar de que el “grueso” de su obra recorrió otros caminos artísticos (en especial autores como José María Barreto, Enrique Bustamante y Ballivián y Alberto Ureta).

## CAPÍTULO 1

### EL SIMBOLISMO FRANCÉS Y LA POESÍA PERUANA DE ENTRESIGLOS

Para establecer la relación entre el Simbolismo francés (cuyos antecedentes y proceso se extienden a lo largo de la segunda parte del siglo XIX e incluso las primeras décadas del XX) y la poesía peruana de entresiglos, primero debemos responder la siguiente pregunta: ¿qué es el Simbolismo? Sabemos que la bibliografía existente sobre este tema es desmesurada. Por esa razón, vamos a emplear una bibliografía que combine estudios clásicos con otros más actuales sobre el Simbolismo y que hayan sintetizado en gran medida dicha propuesta. Todo ello, con el objetivo de construir una definición operativa de *simbolismo* que nos sirva para nuestros intereses.

La palabra *simbolismo* (*symbolisme* en francés) deriva de *símbolo*. Ahora bien, etimológicamente *símbolo* proviene del griego *σύμβολον* o *sumballein*, que se puede traducir como “poner junto lo separado”. En latín se traduce como *simbŏlum*, y en francés como *symbole*.

Durante el contexto griego antiguo, existió un objeto llamado *sumbalon* o *símbolo*, el cual se partía en dos y se usaba para reconocer a un huésped a quien no se había visto: « Un *sumbalon* était à l’origine un signe de reconnaissance, un objet coupé en deux moitiés dont le rapprochement permettait aux porteurs de chaque partie de se reconnaître comme frères et de s’accueillir comme tels sans s’être jamais vus auparavant »<sup>8</sup> (Benoist [1975] 1977 : 5). A partir de ese momento, el término *símbolo* comienza a ser reconocido como aquel objeto, tangible o intangible, que representa a otra cosa. Sobre lo anterior, el DRAE nos brinda dos acepciones que nos interesan:

---

<sup>8</sup> “Un *sumbalum* era originalmente un signo de reconocimiento, un objeto partido en dos mitades cuya unión permitía a los portadores de cada parte reconocerse como hermanos y acogerse como tal sin haberse visto antes” (nuestra traducción).



1. Representación sensorialmente perceptible de una realidad, en virtud de rasgos que se asocian con esta por una convención socialmente aceptada.
2. Figura retórica o forma artística, especialmente frecuentes a partir de la escuela simbolista, a fines del siglo XIX, y más usadas aún en las escuelas poéticas o artísticas posteriores, sobre todo en el surrealismo, y que consiste en utilizar la asociación o asociaciones subliminales de las palabras o signos para producir emociones conscientes. (DRAE 2001: 1403).

La primera acepción se refiere a los símbolos aceptados por acuerdo social: por ejemplo, la paloma blanca como *símbolo* de paz o la calavera como *símbolo* de peligro; la segunda, si bien simplifica un conjunto de movimientos artísticos de más de medio siglo, acierta en colocar al símbolo como estrategia retórica y estética.

Un dato adicional y fundamental: los símbolos están ligados, desde sus orígenes, a las religiones. Así, encontramos símbolos sagrados<sup>9</sup> que, en conjunto, van a ser reconocidos, por ejemplo, como simbolismo judío, simbolismo cristiano o simbolismo musulmán (además de las religiones politeístas). De esa manera los va a tomar, por ejemplo, los estudios antropológicos. Ahora bien, sobre los símbolos poéticos de la literatura occidental, si bien pertenecen a un campo cultural diferente, presentan relaciones con determinados simbolismos religiosos, dependiendo de cada movimiento, escuela o autor particular (un ejemplo muy clarificador es, por ejemplo, el simbolismo de la *Divina comedia*).

Establecidas ciertas ideas básicas sobre la palabra *símbolo*, nos sentimos más seguros para entender el término *simbolismo* como aquel conjunto de imágenes simbólicas propio de un campo cultural determinado (religioso, político, artístico, etc.). Nos interesa centrarnos, dentro del ámbito de la literatura europea, en aquel fenómeno poético que se originó en Francia (básicamente en París) en las últimas décadas del siglo XIX y que se extendió hasta inicios del XX, y que ha quedado en la tradición con el nombre de *Symbolisme*. Ahora bien, este fenómeno no solo involucra un proceso, sino que además forma parte de una *red* artística en la cual se incluye *sucesos* como el ocaso del Romanticismo, además del ascenso del

---

<sup>9</sup> Sobre la oposición entre lo *sagrado* y lo *profano*, Mircea Eliade nos dice lo siguiente: « Toutes les définitions données jusqu'à présent du phénomène religieux présentent un trait commun: chaque définition oppose, à sa manière, le sacré et la vie religieuse au profane et à la vie séculaire » (« Todas las definiciones del fenómeno religioso propuestas hasta ahora presentan un aspecto en común : cada definición opone, a su manera, lo sagrado y la vida religiosa con lo profano y la vida secular »). Y además : « si nous voulons délimiter et définir le sacré, il nous faut disposer d'une quantité convenable de *sacralités*, c'est-à-dire de faits sacrés [...] il s'agit de rites, de mythes, de formes divines, d'objets sacrés et vénérés, de **symboles**, de cosmologies, de théologoumènes, d'hommes consacrés, d'animaux, de plantes, de lieux sacrés, etc. » (Eliade [1949] 1979 : 15-16 / nuestro resaltado) (“si queremos delimitar y definir lo sagrado, es necesario disponer de una cantidad conveniente de sacralidades, es decir, de hechos sagrados [...] se trata de ritos, de mitos, de objetos sagrados y venerados, de **símbolos**, de cosmologías, de *teologuemas*, de hombres sagrados, de animales, de plantas, de lugares, sagrados, etc.”; nuestra traducción).

Parnasianismo y la polémica con el Decadentismo, entre otros. A continuación, elaboraremos un bosquejo de dicha red literaria.

## 1. Sobre la poesía francesa de fines del siglo XIX

Durante la segunda mitad del siglo XIX, la poesía escrita en Francia experimenta un proceso de cambios e innovaciones tan extraordinario que, no solo problematiza y renueva prácticas discursivas de la lírica tradicional, sino que tales innovaciones van a desembocar justamente en lo que la crítica suele llamar convencionalmente como *poesía moderna* en Occidente<sup>10</sup>. Si bien la estética romántica aún estaba en boga (con Victor Hugo a la cabeza, quien en gran medida seguía ejerciendo un magisterio en las letras francesas hasta su muerte, acaecida en 1885), comenzaron a aparecer poetas que van a alejarse y hasta a rechazar el sentimentalismo y confesionalismo que caracterizó buena parte de la poesía romántica francesa (estamos pensando sobre todo en la *tríada* romántica conformada por Alphonse de Lamartine, Alfred de Vigny y Alfred de Musset). A nuestro parecer, son cuatro los personajes que van a destacar en esta suerte de *revisión* de la poética romántica en Francia y, de paso, abrir nuevos senderos en la expresión lírica de su tiempo: Théophile Gautier (1811-1872), Leconte de Lisle (1818-1894), Théodore de Banville (1823-1891) y, en especial, Charles Baudelaire (1821-1867). Sobre todo los tres primeros se vincularon con una propuesta poética conocida hoy con el nombre de *Parnasianismo*, que entró en franca oposición con el sentimentalismo y confesionalismo de la poesía romántica, todavía en boga durante la década de 1860. El último ascendería a la categoría de *maestro* por parte de los futuros simbolistas.

### 1.1. El Parnasianismo

No se puede afirmar que los poetas mencionados (Gautier, Lisle, Banville, Baudelaire) hayan presentado una oposición total contra el Romanticismo. Más bien debemos recordar que todos ellos fueron formados literariamente en la estética e ideología del Romanticismo, tuvieron siempre como referente a Victor Hugo y buena parte de su obra tiene obligatorios vínculos con este movimiento. Sin embargo, su obra se desarrolló dentro de un proceso de transición que los va a conducir por nuevos caminos literarios y, en especial (a excepción de

---

<sup>10</sup>En la presente tesis nos centraremos en la poesía lírica escrita en verso. Por ello, muy a sabiendas de que estamos en un periodo de problematización y renovación de los llamados *géneros, especies o modalidades literarias*, nos abstendremos de revisar (mas no de mencionar) teatro en verso. Sobre la prosa poética y los poemas en prosa, los abordaremos siempre que sea necesario su análisis para la dilucidación de la lírica en verso.

Baudelaire), por uno que es conocido con el nombre de *Parnasse* o *Parnassianisme* (“Parnasianismo” en español).

Desde muy temprano se buscó explicar la naturaleza de la poesía parnasiana (muchos de estos textos clásicos han sido recogidos en el libro de Yann Mortelette [2006], incluido en la bibliografía). Se pusieron en tela de juicio sus innovaciones en relación con el Romanticismo (Ferdinand Brunetière) o se le denominó como última etapa de este movimiento (Gustave Kahn); se le reconoció como escuela (André Beaunier) o se lo negó como agrupamiento (Pierre Martinó). Lo cierto es que hoy la mayoría reconoce un proceso y un conjunto de características que permiten establecer, desde nuestra óptica, una estética parnasiana. Hay dos hechos fundamentales para ello: la publicación del *Petit traité de poésie française* (1872) de Théodore de Banville (considerado por muchos como el *recetario* de la versificación parnasiana), así como la aparición del *Parnasse Contemporain*, del cual hablaremos a continuación.

Esta recopilación colectiva se publicó en 1866 y estuvo dirigida por los poetas Louis-Xavier de Ricard (1843–1911) y Catulle Mendès (1841–1909). Fue impresa por el editor Alphonse Lemerre (1838–1912) con el nombre de *Le Parnasse contemporain*<sup>11</sup>. Los poetas incluidos en esta colección (los otros dos volúmenes fueron publicados en 1871 y en 1876 respectivamente) van a estar involucrados, en mayor o menor medida, con este Parnasianismo<sup>12</sup>. Miguel Feria Vásquez (2014) nos recuerda que Catulle Mendès afirmó haber dado nombre a esta antología, basándose en el *Parnasse satyrique* (1622) del poeta Théophile de Viau (1590-1626) y en otros “parnasses” del clasicismo francés. Sin embargo, el editor de la colección, es decir Lemerre, manifestó que en realidad fue el humanista Marty Laveaux quien bautizó con ese nombre dicha publicación (Martinó [1925] 1948: 85).

Mortelette nos recuerda dos datos: el primero, que “ce mouvement [...] n’a pas produit de manifeste ni de programme”<sup>13</sup>; y el segundo, que “la dénomination de *Parnassiens* est due à un adversaire du mouvement, Barbey d’Aurevilly, qui l’applique sans distinction à tous les collaborateurs du *Parnasse contemporain* de 1866”<sup>14</sup> (Mortelette 2006: 7). Ante todo estamos ante un grupo heterogéneo de poetas que luego se fue perfilando hacia una estética en gran medida homogénea (sobre todo alrededor de la figura de Leconte de Lisle, quien es

<sup>11</sup>El subtítulo de la antología es “Recueil de vers nouveaux” (recopilación de versos nuevos).

<sup>12</sup>Entre los poetas más conocidos que publicaron en la colección de 1866, encontramos a los ya mencionados Banville, Baudelaire, Gautier y Lisle, además de François Coppée (1842-1908), José María de Heredia (1842-1905), Stéphane Mallarmé (1842-1898), Catulle Mendès (1841-1909), Sully Prudhomme (1839-1907), Paul Verlaine (1844-1896) y Villiers de l’Isle Adam (1838-1889).

<sup>13</sup>“este movimiento no ha producido un manifiesto ni un programa” (nuestra traducción).

<sup>14</sup>“la denominación de *Parnasianos* se debió a un adversario del movimiento, Barbey d’Aurevilly, que lo aplica sin distinción a todos los colaboradores del *Parnaso contemporáneo* de 1866” (nuestra traducción).

considerado su máximo exponente), mientras que otros continuaron senderos poéticos propios (los casos de Verlaine y de Mallarmé son los más resaltantes). En pocas palabras, ¿qué caracteriza la poesía parnasiana? Se ha propuesto aspectos tales como el antisentimentalismo, la objetividad, el trabajo exhaustivo y minucioso con la palabra poética, el esteticismo o rechazo de la “utilidad” del arte, la referencia a elementos exóticos, la imagen poética marcadamente cromática o pictórica, la visión naturalista y positivista, entre otros. Se ha destacado el carácter *racional* de su poesía<sup>15</sup>. Por ejemplo, André Beaunier señala que « la poésie parnassienne est réaliste, ainsi que le fut toute la littérature de cette époque-là [...] puisqu'elle était contemporaine du grand mouvement positiviste qui, vers le temps du Second Empire, emporta toute la pensée française »<sup>16</sup> (Beaunier [1901] 2006 : 301). Sin embargo, también se ha propuesto que su “exteriorismo exotista” es más una suerte de “neorromanticismo” que una adhesión al cientificismo de su tiempo. Sobre este punto, Mortelette nos dice lo siguiente:

La poésie parnassienne ne poursuit pas le même but que le réalisme ou le naturalisme. Lorsqu'elle évoque le monde extérieur, ce n'est pas pour faire un enquête sur un milieu particulier ni pour faire passer un message social ni politique. L'évocation de pays lointains ou d'époques passées, de personnages historiques ou de populations exotiques est une façon pour le poète d'élargir sa personnalité en se projetant dans d'autres individualités ou d'autres situations. En ce sens, la théorie de l'impersonnalité renvoie au romantisme plutôt qu'à l'esprit scientifique, à la littérature du moi plutôt qu'à celle de l'altérité.<sup>17</sup> (Mortelette 2006: 16)

En todo caso, lo que nos queda bastante claro (si nos centramos en el “núcleo” del Parnasianismo: Gautier, Lisle, Banville, Heredia, Prudhomme, Mendès) es que su obsesiva búsqueda de la belleza estética, así como de la soberanía de la obra de arte (la famosa afirmación de « l'art pour l'art » señalada por Gautier), más que destinada a “abandonar” la

---

<sup>15</sup> Paul Bourget nos recuerda que, así como Baudelaire, los parnasianos destacaban “The Philosophie of Composition” de Edgar Allan Poe como proceso de creación poética: « L'école se rattachait ainsi à Edgar Poe qui a raconté dans *La Genèse d'un poème* le détail des procédés mécaniques, soi-disant par lui employés pour écrire son *Corbeau* » (“La escuela se vinculaba así a Edgar Poe, quien narró en *Filosofía de la composición* el detalle de los procesos mecánicos, empleados por él mismo para escribir *El cuervo*”) (Bourget [1884] 2006: 201; nuestra traducción).

<sup>16</sup> “la poesía parnasiana es realista, así como lo fue toda la literatura de esa época (...) porque era contemporánea del gran movimiento positivista que, hacia la época del Segundo Imperio, dominaba todo el pensamiento francés” (nuestra traducción).

<sup>17</sup> “La poesía parnasiana no perseguía el mismo fin que el realismo o el naturalismo. Cuando evoca el mundo exterior, no es para hacer una encuesta sobre un medio particular ni para dirigir un mensaje social ni político. La evocación de países lejanos o de épocas pasadas, de personajes exóticos o de poblaciones exóticas es un modo para que el poeta ensanche su personalidad, proyectándose en otras individualidades o situaciones. En ese sentido, la teoría de la impersonalidad remite más al romanticismo que al espíritu científico, a la literatura del yo más que a la de la alteridad” (nuestra traducción).

realidad social tal y como pretendían los realistas y naturalistas, la *problematizaba* desde una actitud de evasión y de malestar. Malestar que se va agudizando y complejizando hasta desembocar en el famoso « mal du siècle » del que participaron los simbolistas y, en especial, los decadentistas. En ese sentido, los parnasianos, así como renuevan en cierta medida la noción de “inspiración egotista” de los románticos, van a prefigurar, a través de su búsqueda por independizar el arte de la realidad social, la *visión escapista* de los decadentistas y la *estética de la sugestión* simbolista:

Mouvement de transition, il semble se tenir à la croisée des grands courants du siècle romantique. [...] Leur poésie atteint un point d'équilibre en associant harmonieusement le fond et la forme. Mais le refuge dans l'esthétisme pur et le formalisme raffiné finissent par laisser le style orienter la pensée : c'est le propre du décadentisme, dont le goût pour l'hybride, l'excentrique, le morbide témoigne de l'échec du formalisme à voiler les profondeurs ténébreuses de l'être. Le symbolisme, qui profite des recherches du Parnasse sur le pouvoir suggestif du signifiant, résout phénoménologiquement le conflit de la forme et du sens. Sans nier la puissance de l'irrationnel, le Parnasse a cherché à la dominer en s'aidant du positivisme : il forme une antithèse dans le mouvement dialectique de la poésie au XIXe siècle.<sup>18</sup> (Mortelette 2006: 39)

A partir de lo anterior, podemos establecer las características más importantes de la poética parnasiana:

- Rechazo del sentimentalismo confesionalista de filiación romántica.
- A partir de lo anterior, se busca construir una poesía *fría, analítica* e impersonal.
- Se acepta la sentencia gautieana de “l’art pour l’art” como un dogma.
- Preferencia por la descripción de imágenes generalmente estáticas.
- Inclínación por la creación de una poesía cromática (a diferencia de los simbolistas, que sobre todo buscaron elaborar una “música” de la poesía).
- Predilección por los referentes exóticos del pasado (Grecia o las culturas orientales, entre otras).
- Obsesión por la perfección formal (un referente paradigmático es Gautier, quien alude a los poemas como piedras preciosas).

---

<sup>18</sup> “Movimiento de transición, parece mantenerse en el cruce de las grandes corrientes del siglo romántico. [...] Su poesía alcanza un punto de equilibrio asociando armoniosamente el fondo y la forma. Pero el refugio en el esteticismo puro y el formalismo refinado terminan por dejar al estilo orientar el pensamiento: es lo propio del decadentismo, cuyo gusto por lo híbrido, lo excéntrico y lo mórbido testimonian el fracaso del formalismo de ocultar las profundidades tenebrosas del ser. El Simbolismo, que aprovecha reminiscencias del Parnaso sobre el poder sugestivo del significante, resuelve fenomenológicamente el conflicto entre la forma y el sentido. Sin negar el poder de lo irracional, el Parnaso buscó dominarlo ayudándose del positivismo: él forma una antítesis dentro del movimiento dialéctico de la poesía del siglo XIX” (nuestra traducción).

- Cierta tendencia naturalista, sobre todo a partir de la noción de una evolución de la poesía: por ejemplo, el Parnasianismo como arte evolucionado de lo anterior.

Para que quede más clara la propuesta poética de este movimiento, leamos un poema de quien es considerado para algunos como su máximo representante: Leconte de Lisle.

« **Paysage polaire** »

Un monde mort, immense écume de la mer,  
Gouffre d'ombre stérile et de lueurs spectrales,  
Jets de pics convulsifs étirés en spirales  
Qui vont éperdument dans le brouillard amer.

Un ciel rugueux roulant par blocs, un âpre enfer  
Où passent à plein vol les clameurs sépulcrales,  
Les rires, les sanglots, les cris aigus, les râles  
Qu'un vent sinistre arrache à son clairon de fer.

Sur les hauts caps branlants, rongés des flots voraces,  
Se roidissent les Dieux brumeux des vieilles races,  
Congelés dans leur rêve et leur lividité ;

Et les grands ours, blanchis par les neiges antiques,  
Çà et là, balançant leurs cous épiléptiques,  
Ivres et monstrueux, bavent de volupté.<sup>19</sup> (*Poèmes barbares*, 1862: 261)

En este poema apreciamos las características esenciales de la estética parnasiana a la que nos hemos referido anteriormente. El escenario es descrito de forma estática, “inmóvil”. El uso de adjetivos es profuso y tiene como principal función crear un efecto pictórico, a la manera de un lienzo. Predominan los “tonos” oscuros en esta imagen sombría y pasatista.

---

<sup>19</sup> “Mundo muerto, espuma inmensa de mar clandestino,  
Abismo de sombra estéril, fulgores espectrales,  
Pihuelas convulsivas estiradas en espirales  
Que van perdidas en la niebla amarga.

Un ávido infierno, cielo rugoso en remolinos,  
Donde se oyen los sórdidos clamores sepulcrales,  
Las risas, los sollozos, los llantos agudos, estertores  
Que un viento siniestro arranca del clarín mortecino.

Corroídos por olas voraces, sobre las altas cimas,  
Congelados en su sueño frío y cadavérico,  
Duermen los viejos dioses de las antiguas culturas;

Y los grandes osos, blanqueados por nieves grimas.  
Aquí y allá, mecieron sus cuellos epilépticos,  
Ebrios y monstruosos, babeando lujurias oscuras.” (Traducción de Leopoldo Díaz)

Esas sombras del pasado son los antiguos dioses que antiguamente tuvieron mucho poder, pero que ahora solo babea “lujurias oscuras”. La objetividad con que se pinta este cuadro poético nos evidencia que su principal afán era romper con el sentimentalismo y confesionalismo de algunos románticos franceses, y crear un arte de representación objetiva, fría, cuyo único ideal sea el arte en sí mismo. Sin embargo, ese mundo de decadencia de “Paysage polaire” también nos permite vislumbrar las huellas baudelaireanas de un mundo deteriorado aunque seductor. E, indirectamente, su ligazón con una literatura posterior y entroncada con un pesimismo y evasiónismo posromántico llevado a su extremo: el Decadentismo.

## 1.2. El Decadentismo

Gérard Peylet (1994), en su estudio sobre la literatura francesa de fines del siglo XIX, nos recuerda que el llamado “mal de fin de siglo” se vincula con ideas como la “muerte de Dios” nietzscheana y, sobre todo, con la filosofía de Arthur Schopenhauer (1788-1860), de quien nos dice lo siguiente:

*Le Monde comme volonté et comme représentation*, qui ne serait traduit qu'en 1886, attribue le malheur fondamental de l'homme à une force présente chez tous les hommes, le Vouloir-Vivre ou Volonté. Schopenhauer conseille de se libérer le plus possible de ce Vouloir-Vivre, de cesser de concevoir des désirs et de les transférer sur le monde. Il conteste aussi l'idée de progrès. De telles idées vont à l'encontre de la morale de bourgeoisie d'affaires et trouvent un écho auprès des artistes.<sup>20</sup> (Peylet 1994: 22-23)

Este « malheur » fundamental se va a relacionar justamente con la visión que los escritores de este periodo van a tener de esta nueva configuración socio-económico-cultural que suele denominarse la *modernidad*. Sobre este malestar de la modernidad, nos dice Paylet: « L'homme de la fin de siècle est rongé par un pessimisme qui s'apparente à un drame de la foi. Il ne croit plus en rien, comme si la grande aventure scientifique avait créé devant lui une sorte de vertige du néant, mais il reste inquiet d'idéal »<sup>21</sup> (Peylet 1994: 26). Ello, a decir, de los estudiosos, se vincula con esa suerte de *escapismo* que los mundos exotistas y pasadistas

<sup>20</sup> “*El mundo como voluntad y como representación*, que no será traducido hasta 1886, atribuye la desgracia fundamental del hombre a una fuerza presente en todos los hombres, el *Vouloir-Vivre* o Voluntad. Schopenhauer aconseja liberarse lo más posible de este *Vouloir-Vivre*, de cesar de concebir deseos y de transferirlos sobre el mundo. Ello contesta también a la idea de progreso. Tales ideas van al encuentro de la moral burguesa de negocios y encuentran eco entre los artistas” (nuestra traducción).

<sup>21</sup> “el hombre de fin de siglo fue carcomido por un pesimismo que se emparenta con un drama de la fe. Él no cree ya en nada, como si la gran aventura científicista hubiera creado delante de él una suerte de vértigo de la nada, pero de la queda cierta inquietud de ideal” (nuestra traducción).

de las obras decadentistas representan, así como el carácter introvertido y solitario de sus personajes.

El *dandismo*, en su búsqueda de constituir una visión en que lo bello se imponga por sobre la realidad, y con ello, negar en gran medida esa realidad, no representa otra cosa que ese carácter evasivo del mal de siglo en que se vieron envueltos tanto simbolistas como decadentistas. O, diciéndolo de forma más detallada, en un contexto en que las innovaciones simbolistas se veían envueltas por una crisis de otros valores (la religión, la igualdad, el progreso) que marcaron el sino del fin de siglo, es decir, el *espíritu* decadente:

Le dandysme décadent est plus solitaire et suicidaire que le dandysme romantique. Sa dimension principale est celle de l'artifice. Ce dandysme illustre le mot d'un héros d'Oscar Wilde affirmant que l'art est *singulièrement plus réel que la vie*. Le dandysme qui fascine des écrivains aussi différents que Jean Lorrain, Oscar Wilde, Gabriele d'Annunzio, Joris Karl Huysmans, Rémy de Gourmont, Henri de Régnier, semble proclamer la victoire de l'artifice sur le réel.<sup>22</sup> (Peylet 1994: 29)

Así, a manera de síntesis podemos afirmar que el mensaje decadentista, visto al menos en forma genérica, puede ser entendido como la *ideología* del Simbolismo. Pero, ¿cómo definimos al Decadentismo?

Un primer aspecto del que debemos partir es que, si cogemos algunas antologías del Decadentismo y del Simbolismo franceses, y las comparamos, observamos algunos nombres que se van a repetir: Maurice Rollinat (1846-1903), Charles Morice (1860-1919) y, en especial, Jules Laforgue (1860, 1887), entre otros. Y, si hablamos de reflexiones de la época y de estudios más actuales, observamos que en muchos de ellos Baudelaire es reconocido generalmente como precursor del Decadentismo, a la vez que como iniciador del Simbolismo. En el contexto en que ambas tendencias se entrecruzan (década de 1880), sus defensores van a disputarse como *maestros* a Verlaine y a Mallarmé. A todo ello hay que sumarle un segundo aspecto: varios de estos autores pasaron por alguna etapa decadentista o simbolista, motivo por el cual se hace más difícil la distinción entre una y otra.

Un ejemplo de dicha *confusión terminológica* nos la ofrece Patrick McGuinness en su *Anthologie de la poésie symboliste et décadente* (2001). En su presentación, McGuinness nos refiere que durante este periodo de polémica era difícil distinguir entre lo decadentista y lo

---

<sup>22</sup> “El dandismo decadente es más solitario y suicida que el dandismo romántico. Su dimensión principal es la del artificio. Este dandismo ilustra la palabra de un héroe de Oscar Wilde, quien afirma singularmente que el arte es *singularmente más real que la vida*. El dandismo que fascina a escritores tan diferentes como Jean Lorrain, Oscar Wilde, Gabriele d'Annunzio, Joris Karl Huysmans, Rémy de Gourmont, Henri de Régnier, parece proclamar la victoria del artificio sobre lo real” (nuestra traducción).



simbolista, además de otros términos de la época (*zutisme, fin de siècle, char noir*, instrumentalismo, entre otros). Desde su perspectiva,

Les lecteurs qui rencontreront les poètes décadents et symbolistes pour la première fois remarqueront qu'ils ont affaire à une époque d'étiquettes, d'« ences », d'« ismes » e de « logies ». L'enquête de Huret montre à quel point les écrivains eux-mêmes (sans parler des lecteurs) avaient du mal à s'y retrouver. Au milieu de ce tourbillon terminologique (Laurent Tailhade parlait de « symbolo-décadents-instrumento-gagaïstes »), il serait peut-être rassurant de rappeler que les deux poètes que les jeunes symbolistes et décadents revendiquaient pour pères, Paul Verlaine et Stéphane Mallarmé, demeuraient sceptiques envers ces étiquettes.<sup>23</sup> (McGuinness [2001] 2009: 9)

Cuestión de términos, aunque definitivamente hubo debates que no podemos soslayar. En ese sentido, un punto de quiebre que nos puede servir para distanciar lo decadente de lo simbolista es la polémica de 1886.

Ese año, el poeta y periodista Anatole Baju (1861-1903), el principal impulsor de una “escuela decadentista” (labor parecida a la que cumplió Gustave Kahn [1859-1936] en el Simbolismo), encabeza a un grupo de jóvenes intelectuales que permiten la aparición de *La Décadence*, revista de efímera existencia, como muchas de las publicaciones de la época, pero que destaca por albergar algunos de los textos más relevantes del proyecto decadentista, entre ellos una suerte de manifiesto titulado “Lecteurs!”. La siguiente cita resume bastante bien su propuesta:

El futuro pertenece al decadentismo. Nacidos del *sobrebastío* de una civilización schopenhaueresca, los Decadentes no son exactamente una escuela literaria, pues su misión no es la de fundar, sino principalmente la de destruir, demoler las antiguallas y preparar los elementos *fetusianos* de la gran literatura francesa del siglo XX. Labor inmensa, tarea ingrata, *irragutante*. Piensen ustedes: aislar el exótico virus melancólico-pésimo-naturalista, desinfectar sus heridas supurantes y pestilenciales... ¡Hay que tener ánimo!<sup>24</sup> (Iglesias 2007: 239; cursivas del autor)

De esta cita podemos extraer conclusiones muy interesantes. La primera, la importancia de la filosofía de Schopenhauer, como ya lo indicamos anteriormente. La segunda tiene que

<sup>23</sup> “Los lectores con que se toparán los poetas decadentes y simbolistas por primera vez destacarán que se las ven con una época de etiquetas, de *-encias, -ismos y -logías*. La encuesta de [Jules] Huret muestra hasta qué punto a los mismos escritores (sin hablar de los lectores) les cuesta trabajo orientarse. En el centro de este torbellino terminológico (Laurent Tailhade hablaba de *símbolo-decadente-instrumento-gagaístas*), sería tranquilizador recordar que los dos poetas que los jóvenes simbolistas y decadentes reivindicaban como padres, Paul Verlaine y Stéphane Mallarmé, quedaban escépticos frente a estas etiquetas” (nuestra traducción y añadido).

<sup>24</sup> Hemos tomado el anterior fragmento de la *Antología del decadentismo* de Claudio Iglesias (2007), incluida en la bibliografía. En dicho libro, se presenta un conjunto de textos de la época, que expresan detalladamente la polémica que hubo en torno a la formación y desarrollo de las tendencias en cuestión.

ver con el *estilo* decadentista y, en menor medida, con el simbolista: en su búsqueda de “destruir para crear” (la frase, tomada del anarquista ruso Piotr Kropotkin [1842-1921], es mencionada por Iglesias para caracterizar la postura de Bajú), elaboraron una variopinta diversidad de neologismos que no solo expresaban una visión humorística frente al lenguaje literario, tanto de la tradición como de su tiempo (*fetusianos, irragutante*), sino que además querían traducir la nueva sensibilidad de hastío y de cambio que sentían, frente a esta tradición que nada nuevo les podía otorgar. Finalmente, se problematiza una característica que por consenso se les ha dado y que incluso el término con que se les reconoce sugiere: la *negatividad* de su propuesta. Generalmente, se lee al Decadentismo como un callejón sin salida, es decir, como una aniquilación de lo anterior sin presencia de una propuesta: a escritores psíquica y físicamente enfermos, correspondería una obra *enferma* y por lo mismo condenada a la infertilidad. Sin embargo, la exclamación de Bajú expresa más bien una visión “positiva” (pero no *positivista*, es necesario aclarar, ya que esta ideología se encontraba vigente) de su labor artística e intelectual. Hay así un ansia de novedad bajo sus sombras agonizantes.

En otro momento, el director de *Le Décadent* asume la condición de *hombre moderno* al decir que él mismo “está hastiado”, y a la vez asume el rol que este *hombre* debe cumplir, al señalar que a “necesidades nuevas corresponden ideas nuevas, infinitamente sutiles y matizadas, y la necesidad de crear palabras inéditas para expresar tal complejidad de afectos y sensaciones fisiológicas” (Iglesias 2007: 243). Se observa que la elaboración de este *léxico* novedoso, en tanto expresión del hastío del hombre moderno, se mezcla en forma algo confusa con la pretensión positivista de la evaluación social. Así, se asume que la obra decadentista es el arte que manifiesta dicha evolución, aunque para los médicos y los críticos de su tiempo era más bien lo contrario: “Refinamiento de apetitos, de sensaciones, de gustos, de lujos, de placeres; neurosis, histeria, hipnotismo, morfinomanía, charlatanería científica, schopenhauerismo a ultranza: tales son los patrones de la evolución social” (Iglesias 2007: 243).

Lo anterior nos demuestra que el grupo decadentista, al menos en sus manifiestos, busca erigirse como la nueva literatura, e incluso va más allá: quieren representar la evolución de un arte, de un hombre y de una sociedad que se desmoronan. Esta pretensión directriz (en gran medida quedó solo en pretensión) es lo que abre la polémica con el otro nuevo grupo que se venía constituyendo y que también quiere ocupar dicho rol: nos referimos al Simbolismo. Así lo evidencia al menos el poeta griego Jean Moréas (1856-1910) en el famoso manifiesto del mismo año. Seguiremos con ello en el siguiente apartado.

En resumen, podemos afirmar que, al igual que el Parnaso, el Decadentismo no llegó a constituirse como un movimiento literario, aunque sí logró evidenciar, en mayor o menor medida, una peculiar estética, la cual podemos sintetizar a partir de las siguientes características:

- *Rindieron culto* a Baudelaire; así mismo, erigieron como maestros a Verlaine y Mallarmé: ello los hermana con los simbolistas.
- Comparten con los parnasianos (y con sus *congéneres* simbolistas) el culto del arte por el arte. Su carácter evasivo se manifiesta en una postura apolítica<sup>25</sup>.
- Pusieron en tela de juicio la separación de géneros: por ejemplo, trabajaron el poema en prosa y el teatro mudo.
- Desde el punto de vista de la dicotomía verso-prosa, trabajaron sobre todo la prosa en artículos, cuentos fantásticos y novelas (o anticipación de *anti-novelas*, como *À rebours*).
- Su visión de mundo es *evasionista* o *escapista*. Ello se representa a través de la imagen de *decadente* que se construye, tanto dentro como fuera de la obra: dandi, hiperfino, débil hasta la enfermedad, toxicómano y con tendencia a la destrucción. Todo ello se manifiesta en el personaje reconocido como *alter ego* del escritor decadente: des Esseintes en la novela mencionada en la anterior característica. El adjetivo que resume su existencia es el del *névrosé*.
- La elaboración desmesurada de un léxico nuevo, exagerado y que exprese cierto humor malsano, como ya se explicó anteriormente.

Entre los principales representantes de la literatura decadentista tenemos a Villiers de l'Isle Adam<sup>26</sup>, Octave Mirbeau<sup>27</sup> (1848-1917) y, en especial a Joris-Karl Huysmans (1848-1907), cuya novela *À rebours* (1884) es considerada como la "biblia" del Decadentismo. Esta obra es una suerte de "testimonio" de la estética e ideología decadentista. Su protagonista, el duque Jean Floressas des Esseintes, es el *alter ego* del autor y resume en gran medida lo visto anteriormente. Veamos a continuación un fragmento en que se manifiesta su posición frente al arte:

<sup>25</sup> Sin embargo, estudiosos como Iglesias sugieren un acercamiento al anarquismo.

<sup>26</sup> Sus libros más importantes son: *Contes cruels* (1883), *L'Ève future* (1886) y *L'amour suprême* (1886).

<sup>27</sup> Destaca por sus libros: *Le Calvaire* (1886), *Lettres de ma chaumière* (1885) y *Sebastien Roch* (1890).

[...] il comprenait d'abord que, pour l'attirer, une œuvre devait revêtir ce caractère d'étrangeté que réclamait Edgar Poe, mais il s'aventurait volontiers plus loin, sur cette route et appelait des flores byzantines de cervelle et des déliquescentes compliquées de langue ; il souhaitait une indécision troublante sur laquelle il put rêver, jusqu'à ce qu'il la fit, à sa volonté, plus vague et plus ferme selon l'état momentané de son âme. Il voulait, en somme, une œuvre d'art et pour ce qu'elle était par elle-même pour ce qu'elle pouvait permettre de lui prêter ; il voulait aller avec elle, grâce à elle, comme soutenu par un adjuvant, comme porté par un véhicule, dans une sphère où les sensations sublimées lui imprimeraient une commotion inattendue et dont il chercherait longtemps et même vainement à analyser les causes.<sup>28</sup> (Huysmans [1884] 2004: 208)

El homenaje que rinde a Allan Poe lo extiende en otros momentos a Baudelaire, Verlaine y Mallarmé, entre los más importantes. Y, en relación con el autor de *Les fleurs du mal*, en la cita anterior se puede reconocer ese deseo de lograr un conocimiento trascendental del mundo a través de la evocación de sensaciones, como nos lo sugiere el poema "Correspondances". Así, a lo largo de la novela hay un deseo de separar al hombre vulgar (entiéndase burgués) del artista delicado e hipersensible (*névrosé*), quien trata de asir una realidad que combina lo espiritual con lo corporal a través del intelecto y de su *état d'âme*: dicha realidad es la obra de arte (*l'art pour l'art*). Sin embargo, su consecución es angustiosa y, las más de las veces, conduce al abismo.

En cuanto a poesía decadentista en verso, se reconoce como su principal representante a Jules Laforgue (Montevideo, 1860 – París, 1887). Ahora bien, no debemos olvidar que él también formó parte del núcleo de la "escuela simbolista" (junto a Moréas y Gustave Kahn). Su temprana muerte y su temperamento insular, no permitieron que expresara en forma directa su inclinación hacia una u otra tendencia. Quizá en Laforgue se manifiesta en forma más alturadamente poética esa hermandad que comparten ambas tendencias. Como ilustración de lo dicho, leamos su breve poema "Je ne suis qu'un viveur lunaire...":

Yo no soy más que un vividor lunario  
que de círculos llena los estanques,  
y es única razón de mis arranques  
la de llegar a verme legendario.

<sup>28</sup> "(...) se daba cuenta en primer lugar de que, para que una obra le llegara a interesar y a atraer, tenía que poseer ese carácter de extraña y desconcertante peculiaridad y rareza que clamaba Edgar Poe. Pero él se aventuraba todavía más lejos por este camino y exigía además una gran minuciosidad imaginativa y complicadas filigranas de estilo delicado y delicuescente; buscaba una vaguedad inquietante y turbadora que le permitiera alimentar sus sueños y que pudiera ser adaptada y transformada, a su gusto, en algo más difuso o más firme según el estado de ánimo de cada momento. Apreciaba, en suma, una obra de arte por lo que ella era en sí misma y por lo que podía aportarle personalmente; quería caminar con ella, apoyarse en ella, como sostenido por un ayudante, como transportado por un vehículo que le permitiera acceder a una esfera en la que las sensaciones sublimadas le produjeran una sacudida inesperada, cuyas causas intentaría analizar durante mucho tiempo e, incluso, en vano." (Traducción de Juan Herrero, Ed. Cátedra, 2000, pp. 317-318).

Mis anchas mangas de mandarín pálido  
 recojo: fiero mi ademán provoca  
 y exhalo al fin, agrandando la boca,  
 dulces frases de crucifijo escuálido.

¡Oh, sí, llegar a verme legendario  
 en el umbral del tiempo charlatán!  
 ¿Y las lunas de antaño, dónde están?  
 ¿Y Dios? ¿Un nuevo Dios, no es necesario? (traducción de Enrique Díez-Canedo)

En este poema podemos percibir un elemento fundamental de la ideología decadentista: la añoranza de un tiempo legendario al cual cobijarse, frente al presente vulgar (tiempo charlatán) que empuja al *névrosé* a articular “frases de crucifijo escuálido”, es decir, lamentos de un mundo acabado y donde no se sabe si es necesaria o no una nueva divinidad. Estamos ante el malestar enfermizo del “mal du siècle”. Los simbolistas, en gran medida, compartirán dicho malestar.

### 1.3. El Simbolismo

Para comenzar, hay que distinguir entre dos grupos de simbolistas: aquellos que formaron una escuela de corta duración (entre 1886 y 1891) a través de manifiestos y revistas (los ya mencionados Kahn, Moréas, Laforgue, además de René Ghil, Henri de Regnier y otros) y aquellos a quienes esta escuela reconoce como iniciadores y maestros del simbolismo: Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine y Stéphane Mallarmé.

La bibliografía sobre estos poetas (las cumbres de la poesía francesa del siglo XIX) es desmesurada. Sin embargo, tal y como señalamos al inicio del capítulo, el objetivo en el presente apartado es establecer una definición *operativa* del Simbolismo. Por ello, consideramos indispensable la mención a estos poetas.

Gustave Kahn, en su texto “Symbolistes et décadents” (1902), emplea el término *evolución* para referirse al proceso que va del Romanticismo al Parnasianismo, para desembocar en el Simbolismo; curiosa palabra, si la relacionamos con la carga *naturalista* que tiene, aunque no gratuita. Recordemos que en el manifiesto decadentista de Bajou, analizado en el apartado anterior, también se hizo referencia al arte decadentista como evolución del arte presente. Ello generó la respuesta de Jean Moréas en su famoso “Manifeste symboliste”, publicado en *Le Figaro* el 18 de setiembre del mismo año (1886). En dicho texto, Moréas no solo alude al Simbolismo como una *evolución* de la poesía de su tiempo, sino que además

expone el carácter particularmente “cíclico” de la evolución literaria en un medio social (reminiscencia naturalista):

Comme tous les arts, la littérature évolue : évolution cyclique avec des retours strictement déterminés et qui se compliquent des diverses modifications apportées par la marche du temps et les bouleversements des milieux. Il serait superflu de faire observer que chaque nouvelle phase évolutive de l'art correspond exactement à la décrépitude sénile, à l'inéluctable fin de l'école immédiatement antérieure. [...] toute manifestation d'art arrive fatalement à s'appauvrir, à s'épuiser ; alors, de copie en copie, d'imitation en imitation, ce qui fut plein de sève et de fraîcheur se dessèche et se recroqueville ; ce qui fut le neuf et le spontané devient le poncif et le lieu commun.<sup>29</sup> (Cfr. Marchal 2011: 161)

A continuación, alude directamente al *arte de la decadencia* y niega que represente a la “nueva manifestación” de la literatura francesa, como lo había sugerido Baju. ¿La razón? El carácter *terminal* de una literatura decadente, frente a lo innovador de la poesía de su tiempo:

Remarquez pourtant que les littératures décadentes se révèlent essentiellement coriaces, filandreuses, timorées et serviles : toutes les tragédies de Voltaire, par exemple, sont marquées de ces tavelures de décadence. Et que peut-on reprocher, que reproche-t-on à la nouvelle école ? L'abus de la pompe, l'étrangeté de la métaphore, un vocabulaire neuf ou les harmonies se combinent avec les couleurs et les lignes : caractéristiques de toute renaissance.<sup>30</sup> (Cfr. Marchal 2011: 162)

Es allí donde señala que anteriormente había “propuesto la denominación *simbolismo* como la única razonablemente apta para designar la tendencia actual del espíritu creativo. Esta denominación debe ser mantenida” (cursiva del autor). Según parece, esta lucha por el predominio de un *término* tiene como trasfondo la hegemonía por la imagen que quedará para la posteridad como el (los) innovador(es) de las letras francesas, y en un nivel más inmediato, la pugna por el espacio literario cuya oficialidad seguía manteniendo el *Parnasse*.

---

<sup>29</sup> “Como todas las disciplinas artísticas, la literatura evoluciona, y la suya es una evolución cíclica con curvas estrictamente determinadas, complicadas por las diversas modificaciones que traen la marcha del tiempo y las perturbaciones del medio. Sería superfluo observar que cada nueva fase evolutiva del arte se corresponde exactamente con la decrepitud senil y el ineluctable fin de la escuela inmediatamente precedente. [...] toda manifestación artística llega fatalmente a empobrecerse y agotarse. De copia en copia, de imitación en imitación, lo que estuvo lleno de savia y de frescura se seca y se retuerce; lo que fue nuevo y espontáneo se convierte en vulgaridad y lugar común.” (traducción de Claudio Iglesias)

<sup>30</sup> “Nótese que las literaturas de decadencia se revelan esencialmente pesadas, enredadas, indecisas y serviles: todas las tragedias de Voltaire, por ejemplo, tienen esas máculas de decadencia. ¿Y cuáles son los reproches que recibe la nueva escuela? El abuso de la pompa, la extrañeza de la metáfora, un vocabulario nuevo en el que las armonías se combinan con colores y líneas: características de todo renacimiento.” (traducción de Claudio Iglesias)

Después de aclarado este *impasse*, Moréas explica didácticamente el carácter *cíclico* del Simbolismo: señala como antecedentes algunos poemas de Musset, Shakespeare y la tradición mística. Luego catapulta a Baudelaire como el “verdadero precursor del movimiento”, y destaca de Mallarmé el “insuflarle el sentido del misterio y de lo inefable”, así como de Verlaine el honor de haber roto “las infames cadenas del verso que los dedos prestigiosos de Théodore de Banville habían flexibilizado con anterioridad”. Sin embargo, “el Supremo Encantamiento aún no fue consumado; una tarea tenaz y celosa solicita a los jóvenes” (Iglesias 2007: 247). Con ello, destaca la labor que él y los otros de la escuela simbolista están por realizar.

A continuación, viene la explicación más discutible del manifiesto, que es la definición de la *poesía simbólica*. Según Moréas, esta poesía

[...] cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette. L'Idée, à son tour, ne doit point se laisser voir privée des somptueuses simarres des analogies extérieures ; car le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la concentration de l'Idée en soi. Ainsi, dans cet art, les tableaux de la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eux-mêmes ; ce sont là des apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec des Idées primordiales.<sup>31</sup> (Cfr. Marchal 2011: 162-163)

Esta noción de Ideas primordiales (con mayúsculas), frente a las “apariencias sensibles” de los fenómenos concretos, tiene, a nuestro parecer, reminiscencias platónicas e incluso cierta ligazón con la dicotomía kantiana “Das ding an sich” - “Das ding für mich” (“la cosa en sí” frente a “la cosa para mí”) cuando dice que este arte simbólico no llega a “la configuración de la Idea en sí misma”. Ello le sirve como base para defender la característica que los enemigos del simbolismo le achacaban: su ambigüedad.

Este texto se erige como el más representativo de la polémica en cuestión. Sin embargo, es importante recordar que no es el único manifiesto simbolista. Implícitamente, lo son varios textos, empezando por el clásico “Correspondances” de Baudelaire”; “Art poétique” de Verlaine también ha sido leído como una suerte de “recetario” de la musicalidad simbolista. Y, en cuanto a documentos de reflexión, es imperativa la mención de “Crise de vers” de

---

<sup>31</sup> “[...] busca vestir la Idea de una forma sensible que, no obstante, no sería en sí misma su meta, sino que, sirviéndose de ella para expresar la Idea, la mantendría sujeta a esta última. La Idea, a su vez, de ningún modo debe dejarse privar de las suntuosas togas de las analogías externas; pues el carácter esencial del arte simbólico consiste en no llegar nunca a la configuración de la Idea en sí misma. Así, en este arte, los cuadros de la naturaleza, las acciones de los hombres y todos los fenómenos concretos no podrían manifestarse ellos mismos; son solo apariencias sensibles destinadas a representar sus afinidades esotéricas con las Ideas primordiales.” (traducción de Claudio Iglesias)

Mallarmé, entre otras “divagaciones” del Maestro, así como el *Traité du verbe* de René Ghil (básicamente la primera versión, pues en las siguientes propone una escuela *instrumentalista* de marcado influjo naturalista).

Si ha de observarse una dificultad en el “manifiesto” de Moréas, consideramos que esa sería su *claridad*, la cual contrastaría con el sentido oscuro y hermético de la poesía simbolista. Explicar con cierta lógica, que a veces se torna incongruente, la *esencia* de una poesía que por sus características no se puede reducir a un comentario (la tradicional pregunta *de qué trata el poema* pierde aquí toda validez) es ir en contra de su propia *naturaleza*. Y si a ello le sumamos la poca consecuencia del poeta de origen griego, quien pocos años después renegaría del simbolismo y fundaría la efímera *école romane* (escuela romana), nos lleva a concluir que su rol queda ante todo como simple anecdótico de dicha escuela.

Hemos iniciado con esta breve reflexión sobre el “Manifiesto simbolista” para demostrar que sus afirmaciones no profundizan sobre los aspectos esenciales de dicho movimiento. A continuación, trataremos de establecer, con los límites que ello amerita, algunas ideas sobre la oscura *naturaleza* simbolista.

Anna Balakian en su clásico libro *The Symbolist Movement* (1967, publicado en castellano dos años después) señala que el Simbolismo, más que francés, fue un movimiento parisino en el cual se *hermanaron* tanto franceses como poetas provenientes de otras lenguas y culturas:

El simbolismo no fue francés, sino que se produjo en París. El simbolismo sería un movimiento *parisino* (para distinguirlo de *francés*); parisino por su carácter cosmopolita, que preparó el especial clima internacional tan propicio para las subsiguientes tendencias de vanguardia: cubismo, futurismo, dadaísmo y surrealismo. Con el simbolismo, el arte dejó realmente de ser nacional y adoptó las premisas colectivas de la cultura occidental. Su preocupación mayor fue el problema no nacional, no temporal, no geográfico, no sectario, de la condición humana: la confrontación de la mortalidad humana con la fuerza de supervivencia que se deriva de la conservación de la sensibilidad humana en las formas artísticas. (Balakian 1969: 20-21)

Ahora bien, como se observó en la breve revisión sobre el Parnasianismo, poetas como Verlaine o Mallarmé publicaron en *Le Parnasse Contemporain*, con lo cual se evidencia el ya conocido proceso (particular en cada poeta) que condujo del Parnaso al Simbolismo. ¿Qué aspectos heredaron los segundos de los primeros? El rasgo central es sin duda la autonomía literaria, sintetizada en el ideal del *art pour l'art*. Los simbolistas (cada uno a su manera) construyeron un universo poético independiente, ajeno a la noción de *mimesis* aristotélica, es decir, a esa búsqueda de imitación de la naturaleza y la realidad. Es así como llegaron a



constituir lo que Bertrand Marchal denomina un « absolu littéraire »: « la littérature [symboliste] est autonome, particulièrement la poésie. C'est une poésie ordonnée pour le service exclusif du Beau »<sup>32</sup> (Marchal 2011: 19; nuestro añadido).

Convencionalmente, se han aplicado los adjetivos “descriptivo” y “cromático” a la estética parnasiana, mientras que a la simbolista se le ha atribuido lo “sugerente” y “musical”, o “musicalmente sugerente”, por decirlo de otra manera. Y justamente esa representación *sugerente* de su realidad autónoma, de ese particular y propio universo poético, es lo que nos conduce por el camino oscuro, enigmático y denso del símbolo. Por ejemplo, Marchal nos recuerda que Mallarmé, el maestro indubitable de los simbolistas, nos decía que el símbolo « ne renvoie nullement à quelque arrière-monde que ce soit, mais nomme ce qui fonde une poétique non narrative et non descriptive, une poétique antinaturaliste autant qu'anti-parnassienne dont l'instrument s'appelle l'allusion ou la suggestion »<sup>33</sup> (Marchal 2011: 35). Esa *suggestion* o sugerencia del *símbolo* simbolista (valga la redundancia) es la definición más genérica de la propuesta poética del movimiento en cuestión. Ello, además, va a vincularse con otros aspectos, técnicos y a la vez ideológicos, tales como la concreción del verso libre y del poema en prosa (este segundo iniciado por Aloysius Bertrand [1807-1841] y por Baudelaire, y continuado por Rimbaud y los decadentistas, cada uno a su manera), además de una *sensibilidad* en general insatisfecha, propensa al nihilismo y la imagería, así como a una obsesión particular por la muerte.

Un aspecto fundamental para entender la estética del Simbolismo es su relación con la música de su tiempo, y en especial con la del alemán Richard Wagner (1813-1883). Ahora bien, Jean Nicolas Illouz observa que, aparte de la música en sí, a los simbolistas les interesaron las reflexiones de Wagner sobre teoría musical, las cuales pueden ser resumidas de la siguiente manera: « Plus d'un quart de siècle avant sa réception *symboliste*, Wagner y défend déjà une conception mystique de l'art, radicalement opposée au matérialisme ambiant: la musique parle directement le langage de l'âme, et apparaît *comme la révélation d'un autre monde* »<sup>34</sup> (Illouz 2004: 18). Y quien empieza dicha tradición entre la música wagneriana y

---

<sup>32</sup> “La literatura [simbolista] es autónoma, particularmente la poesía. Es una poesía ordenada para el servicio exclusivo de lo Bello” (nuestra traducción).

<sup>33</sup> “no refleja de ninguna manera a algún *arrière-monde*, sino que nombra lo que funda una poética no narrativa y no descriptiva, una poética antinaturalista en tanto que antiparnasiana, cuyo instrumento se llama alusión o sugestión” (nuestra traducción). El *arrière-monde* es un concepto nietzscheano que señala la tradición filosófica que se busca superar.

<sup>34</sup> “Más de un cuarto de siglo antes de su recepción *simbolista*, Wagner ya defiende una concepción mística del arte, radicalmente opuesta al materialismo de la época: la música expresa directamente el lenguaje del alma, y aparece *como la revelación de otro mundo*” (nuestra traducción).

las innovaciones en la poesía francesa es sin duda el maestro de todos ellos: Charles Baudelaire.

El 13 de marzo de 1861 se estrena en la Ópera Garnier de París la ópera *Tannhäuser* de Wagner, la cual, según los datos de la época, fue un rotundo fracaso en la capital francesa. Sin embargo, a diferencia de visión negativa de la crítica musical “oficial” en París, hubo una crítica no solo positiva, sino en gran medida exacerbada: nos referimos a la del poeta y crítico de arte Baudelaire. Incluso, días después de dicho estreno escribe un ensayo titulado “Richard Wagner y *Tannhäuser* en París”, el cual se ha convertido en uno de los textos más importantes para conocer la estética baudelaireana.

En dicho ensayo, el autor de *Las flores del mal* propone que con el *Tannhäuser* Wagner logra crear un “teatro dramático” que es una suerte de fusión de todas las artes: la pintura, la música, la poesía..., aunque siempre teniendo como eje expresivo la música. Ahora bien, ello le sirve a Baudelaire como base para plantear una tesis que busca sustentar en su ensayo: “El lector sabe qué objetivo perseguimos: demostrar que la música sugiere ideas análogas en cerebros diferentes. (...) las cosas siempre se han expresado por una analogía recíproca, desde el día en que Dios profirió el mundo como una compleja e indivisible totalidad” (Baudelaire 1961: 737). Y, a continuación de esta tesis, el autor se cita a sí mismo al colocar los dos primeros cuartetos de su soneto “Correspondances”, el cual suele ser mencionado por muchos como punto de partida del simbolismo:

La Nature est un temple où de vivants piliers  
Laisent parfois sortir de confuses paroles;  
L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent  
Dans une ténébreuse et profonde unité,  
Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,  
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,  
— Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,  
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,  
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.<sup>35</sup> (Baudelaire 1975: 11)

---

<sup>35</sup> “Naturaleza es templo donde vivos pilares  
Dejan salir a veces algún habla confusa;  
y los bosques de símbolos, por donde el hombre cruza

En esta primera parte de su ensayo, lo que busca Baudelaire es poner sobre el tapete la noción de *correspondencia* o *analogía universal* entre lo material y lo espiritual, es decir, de cómo los elementos de la naturaleza son una suerte de *símbolo* del mundo espiritual<sup>36</sup>. No vamos a detenernos en analizar pormenorizadamente la relación Swedenborg-Baudelaire sobre este tema (la crítica ya ha dicho bastante sobre el mismo). Solo quisiéramos recordar que dicha noción de las correspondencias es aclimata en un sentido estético a través del recurso figurativo de la *sinestesia*, recurso capital de la estética baudelaireana en torno al arte moderno. Entonces, lo que busca el poeta es demostrar cómo la unión de palabra, sonido y color a través de la ópera wagneriana produce en la mente una sensación de éxtasis casi místico y sobrenatural, que no es otra cosa que la verdad absoluta del arte: “la alianza de todas las artes concurriendo juntas al mismo objetivo, es decir, a la producción de la obra artística más perfecta y la única verdadera” (Baudelaire 1961: 740).

Esta experiencia del “arte completo” genera en el espectador-poeta una “intensidad nerviosa”, una “violencia en la pasión y en la voluntad” (Baudelaire 1961: 752), similar a la experiencia del opio. El arte moderno, sintetizado en la música de Wagner, establece en términos de Baudelaire la consecución de una estética apasionada y, por lo mismo, difícil (por no decir imposible) de explicar racionalmente. Es la puerta de entrada al mensaje oscuro y trascendente del arte poético-musical.

Dicha admiración por el músico alemán se mantendrá dos décadas después con la aparición, en 1885, de la *Revue Wagnérienne* (*Revista Wagneriana*), la cual tuvo una duración de tres años (hasta 1888) y en la cual participaron, con apreciaciones críticas sobre la música del autor del *Lohengrin*, la mayoría de los escritores vinculados al movimiento en cuestión. Podemos afirmar que esta revista se convierte en una especie de manifiesto simbolista.

hasta él le dirige miradas familiares.

Como los largos ecos de lejos confundidos  
 en una tenebrosa y profunda unidad,  
 vasta como la noche y cual la claridad,  
 se responden colores, perfumes y sonidos.

Hay perfumes tan frescos como carnes de infantes,  
 dulces como el oboe, verdes cual prado denso,  
 - y los hay corrompidos, opulentos, triunfantes,

con la expansión de cosas infinitas vertidos,  
 como el almizcle, el ámbar, el benjuí y el incienso,  
 que cantan los transportes del alma y los sentidos.” (traducción de Ricardo Silva-Santisteban)

<sup>36</sup> Para el lector hispanoamericano, sugerimos el ensayo “La poética del simbolismo a partir de un soneto de Charles Baudelaire” de Ricardo Silva-Santisteban incluido en la bibliografía y de donde hemos extraído la anterior traducción.

Ahora bien, la *musicalidad* del Simbolismo no solo se refiere a la búsqueda de un ritmo externo, ajeno al sentido del poema. Sin embargo, también recordemos que su *mensaje* se caracteriza justamente por la ambigüedad y oscuridad semántica. ¿Qué tipo de música es la que sugiere la poesía simbolista? ¿Qué caracteriza su peculiar *ritmo interno*? Si no queremos falsear la *naturaleza* de su poética a través de un (en apariencia) esquemático y didáctico discurso, debemos movernos dentro de este contexto de sutileza. Y, quién mejor que Mallarmé para sintetizar (aunque no aclarar) la presente inquietud: « La véritable musique, c'est en somme pour Mallarmé la poésie : *La Poésie, proche l'idée, est Musique, par excellence*, affirme-t-il dans ses *Divagations* ; mais cette musique-là est silence, et se définit avant tout comme forme, c'est-à-dire comme un ensemble de rapports... »<sup>37</sup> (Marchal 2011: 118). La música simbolista como *idea* que expresa un *silencio interior* que se expande lingüísticamente a través de un símbolo oscuro (muy personal) es quizá el enunciado más cercano que podamos elaborar para caracterizar la poética musical del Simbolismo.

En suma, el Simbolismo en general pone en cuestión, es decir, problematiza, la noción de *representación* poética que, más allá de la *mímesis* aristotélica, se vinculaba tradicionalmente con una suerte de creación inspiradora, la cual sin duda alguna evidenciaba remanentes cristianos. Al ponerse en crisis el ideal cristiano, así como la visión que se tenía de la sociedad y sus ideales, también se pone en crisis la forma en que el arte representaba al hombre y al mundo. En ese sentido, la autonomía simbolista puede ser interpretada como la construcción de un nuevo ideal y de una nueva fe (el arte) sobre las ruinas de lo precedente.

Otro texto que también es fundamental para entender la poética de la música simbolista es “Cris de vers” (1896) de Mallarmé, ensayo muy posterior a la polémica del simbolismo (acaecida una década antes) y que en buena cuenta resume las inquietudes del periodo precedente. Claro que muy al estilo de Mallarmé, donde a falta de claridad sobra ambigüedad.

En primero lugar, acorde con el espíritu de “fin de siglo”, el poeta configura un escenario de “lasitud” dentro de un “feo tiempo” para, a continuación, cobijarse en la soledad y tranquilidad de su biblioteca. Es allí donde comienza a reflexionar sobre la literatura de su tiempo. Señala que el tema de la crisis, del cual se ha ocupado la prensa en los últimos veinte años, puede ser visto también como un momento de “creadora y seguramente creativa voluntad”. Señalando la fecha simbólica de la muerte de Victor Hugo (1886), observa que este poeta concentró en su poesía más que poesía: casi todo el conocimiento humanístico de

---

<sup>37</sup> “La verdadera música es en suma para Mallarmé la poesía: La poesía, próxima a la idea, es música por excelencia, afirma en sus *Divagations*; pero esa música es silencio, y se define ante todo como forma, es decir, como un conjunto de relaciones...” (nuestra traducción).

su tiempo. Y que después de él se abre una suerte de liberación que va a permitir una revisión sobre los aspectos formales del verso francés, de los cuales Mallarmé está muy preocupado:

[...] la forme appelée vers est simplement elle-même la littérature ; que vers il y a sitôt que s’accentue la diction, rythme dès que style. Le vers, je crois, avec respect attendit que le géant qui l’identifiait à sa main tenace et plus ferme toujours de forgeron, vînt à manquer ; pour, lui, se rompre. Toute la langue, ajustée à la métrique, y recouvrant ses coupes vitales, s’évade, selon une libre disjonction aux mille éléments simples ; et, je l’indiquerai, pas sans similitude avec la multiplicité des cris d’une orchestration, qui reste verbale.<sup>38</sup> (Mallarmé 1945: 361)

Para el autor de « Hérodiade », así como todo el universo desemboca en un libro, aquí afirma sin ambages que toda la literatura es verso. Y por eso le da una importancia capital a la rima, encadenamiento cuya “evolución” ha generado una intermitencia en la literatura francesa. Entra entonces a reflexionar sobre aspectos más técnicos de la prosodia francesa, la cual ha sufrido cambios durante los últimos dos decenios: se refiere al proceso en el cual el verso alejandrino desemboca en un verso más liberado.

Cette prosodie, règles si brèves, intraitable d’autant : elle notifie tel acte de prudence, dont l’hémistiche, et statue du moindre effort pour simuler la versification, à la manière des codes selon quoi s’abstenir de voler est la condition par exemple de droiture. Juste ce qu’il n’importe d’apprendre; comme ne pas l’avoir deviné par soi et d’abord, établit l’inutilité de s’y contraindre.

Les fidèles à l’alexandrin, notre hexamètre, desserrent intérieurement ce mécanisme rigide et puéril de sa mesure ; l’oreille, affranchie d’un compteur factice, connaît une jouissance à discerner, seule, toutes les combinaisons possibles, entre eux, de douze timbres.<sup>39</sup> (Mallarmé 1945: 361-362)

Durante el periodo de revisión persisten los fieles al verso tradicional francés. Sin embargo, los “jóvenes simbolistas” (Kahn, Laforgue, Regnier) van a experimentar con nuevas formas, acorde por ejemplo con las sugerencias que propone Verlaine en su “Art poétique”: el

<sup>38</sup> “[...] la forma llamada verso es por sí misma literatura; que hay verso tan pronto se acentúa la dicción, ritmo desde que hay estilo. Creo que el verso esperó con respecto que ya no estuviera el gigante que lo identificaba con su mano tenaz y cada vez más firme de herrero; y, por él, se rompiera. La lengua toda, ajustada a la métrica, recuperando en ella sus acentos vitales, se evade, según la libre disyunción, en mil elementos simples; y señalaría yo, no sin semejanza con la multiplicidad de los clamores de una orquestación, que sigue siendo verbal.” (traducción de Ricardo Silva-Santisteban 2016: 60)

<sup>39</sup> “Esta prosodia, reglas tan breves, intratables por consiguiente: transmite tal acto de prudencia, como el hemistiquio, y determina el menor esfuerzo para simular la versificación, a la manera de los códigos según los cuales abstenerse de robar es condición, por ejemplo, de rectitud. Justo lo que no importa aprender; como el no haberlo adivinado por sí mismo y desde el comienzo, establece la inutilidad de obligarse a ello.

Los fieles al alejandrino, nuestro hexámetro, aflojan interiormente el mecanismo rígido y pueril de su medida; el oído, liberado de un contador facticio, experimenta gozo al discernir, por sí mismo, todas las combinaciones posibles, entre sí, de doce timbres.” (traducción de Ricardo Silva-Santisteban 2016: 60-61)

trabajo con los versos impares. Es así que los endecasílabos y los versos de trece sílabas comienzan a poblar la poesía escrita en francés, no para olvidar sino para “problematizar” el alejandrino. Es así como la “cadencia nacional” presenta un cambio sustancial. La Lengua (Mallarmé la emplea con mayúscula), esa institución sobre la cual se asienta el verso, es el campo de batalla de los innovadores simbolistas en su preocupación “extranjera” (recordemos que muchos simbolistas provenían de diversos países) de crear su propio lenguaje. Las novedades prosódicas, rítmicas e incluso ortográficas responden a dicha preocupación.

Es en este punto que, como su maestro Baudelaire pero con las diferencias que caracterizan al genial discípulo, vuelve a poner en comunión a la Poesía con la Música a través de Wagner, el genio de su tiempo: “Oùir l’indiscutable rayon — comme des traits dorent et déchirent un méandre de mélodies: ou la Musique rejoint le Vers pour former, depuis Wagner, la Poésie”<sup>40</sup> (Mallarmé 1945: 365). La Poesía es Música y por lo tanto su enunciación, su instrumentación (en resumen, su Idea) debe ser pensada musicalmente. En esta *orquestración* subyace la “explosión del misterio”<sup>41</sup> de la nueva poesía, de la que se ha escrito y se sigue escribiendo.

Décadente, Mystique, les Écoles se déclarant ou étiquetées en hâte par notre presse d’information, adoptent, comme rencontre, le point d’un Idéalisme qui (pareillement aux fugues, aux sonates) refuse les matériaux naturels et, comme brutale, une pensée exacte les ordonnant ; pour ne garder de rien que la suggestion. Instituer une relation entre les images exacte, et que s’en détache un tiers aspect fusible et clair présenté à la divination. Abolie, la prétention, esthétiquement une erreur, quoiqu’elle régit les chefs-d’œuvre, d’inclure au papier subtil du volume autre chose que par exemple l’horreur de la forêt, ou le tonnerre muet épars au feuillage : non le bois intrinsèque et dense des arbres. Quelques jets de l’intime orgueil véridiquement trompetés éveillent l’architecture du palais, le seul habitable ; hors de toute pierre, sur quoi les pages se refermeraient mal.<sup>42</sup> (Mallarmé 1945: 365-366)

<sup>40</sup> “Oír el rayo indiscutible – cómo unos trazos doran y desgarran un meandro de melodías: o la Música se reúne con el Verso para formar, desde Wagner, la Poesía.” (traducción de Ricardo Silva-Santisteban 2016: 64)

<sup>41</sup> Entendemos que Mallarmé reflexiona sobre las novedades que habían llevado (y seguían llevando) adelante sus *discípulos* simbolistas, pero está claro que no puede dejar de pensar en su propio proyecto poético, la de la Poesía como Música, Magia y Misterio, el cual ni siquiera el más innovador de los simbolistas pudo alcanzar.

<sup>42</sup> “Decadente, Mística, las Escuelas se declaran o son precipitadamente etiquetadas por nuestra prensa informativa, adoptan, como encuentro, el punto de un Idealismo que (semejantes a las fugas, a las sonatas) rehúsa los materiales naturales y, como brutal, un pensamiento exacto las ordena; para no conservar sino la sugestión. Instituir una relación entre las imágenes exacta, y que se desprenda de ello un tercer aspecto fusible y diáfano presentado a la adivinación... Abolida la presentación, estéticamente un error, aunque haya regido en las obras maestras, de incluir en el papel sutil del volumen algo diferente que, por ejemplo, el horror de la selva, o el trueno mudo esparcido en el follaje: no la madera intrínseca y densa de los árboles. Algunos chorros del íntimo orgullo verazmente pregonados despiertan la arquitectura del palacio, el, único habitable; al exterior de toda piedra, sobre la cual las páginas se cerrarían mal.” (traducción de Ricardo Silva-Santisteban 2016: 64)

Mallarmé es un creador sin escuelas y por eso no cree en ellas. El *pensamiento* de la poesía no puede ordenado con exactitud. El *espacio* para la sugestión es incólume. Así lo deben entender los *jefes de escuela* de este periodo, quienes a su vez deben dejar de sentir horror por el bosque de la poesía, la Naturaleza que es su naturaleza (“foret de symboles”, dice Baudelaire en sus “Correspondances”). No debemos entender literalmente esta afirmación de Mallarmé (en realidad nada de su obra): la madera intrínseca y densa de sus árboles no es una vuelta al paisajismo exterior, sino todo lo contrario: el símbolo como sugestión de la Idea, cuyo referente se pierde en el misterioso mundo de las entelequias.

Es la consecución de la Obra la que está en juego, la cual debe tratar de eliminar (muy pronto se daría cuenta de que es imposible) el azar de su composición. La simetría, el concepto mágico de la obra de arte, debe corresponder con la Obra y con el Arte, es decir, con el universo que existe para desembocar en el Libro, el cual, como nos dice Umberto Eco en *Opera aperta* (1962), no llega a cristalizar:

Une ordonnance du livre de vers point innée ou partout, élimine le hasard ; encore la faut-il, pour omettre l’auteur : or, un sujet, fatal, implique, parmi les morceaux ensemble, tel accord quant à la place, dans le volume, qui correspond. Susceptibilité en raison que le cri possède un écho — des motifs de même jeu s’équilibreront, balancés, à distance, ni le sublime incohérent de la mise en page romantique ni cette unité artificielle, jadis, mesurée en bloc au livre. Tout devient suspens, disposition fragmentaire avec alternance et vis-à-vis, concourant au rythme total, lequel serait le poème tu, aux blancs ; seulement traduit, en une manière, par chaque pendentif. Instinct, je veux, entrevu à des publications et, si le type supposé, ne reste pas exclusif de complémentaires, la jeunesse, pour cette fois, en poésie où s’impose une foudroyante et harmonieuse plénitude, bégaya le magique concept de l’Œuvre. Quelque symétrie, parallèlement, qui, de la situation des vers en la pièce se lie à l’authenticité de la pièce dans le volume, vole, outre le volume, à plusieurs inscrivant, eux, sur l’espace spirituel, le paraphe amplifié du génie, anonyme et parfait comme une existence d’art.<sup>43</sup> (Mallarmé 1945: 366-367)

---

<sup>43</sup> “Un ordenamiento del libro en verso despunta innato o por doquier, elimina el azar; incluso es necesario para omitir para omitir al autor: ahora bien, un tema, fatal, implica, entre los fragmentos juntos, tal armonía en cuanto al sitio que corresponda en el volumen. Susceptibilidad en virtud que el grito posea el eco – se equilibrarán motivos del mismo juego, balanceados, a distancia, ni lo sublime incoherente de la paginación romántica ni esa unidad artificial, de antaño, medida como bloque dentro del libro. Todo se vuelve suspenso, disposición fragmentaria con alternancia y antagonismo, que concurren al ritmo total, lo que sería el poema callado, en los blancos; traducido tan solo, en cierta manera, por cada uno de los dijes. Instinto, supongo, entrevisto de los complementarios, la juventud, por esta vez, en poesía, donde se impone una plenitud fulgurante y armoniosa, balbució el mágico concepto de la Obra. Cierta simetría, en forma paralela, que, de la situación de los versos en la composición se vincula con la autenticidad de la composición en el volumen, vuela, allende del volumen, hacia muchos que inscriben, sobre el espacio espiritual, la rúbrica amplificada del genio, anónima y perfecta como una existencia de arte.” (traducción de Ricardo Silva-Santisteban 2016: 65-66)

Para Mallarmé los rótulos o etiquetas están de más: la quimera guía a la palabra (“la poesía está hecha de palabras y no de ideas”). Los grandes ritmos de la palabra, la instrumentación de la poesía, deben tener como única guía la noción pura y misteriosa de la Música.

A partir de lo todo lo anterior, nos sentimos un poco más seguros para poder resumir, siempre operativamente, algunas características de la estética e ideología simbolista. Para ello, primero debemos recordar que, más que escritores, es más preciso referirnos a obras (o incluso poemas) simbolistas. Por esa razón, no es pertinente hablar de poetas simbolistas, sobre todo en una época en que, a decir de Huysmans-Esseintes, « les écoles n'existaient pas; seul le tempérament de l'écrivain importait » (las escuelas no existen; solamente el temperamento del escritor importa). Ahora bien, tampoco es obligatorio que todas las características que daremos a continuación deban aparecer en el poema para que este sea reconocido como *simbolista*; pero sí deben aparecer, en gran medida, algunas de ellas:

- Autonomía del universo poético: el poema simbolista rechaza la noción de mimesis clásica frente a la soberanía del mundo creado en el poema. En ese sentido, no se busca *copiar* o *sugerir* una realidad preexistente, sino *crear* un mundo autónomo e independiente a través de una *deformación* sugestiva de lo que solemos entender como la *Realidad*. Y la guía de dicha creación es la *sensación extrema* del poeta, esté guiada esta por los sentidos (Rimbaud) o por el intelecto (Mallarmé).
- Aceptación del arte por el arte de herencia parnasiana: la frase gautieana “art pour l’art” es llevada a su extremo en el poema simbolista. No hay ningún tipo de compromiso social ni, como dijimos, búsqueda de recuperar la realidad por parte de los simbolistas. Su mundo no es de acá, sino del sueño y de la voz francesa *esprit* (sabiendo que este término también puede ser traducido como “mente”).
- Elaboración de la correspondencia de sensaciones de raigambre baudelaireana y continuada por los decadentistas, a través del trabajo con la *sinestesia*: el poema simbolista, en términos de Mallarmé, no busca ser una poesía de *ideas* sino de *palabras*. Ello significa que las correspondencias sonoras entran en contacto con los diferentes sentidos, creando así imágenes que combinen estas experiencias sensitivas, tales como la “vocal cromática” o el “verso gris”.
- Musicalidad interior del poema: el poema no busca expresar una combinación musical de sonidos, sino ser más bien expresión musical de una *idea* (el símbolo), entendida esta como *silencio interior* (Mallarmé decía que la finalidad del poema es el



“silencio”). Sabemos que es más fácil decir lo anterior que entenderlo, pero consideramos que es la manera más didáctica con que contamos para no desnaturalizar el carácter *disonante* del simbolismo. El poema, en ese sentido, es propiamente música.

- Trabajo con el verso libre, el poema en prosa y la página en blanco para obtener un *ritmo y sentido* nuevos: el “hermetismo” simbolista no es un juego de ingenio lingüístico, sino la forma más dramática y angustiosa en que se buscó expresar la “verdad” del arte (o “trascendencia vacua” en términos de Hugo Friedrich). Ello generó que los simbolistas crearan nuevas formas de sugerir lo nuevo: frente a las *cadena*s de la métrica francesa, Rimbaud buscó la liberación primero parcial a través del verso libre, y la total después a través del poema en prosa<sup>44</sup>; Mallarmé, por su parte, en su búsqueda de crear poesía como música llegó al extremo de ver en la página un pentagrama, como sugieren algunas lecturas de “Un coup de Dés”, con lo que anticipa la poesía visual de raigambre vanguardista.
- Ambigüedad semántica: por todo lo anterior, está claro que el poema simbolista no busca explicar, sino sugerir imágenes que deben ser interpretadas por el lector. Estas imágenes son símbolos sin un claro referente cultural, o más bien de una referencia tan enigmática por ser personalísima del autor (como en Mallarmé). En todo caso, hay una apertura significativa que debe ser completada por el lector. El poema simbolista entra en consonancia en gran medida con la poética de la “opera aperta” de Umberto Eco.

Y, por lo visto hasta el momento, quién mejor que Mallarmé para poder ejemplificar el *espíritu* de la poética simbolista. Por ejemplo, el poema “Éventail” (“Abanico”) es un dignísimo ejemplo de *musa* simbolista del autor de “Igitur”. Leamos el poema:

Avec comme pour langage  
Rien qu'un battement aux cieux  
Le futur vers se dégage  
Du logis très précieux

Aile tout bas la courrière  
Cet éventail si c'est lui  
Le même par qui derrière  
Toi quelque miroir a lui

---

<sup>44</sup> Aloysius Bertrand (1807-1841) y Baudelaire son sus antecedentes en el desarrollo del poema en prosa, el primero con su *Gaspar de la nuit* (1842) y el segundo con *Le Spleen de Paris* (1869).

Limpide (où va redescendre  
 Pourchassée en chaque grain  
 Un peu d'invisible cendre  
 Seule à me rendre chagrin)

Toujours tel il apparaisse  
 Entre tes mains sans paresse.<sup>45</sup> (Mallarmé 1945 : 57-58)

No vamos a arriesgar una exégesis de este bello y denso poema, ya que no es el momento para realizarlo. Solo quisiéramos comentar muy brevemente el símbolo del abanico. Es un símbolo y no una metáfora, pues se expande a lo largo de los versos del poema (claro que con la sugerencia de varias imágenes metafóricas). Es un símbolo y no una alegoría, pues su recorrido discursivo no explicita un único sentido para el objeto *abanico*. En el poema se menciona a un abanico, pero su presencia en el larpreciado, así como su ubicación en las manos de la interlocutora (de acuerdo con el paratexto, Mme Mallarmé), no explicitan su existencia. Al contrario, su movimiento (“un battement aux cieux”) difumina una imagen corpórea en incorpórea (es abanico y a la vez aire), pero a la vez mantiene presencia en el espejo. De acuerdo con nuestra lectura, preguntas como ¿de qué trata el poema? o ¿qué simboliza el abanico? podrían servir como ejercicio hermenéutico, mas no terminarían de asir el hechizo del símbolo mallarmeano (el poeta quería que la palabra poética recuperara el valor mágico del rito). He allí la inefable musa del simbolismo.

## 2. El simbolismo en el Perú

Como vimos en el apartado anterior, debemos considerar algunos aspectos para referirnos al simbolismo francés. En primer lugar, no hay un único *simbolismo*, pues cada autor

---

<sup>45</sup> “Como usando por lenguaje  
 Solo un batir en los cielos  
 El futuro verso se desprende  
 Del lar muypreciado

Ala queda la mensajera  
 Este abanico si es él  
 El mismo por quien detrás  
 Tuyo algún espejo ha brillado

Límpido (donde va a recaer  
 Perseguida en cada grano  
 Un poco de invisible ceniza  
 Única que me torna pesaroso)

Que siempre así aparezca  
 Entre tus manos sin pereza.” (Traducción de Pablo Mañé Garzón)

involucrado en este movimiento desarrolló una particular poesía simbolista. En segundo lugar, algunos de estos escritores pasaron por diferentes etapas en el devenir de su escritura, y no todas esas etapas se vinculan directamente con el simbolismo. Por ejemplo, pensemos en poetas como Verlaine o Mallarmé. El primero se inició con una obra aún deudora del romanticismo y que luego combinó con una decidida tendencia parnasiana. Recién a través de su contacto con Rimbaud desarrolla un particular simbolismo, que se observa sobre todo en su poemario *Romances sans parole* (1874). Finalmente, busca alejarse de cualquier nominación simbolista y se convierte en una suerte de “maître” del Decadentismo, aunque su poesía queda marcada por la indeleble *huella* del simbolismo. Mallarmé también empezó como romántico (baudelaireano, para ser más precisos), luego abrazó el Parnasianismo, pero finalmente su poesía devino en una propuesta simbolista que lo erige como el maestro de tal expresión literaria. Sus últimos textos y proyectos, cargados de angustia frente a la desmesurada ambición de los mismos, buscaron el Absoluto y prefiguraron en gran medida el futuro vanguardismo.

Otro aspecto ya referido y que debemos recordar es la separación entre los iniciadores del simbolismo, los *maestros* del simbolismo (expresión del crítico español Enrique Diez Canedo [1879-1944]) y la escuela simbolista propiamente dicha. En el primer grupo destaca con nitidez Baudelaire, en cuyo libro *Les fleurs du mal* (1857) encontramos un horizonte poético que se extiende hacia lo romántico y lo parnasiano, además de prefigurar una tendencia simbolista (sobre todo en poemas como “Correspondances” y “Harmonie du soir”, entre otros). En el segundo grupo destacan nítidamente tres poetas: Verlaine, Mallarmé y Rimbaud. Sobre los dos primeros, ya mencionamos brevemente su particular relación con el Simbolismo. En cuanto a Rimbaud, sabemos que su obra apareció de forma impactante a través de un puñado de poemas, además de sus libros *Une saison en Enfer* e *Illuminations*, escritos entre 1871 y 1874: el primero fue publicado en Bruselas en 1873, y el segundo recién en 1886 en la ya mencionada revista *La Vogue*. Como ya sabemos, en este último año se publica el “Manifeste symboliste” de Moréas y se inicia oficialmente la Escuela simbolista, la cual tuvo poca duración: para 1890 el grupo ya estaba disuelto. Sus principales animadores fueron el griego Jean Moréas (tiempo después abandona la escuela para fundar una propia, de muy efímera existencia: la *École Romane*), Jules Laforgue (fallecido un año después) y Gustave Kahn. Este último fue el que guardó mayor fidelidad a la *causa* simbolista.

La poesía francesa vinculada con el Simbolismo que sobre todo se difundió en nuestro país a fines del siglo XIX e inicios del XX fue el del iniciador (Baudelaire) y el de los *maestros* mencionados (en especial Verlaine). La escuela simbolista (Moréas, Laforgue y

Kahn como los principales) tuvo (y sigue teniendo) un muy limitado conocimiento incluso en nuestros ámbitos académicos. Por ello, lo fundamental de la recepción del simbolismo en el Perú radica en cuándo y cómo fueron leídos en nuestro país Baudelaire, Verlaine, Rimbaud y Mallarmé. Nos limitaremos a revisar los datos sobre la recepción de estos poetas en nuestro país desde 1886 (año de la publicación del referido manifiesto simbolista) hasta 1911, en que se publica *Simbólicas* de José María Eguren, reconocido como el primer libro de una propuesta propiamente simbolista en la literatura peruana.

Antes de llevar adelante dicha revisión, también es necesario recordar que hubo determinados factores que generaron la tardía difusión de la poesía simbolista (y en general de la literatura internacional de la época) en nuestro país. Un primer aspecto es histórico: la Guerra del Pacífico (1879-1883). La crisis en que se vio sumido nuestro país repercutió en la literatura, pues no solo hubo una desconexión con las novedades literarias de Europa (entre ellas, el simbolismo), sino que además, terminada la guerra, la gran mayoría de nuestros escritores, en su búsqueda de afrontar dicha crisis, abrazaron tendencias de un frontal compromiso social como el realismo y el naturalismo. Ello se aprecia, por ejemplo, en la obra de Clorinda Matto y de Mercedes Cabello, así como en la prosa de Manuel González Prada. Por otro lado, debemos recordar el predominio de determinados grupos intelectuales durante este periodo, cuya visión fue en gran medida hispanista y conservadora. El grupo que destacó en esta visión fue la llamada Generación del 900, que a nivel literario fue conocida como el Grupo Arielista (sus figuras centrales fueron José de la Riva Agüero y Osma, y los hermanos Francisco y Ventura García Calderón). Por ejemplo, en su tesis de 1905 (*Carácter de la literatura del Perú independiente*), el joven Riva Agüero sostiene que la literatura peruana debería ser una especie de filial de la española. Esta postura conservadora, que predominó entre muchas de las voces *oficiales* de nuestro intelecto, impidió un mayor y más rápido acercamiento a las novedades literarias de países como Francia, y en particular del simbolismo<sup>46</sup>. Hubo que esperar hasta la aparición de nuevas voces y generaciones (como el Grupo Colónida y los posteriores vanguardistas) para que dicha situación cambie.

---

<sup>46</sup> Un indicador de esta suerte de indiferencia hacia la nueva poesía por parte de la Generación del 900 lo apreciamos en su vínculo con nuestro poeta más innovador en ese momento: José María Eguren. Riva Agüero se mantuvo al margen de algún comentario sobre el autor de *Simbólicas* (prácticamente hasta la muerte del vate en 1942), mientras que Ventura García Calderón no lo mencionó en su estudio “La literatura peruana: 1535-1914”. Dicha omisión fue criticada por el grupo *Colónida* (1916).

## 2.1. Sobre prejuicios y confusiones

En la primera parte del capítulo propusimos un conjunto de definiciones operativas sobre Parnasianismo, Decadentismo y Simbolismo, con el objetivo de tener un panorama más o menos claro dentro de un contexto estético y literario que sobre todo se caracterizó por su ambigüedad. Diremos que, en mayor o menor medida, en la actualidad se puede tener una visión diferenciadora de estas propuestas literarias. Sin embargo, a fines del siglo XIX no existía en absoluto una diferencia clara en la misma Europa, motivo por el cual en nuestro país el desconocimiento y confusión era aún mayor. A ello debemos sumar cierto prejuicio que comenzó a difundirse sobre este conjunto literario de fin de siglo, el cual era englobado por muchos bajo el término de literatura “decadente”, en especial a partir de la publicación del libro *Entartung* (1892), traducido en francés como *Dégénérescence* y en castellano como *Degeneración*, del alemán Max Nordau (Imperio austro-húngaro, 1849 – París, 1923), que tuvo una particular difusión en Francia. Sobre la influencia de este libro en el país galo, en España y Latinoamérica, Estuardo Núñez nos dice lo siguiente:

Todo ello ofrece un cuadro un tanto abigarrado y confuso hasta el absurdo, juzgado a la luz del criterio formalista que solía dominar en la crítica, un cuadro aberrante de morbosidades y desviaciones, atribuidas a la crisis espiritual emergente ante la proximidad del nuevo siglo. Esta producción “finisecular” (del XIX) adquiría, así, contornos de realidad enfermiza, de crisis de crecimiento o de cambio, que un comentarista llegó a denominar “literaturas malsanas” y que un seudo crítico, de origen alemán [Nordau], definió como “degeneración”. (Núñez 1997: 202; nuestro añadido)

Este prejuicio de englobar como “decadente” a la poesía finisecular francesa, también se evidenció en nuestro país. Veamos como ejemplo de ello algunos textos.

En la revista *Lima Ilustrado* (Nº 20, 15 de marzo de 1899), en el mismo número en que se publica el poema “Retratos” de Eguren, aparece un artículo titulado “¿Qué es el decadentismo?”. Su autor es el literato mexicano Manuel Sales Cepeda (1854-1924). En dicho artículo se reflexiona sobre la nueva poesía francesa, la cual denomina indistintamente como *simbolista* o *decadentista*. Para ello, previamente alaba la tradición francesa: se refiere a la expresión “templada, correcta y elegante” del clasicismo, así como al “torrente tumultuoso” y “arrebatao” del romanticismo, para devenir en el “cincelado” y armonioso” parnasianismo. Sin embargo, a continuación expresa que

(...) nosotros, los parnasianos cismáticos, llamémonos decadentistas, simbolistas ó delicuescentes, anhelamos dar cima gloriosa á la labor iniciada, espiritualizando ó eternificando aún más la poesía, hasta reducirla á una música evocatriz, fantasma de un mundo semirrey á semiceleste, y sugestiva de extraños ensueños, cual misteriosa guitarra que suena á lo lejos de las selvas azules... (Sales 1899: 388-399)

En esta cita se evidencia el uso indistinto que realiza de los términos “parnasianos cismáticos”, “simbolistas” y “decadentes”. En general, su propuesta se corresponde con la noción de “degeneración” acuñada por Nordau para definir esta poesía finisecular.

Más adelante, Sales comenta la “teoría de las correspondencias” simbolista, a partir del *Traité du verbe* (1886) de René Ghil (1862-1925), el cual es considerado como uno de los manifiestos centrales del simbolismo (al menos en su primera versión). Recordemos que Ghil retoma y amplía la correspondencia de vocales y colores propuesta por Rimbaud en su famoso poema “Voyelles”. Ello conduce al crítico mexicano al siguiente juicio:

En el célebre “Tratado del verbo y sus colores” han formulado los cánones de ese simbolismo los corifeos de la dichosa escuela de Francia, entre los cuales descuellan Ghil, Mallarmé, Rimbaud, Verlaine etc. Es una obra singular, por sus extravagancias sin ejemplo. Allí se ven cosas como éstas, acerca de los colores de las letras: la A es negra: en su instrumentación corresponde al órgano, y expresa la monotonía y la religiosidad. La E es blanca, é instrumentada, expresa la serenidad, como las harpas. La I es roja, y como la trompa, despierta al sentimiento de la gloria. La O es azul y al modo que el violón y los violines, excita á la pasión y á plegaria. La U es verde, y como la flauta, alienta á la ingenuidad, y la sonrisa. Y por el estilo hay otras mil curiosidades que ya no sonrisa, sino risa despiertan. (Sales 1899: 389)

Su crítica de una literatura ambigua y confusa, de “sutilezas cabalísticas” y “delicadezas neuróticas”, se combina así con un tono burlón hacia dichas innovaciones que entiende de manera literal y directa (los antípodas del simbolismo). En general, su juicio es negativo, ya que, después de describir los principales rasgos de esta estética decadentista-simbolista (fusión con la pintura y la música, léxico rebuscado, imágenes sensoriales, contenido oscuro y hermético), afirma lo siguiente:

¿Quién vá á [sic] dudar que sea esto una **degenerescencia** enfermiza del arte, una crisis del arte, una crisis patológica de la poesía? La verdadera, la legítima originalidad nunca es extravagante ni escéntrica [sic]: y así, tan fenomenales rarezas no pueden ser más que una lastimosa neurosis, una forma mitigada de la enajenación mental. Un arte así tiene que ser fugaz y perderse pronto en el olvido. Lo que no es natural, sino artificioso y raro, sólo puede despertar la pasajera curiosidad de lo nuevo, el efímero encanto de la moda. (Sales 1899: 389; nuestro resaltado)

La alineación de Sales con la propuesta de Nordau se evidencia, además de la defensa de un arte tradicional, caracterizado por la claridad, corrección y elegancia.

En la revista *Actualidades* (número 73, 21 de julio de 1904), se publica un artículo elogioso sobre el poeta mexicano Amado Nervo (1870-1919). El título es simplemente “Amado Nervo” y la firma en cursiva un tal *Gil Paz*, que entendemos es un seudónimo. Más allá del justo elogio a la obra del vate modernista, lo que nos llama la atención es su inicio, el cual hace referencia a la “escuela decadente”:

La escuela decadente no es otra cosa á mi entender que una corrupción del viejo romanticismo. Heredó de la escuela romántica aquel fondo permanente de tristeza. Teófilo Gautier les dió [sic] la nota exótica. Teodoro de Banville, la armonía de su verso musical i sus grandes maestros exageraron esa tristeza, gustaron de ese exotismo, perfeccionaron esa armonía musical del verso, se hicieron más refinados i exquisitos en el color, más vagos é indecisos en el contorno. (Gil Paz 1904: s/n)

Así como Sales, también señala una suerte de “proceso” de la poesía francesa que se inicia con el romanticismo, continúa con el parnaso y es llevado a cierta “corrupción” y exageración en la literatura decadente. Y, como observamos que era propio de la época, vuelve a utilizar el término “degeneración” para referirse a esta propuesta de acabamiento, de declinación de una gran poesía:

Es innegable, pues, que el fondo romántico existe en esta escuela, debilitado y **degenerado**; no hai [sic] en ella la exuberancia de color de un Chateaubriand, el alto lirismo de un Alfredo de Musset, el arranque épico de un Hugo. El decadentismo es arte de delicadeza i no de fuerza, gusta pero no admira, no tiene grandes concepciones ni grandes poetas, son artistas de arfebrería [sic] que pulen y i esmaltan. No siente separada i definitivamente i adunan el placer i el color, el dolor i el deseo, el misticismo i el erotismo, la voluptuosidad y la tristeza. (Gil Paz 1904: s/n; nuestro resaltado)

Su elogio del romanticismo es evidente<sup>47</sup>, así como su visión negativa de un arte que reconoce como delicado y poco conceptual. A continuación, sobre la base de estas reflexiones busca ensalzar la poesía de Amado Nervo, afirmando que “no ha producido el modernismo en Francia ningún poeta, ningún prosista, comparable á los grandes colosos del romanticismo” (Gil Paz 1904: s/n). No nos queda muy clara su alusión al “modernismo francés”, pero por lo comentado anteriormente, inferimos que se refiere a la poesía finisecular en general (simbolismo y decadentismo).

---

<sup>47</sup> Si nos basamos en las revistas y periódicos revisados (e incluidos en la bibliografía), observamos que se publicaba constantemente poemas de Hugo, Lamartine y Musset, la “tríada” por excelencia de la poesía romántica francesa.

Esta visión negativa del “fin degenerado” de una literatura gloriosa (básicamente la romántica), tal y como se constituye en los textos anteriores, obvia el carácter positivo que la poesía finisecular francesa tuvo. En palabras de Estuardo Núñez: “No se sospechaba que el fenómeno del *decadentismo* era una crisis que desembocaría en una nueva etapa literaria que pudiese asentar la creación sobre criterios estéticos totalmente renovados, verdaderamente revolucionarios y que no solamente se trataba de un fenómeno producto de la perturbación temporal o de la fatiga” (Núñez 1997: 203). Entendemos que tal etapa de renovación (y de reconocimiento de los precursores, es decir, los simbolistas) recién se concretaría con la ascensión de las vanguardias en la segunda década del siglo XX.

Pasemos ahora a las confusiones.

En el ya referido ensayo de Núñez sobre la literatura decadentista, el estudioso contextualiza dicha propuesta estética en nuestro ámbito literario:

Bajo el nombre de “decadentismo” o “literatura de fin de siglo” (XIX) empezó a conocerse en el Perú, alrededor de 1890, todo un complejo de nuevas tendencias o direcciones diversas del fenómeno literario francés. De un lado, el legado de los “poetas malditos”, luego el mensaje de los parnasianos, los impulsos del realismo, la arrolladora virtualidad [sic] del naturalismo, las formulaciones de “la escuela de Mécan”, también el versolibrismo de unos poetas y el simbolismo de otros. De otro lado, hacían impacto los ingenios exotistas con fuerte impulso de convencionales orientalismos (Omar Khayam) mezclado con “los paraísos artificiales” alimentados con drogas (“hachís” y opio), estimulantes de la creación insólita. (Núñez 1997: 202)

Si bien su lectura es bastante general (motivo por el cual hay que tomarla con mucho cuidado), sí consideramos que su idea básica es correcta: hubo en nuestros círculos intelectuales una confusión entre escritores que, vistos desde un panorama más amplio, pueden ser reconocibles como posromanticismo (Baudelaire, Gautier), parnaso (Leconte de Lisle, José María de Heredia) o decadentismo y simbolismo. El siguiente texto nos puede servir como un buen ejemplo de esta confusión.

En el diario *La Prensa* de Lima (01 de agosto de 1904), se publica un artículo titulado “La supuesta decadencia de Francia”. Dicho artículo no está firmado y reflexiona, como el título indica, sobre una supuesta decadencia económica, política y cultural en el país galo. El objetivo del texto es negar dicha decadencia. Así, en lo respectivo a los escritores de la época, dice lo siguiente: “La Francia decadente ha producido: à Lacomte de Lisle [sic], Ernest Renant [sic], Sully-Prudhomme, Francois Copée [sic], Anatole France, Melchior de Vogué [sic], Edmond Rostand, León Dier [sic], Heredia, Théophile Gautier, Flaubert, Pierre Loti, Louis Bouihet, Verlaine, Baudelaire, César Franck, Saint-Saen [sic], Fauré, Leon Moreau,



etc., etc.” (1904: 3). En todo caso, está claro que el término *decadente* está entendido en su sentido de *decadencia*, y no en lo que respecta a la tendencia vinculada con Huysmans, Villiers de l’Isle Adam y compañía. En el texto se afirma de forma contundente que estos escritores de la segunda parte del siglo XIX no representan una decadencia, sino un auge de la literatura francesa. ¿Lo llamativo? Que un conjunto tan disímil de escritores sea puesto de manera conjunta. Es obvio que en este artículo no se afirma que tales autores pertenezcan a un determinado movimiento o escuela, pero de todas maneras nos parece sintomático que posrománticos, realistas, parnasianos y demás formen parte de un conglomerado que se encuentre unido por una época, así como por un conjunto complejo de disputas, victorias y derrotas.

## 2.2. La vigencia del Parnaso

Como hemos visto, podemos reconocer sobre todo dos grandes generaciones dentro de la propuesta poética conocida como Parnasianismo. Una primera generación de iniciadores y maestros, que sobre todo escriben su obra entre 1850 y 1880 (Gautier, Leconte de Lisle, Banville) y una segunda generación a quienes podemos reconocer como los parnasianos propiamente dichos y que difunden su obra desde 1870 hasta los primeros años del siglo XX (Catulle Mendès, François Coppée, entre otros). Dichos poetas forman parte de lo que podemos llamar la “literatura oficial” de la Francia finisecular, y la mejor evidencia es que varios de ellos formaban parte de la Academia Francesa.

Otro dato relevante para observar la vigencia de los parnasianos en los primeros años del nuevo siglo, es la obtención del primer Premio Nobel de Literatura en 1901 por parte de Sully Prudhomme (1839-1907), uno de los abanderados del Parnaso.

En nuestro país, donde las novedades artísticas y literarias (entre otras) suelen llegar con cierto retraso, se aprecia claramente una vigencia del Parnasianismo, por lo menos hasta la aparición de las vanguardias con poetas como Alberto Hidalgo (1897-1967) y César Vallejo (1892-1938). Eso quiere decir que la difusión de la segunda generación del Parnaso convivió con los llamados periodos modernista (Chocano, García Calderón) y posmodernista (Valdelomar, Eguren). Para evidenciar nítidamente ello, mencionemos las publicaciones ubicadas en periódicos y revistas de la época:

- En *La Revista Social*<sup>48</sup> de Lima (N° 66), se publica el poema “Las palomas” de Théophile Gautier (16 de noviembre de 1886).
- En “El Álbum” (fascículo que se obsequiaba a los suscriptores de *La Revista del Sur* de Arequipa), se publica, el 05 de febrero de 1887, el poema “Al huracán” de José María de Heredia (1842-1905).
- En el N° 127 de *La Revista Social* (cuando ya es presidente de redacción Manuel González Prada), se publica el poema “Sueño” de Sully Prudhomme (11 de marzo de 1888).
- En el periódico *El Colegial* de Lima, se publica dos textos en prosa de François Coppée: “Los zapatos del huerfanito” (22 de diciembre de 1894) y “El pedazo de pan” (5 de enero de 1895).
- De Catulle Mendès, se publica en la revista *Neblina* (Lima) el texto “La carta de ruptura” (21 de setiembre de 1895); del mismo autor encontramos dos textos en *La Nueva Era* de Cajamarca: “La princesa victoriana” (16 de diciembre de 1905) y “La belleza y el amor” (30 de diciembre de 1905).

Ya en el nuevo siglo, aparece la revista *El Modernismo*, en cuyo N° 12 se publica el cuento “Las dos margaritas” de Catulle Mendès (24 de febrero de 1901). En *Actualidades: revista ilustrada* (cuyos números abarcan desde 1903 hasta 1908), aparece una importante cantidad de publicaciones del Parnaso francés:

- En el N° 98, un texto en prosa de Mendès, sin título y que inicia: “Sobre el último hilo de debajo de un telégrafo se ha posado una golondrina...” (11 de febrero de 1905).
- En el N° 154, el poema “El trebbia” de José María de Heredia (10 de marzo de 1906).
- En el N° 156, “La estrella dichosa” de Mendès y los poemas “El prisionero” y “Plus ultra” de Heredia (24 de marzo de 1906).
- En el N° 158, un poema de Prudhomme que inicia “Aquí abajo las lilas se marchitan...” (07 de abril de 1906).
- En el N° 182, el texto “El ciego” de Mendès (22 de setiembre de 1906).
- En el N° 198, el cuento “El violín rojo” de Théodore de Banville (12 de enero de 1907).
- En el N° 214, el cuento “El Narciso” de Mendès (04 de mayo de 1907).
- En el N° 268, un texto sin firmar de François Coppée (30 de mayo de 1908).

---

<sup>48</sup> Órgano de difusión del Círculo Literario de Lima, en el que destacó la figura de Manuel González Prada, como veremos en el siguiente capítulo.

- Finalmente, entre los números 269 y 275, se publica la *nouvelle* “Extravío juvenil” de Coppée (1908).

Lo anterior evidencia con creces que el Parnaso, más ligado a una poética tradicional, tenía una mejor y mayor recepción entre los lectores peruanos de la época, a diferencia del simbolismo y del decadentismo.

Pasemos ahora a los maestros del Simbolismo.

### 2.3. Charles Baudelaire

Para reflexionar sobre la recepción y difusión de la poesía de Charles Baudelaire en nuestro país, debemos tener en cuenta dos aspectos. El primero, que en nuestro periodo de investigación (1886-1911) la lengua más difundida en el ámbito académico y artístico era el francés. Ello significaba que un buen porcentaje de nuestra intelectualidad leía en dicho idioma. Sin embargo, era más difícil la llegada de libros en francés a nuestras librerías que textos en español<sup>49</sup>. Por ello, la lectura de Baudelaire y de los poetas en cuestión, en su lengua original, debió reducirse a poquísimas personas que debieron haber traído uno que otro libro de su viaje trasatlántico.

El segundo aspecto a considerar es el de las traducciones, realizadas en mayor medida en España o en algún país hispanoamericano, y en menor medida en el Perú, además de su publicación en periódicos, revistas y antologías, tanto nacionales como extranjeros, pero que hayan podido difundirse en nuestro país. También hay que sumar los artículos, reseñas de libros y textos de difusión sobre los simbolistas. Por ejemplo, podemos destacar el libro *Los raros* (Buenos Aires, Tipografía La Vasconia, 1896) de Rubén Darío (1867-1916), en el cual se incluye reflexiones sobre poetas como Verlaine o Moréas y que seguro llegó a nuestro país a poco de publicarse. Pero primero detengámonos en las traducciones.

El primer libro de Baudelaire traducido al español fue *Los paraísos artificiales* (Madrid, La España Moderna, 1894). Once años después, aparece la traducción de Pedro González Blanco de este mismo libro (Sempere y Compañía, 1905), así como *Las flores del mal* (Librería Española y Extranjera, 1905) en la famosa y discutida traducción del catalán

---

<sup>49</sup> En 1885 se abre en Lima la Librería Francesa Científica. En 1897 esta librería es transferida al francés Emilio Rosay, quien la rebautiza como Librería Científica y Casa Editora de E. Rosay, la cual no solo importaba publicaciones del país galo a nuestra ciudad, sino que también editó libros de diferentes intelectuales nuestros como Jorge Basadre o Raúl Porras Barrenechea, entre otros.

Eduardo Marquina (1879-1946). Por aquellos años, Baudelaire comienza a ser bastante difundido en Hispanoamérica.

En el Perú, la información sobre la primera traducción publicada de un poema de Baudelaire, conocida hasta la fecha, nos la da Estuardo Núñez (1997). El poema “La musa enferma” (“La muse malade”) aparece en el periódico científico-literario *El cosmos* (Arequipa) el 10 de junio de 1892. El traductor del poema es Enrique Zegarra Ballón, poeta arequipeño y socio del periódico.

Ven, pobre musa mía! Están tus ojos  
Hundidos y poblados de visiones,  
Y han dejado en tu faz las emociones  
Mezcla de surcos pálidos y rojos...

Qué genio ó que demonio te dá enojos  
Y te inspira fatídicas emociones?  
Quizá el sueño que oprime corazones  
En el tuyo dejó fríos despojos?

No, musa mía, no. Yo quiero verte  
Con perfume de vida y de frescura;  
Sea tu seno cual fecundo nido  
Donde aletee un sentimiento fuerte,  
Y que tu sangre corra limpia y pura  
Con ritmo eterno de inmortal sonido!

El poema está fechado en Arequipa, el 31 de mayo de 1892. Respeta la forma original del soneto, aunque presenta una variación en la distribución de la rima: en el original francés, los cuartetos presentan la rima encadenada ABAB, y los tercetos, CCDDEE; en la traducción de Zegarra Ballón, la distribución ABBA, más tradicional en la poesía castellana, y en los tercetos, CDECDE.

En la ya mencionada *El Modernismo*, aparecen dos poemas de Baudelaire. En el N° 4 de la revista (30 de diciembre de 1900), se publica el “Prólogo de un libro condenado” de ‘Beaudelaire’ [sic]. El traductor es el poeta Domingo del Prado.

Lector sobrio y apacible,  
condescendiente y bucólico,  
este libro melancólico  
apresúrate á arrojar,  
si acaso no has aprendido,  
la retórica del estro

donde mi ilustre maestro  
 el astuto Satanás.  
 Arrójale de ti lejos:  
 por las extrañas visiones  
 que flotan en mis canciones,  
 histérico me crearás...  
 Mas si tus ojos no vagan  
 y en infernal paroxismo  
 bajas conmigo al abismo,  
 léeme: después me amarás.  
 Alma curiosa que vives  
 un paraíso buscando,  
 y mientras vas caminando,  
 lágrimas vertiendo vas;  
 de ti compasión imploro,  
 pues que la imploro mereces  
 y si no me compadeces  
 ¡maldita por mí serás!

Dicha traducción presenta una palpable diferencia en la estructura de la versión original: mientras esta es un soneto, la traducción presenta una estructura monoestrófica de octosílabos de rima consonante encadenada (en total suma 24 versos).

En el N° 14 de la misma revista (10 de marzo de 1901), se publica “La oración de Baudelaire”<sup>50</sup>.

“Oh! Tú de los arcángeles el más sabio y más fuerte,  
 Dios privado de culto por traición de la suerte;

Oh! Satanás, apiádate de mi larga miseria!

Príncipe del destierro, á quien no se ha apreciado  
 Y que siempre vencido más fuerte te has alzado,

Oh! Satanás, apiádate de mi larga miseria!

Rey de todo lo oculto para quien no hay arcanos,  
 Alivio de la angustia y del deber humanos;

Oh! Satanás, apiádate de mi larga miseria!

Que la muerte – tu vieja y potente Señora  
 Engendras la Esperanza – demente encantadora;

Oh! Satanás, apiádate de mi larga miseria!

---

<sup>50</sup> El título original es “Les litanies de Satan” (se traduce generalmente en castellano como “Letanías de Satán”).

Tú que das al proscrito la mirada altanera  
Que en redor del cadalso daña una raza entera;

Oh! Satanás, apiádate de mi larga miseria!

La versión original presenta quince pareados y la misma cantidad de repetición del estribillo; por ende, esta traducción es solo un fragmento del poema completo: los pareados 1, 2, 3, 5 y 6, más el estribillo en cada uno de ellos.

Una de las revistas en que se publicó varias traducciones de poemas de Baudelaire en los primeros años del siglo XX es *Prisma*. Por ejemplo, en el N° 29 (1ro de enero de 1907) se publican los poemas “Remordimiento póstumo” (“Remords posthume”) y “El gato” (“Le chat”).

### **“Remordimiento póstumo”**

Cuando duermas por fin ¡oh!, bella tenebrosa  
en aquel momento, hecho de mármol grave,  
donde ni más alcoba ni más palacio cabe  
que el húmedo subsuelo y la desierta fosa;

cuando la patria, hundiendo tu pecho desvaído  
y tus flancos cobardes de indolencia y blancura,  
no deje alentar tu corazón encogido,  
ni soltarse tus pies corriendo á la ventura...

La tumba, confidente de mi sueño infinito  
(porque la tumba siempre comprenderá al poeta),  
en las eternas noches del insomne precito,

te dirá: ¿Qué has logrado, cortesana incompleta,  
con cerrar tus oídos á todo sufrimiento?  
Y el gusano, en tu piel, pondrá un remordimiento.

### **“El gato”**

Ven, mi gatito, á mi pecho amoroso;  
esconde tus uñas fatales  
y clava en mí tu mirar misterioso,  
donde hay luz de ágata y metales.

Deja que, á gusto y despacio, acaricie  
tu cuerpo arrollado en mi falda,  
y que mi mano se embriague y se vicie  
palpando tu eléctrica espalda.

Estoy mirando en visión á mi amada:

punza y se clava su fina mirada  
como la tuya, gatito bueno,

y sensación que la resume,  
un sutil aire, un nocivo perfume,  
vibra, al tocar en su cuerpo moreno.

No se menciona al traductor de los mismos. Al igual que en “La musa enferma”, también se respeta la estructura del soneto en estos dos poemas.

En el N° 30 de la revista en cuestión (16 de enero de 1907), aparecen los poemas “El espectro” (“Le revenant”) y “La gigante” (“La géante”).

### **“El Espectro”**

Como un aparecido  
hasta tu alcoba llegaré sin ruido  
y á favor de lo obscuro  
me acercaré á tu pecho junto al muro.

Y te daré alma mía,  
besos más fríos que la Luna fría;  
caricias de serpiente  
que se arrastra en un mármol torpemente.

Al llegar la mañana,  
lívida luz profana,  
te hará ver que mi sitio está vacío  
y al palpar con la mano tendrás frío.

Otros por la ternura  
reinan en tu hermosura;  
yo, solapado y quedo,  
reinaré por el miedo.

### **“La Giganta”**

Cuando, pródiga en verbos de abundancia, Natura  
no concebía un hijo que no fuera monstruoso,  
yo hubiera deseado vivir de la ternura  
de una joven gigante: así se me figura  
á los pies de una reina un gato voluptuoso.

Yo hubiera deseado ver como florecía  
su cuerpo y con el cuerpo el alma inteligente;  
ver que libre, en la furia de sus juegos crecía,  
adivinar lo oculto de una llama sombría,  
en la niebla que mojan sus ojos bruscamente.

Recorrer á mi gusto sus formas prodigiosas,  
 escalar, arrastrándome sus rodillas gloriosas,  
 y –tal vez– en Agosto, cuando el sol que la baña  
 la fatiga, y se tiende sobre los frescos henos  
 dormirme, aprovechando la sombra de sus senos  
 como una pobre aldea al pie de la montaña.

Tampoco se menciona al traductor de estos poemas. En “El espectro”, a diferencia de la versión original, que es un soneto, se presenta una distribución en cuartetos, con una polimetría que evidencia el uso del verso blanco<sup>51</sup>. Por otro lado, en “La gigante” tampoco se respeta la versión original, que es un soneto: presenta una división en dos estrofas de cinco versos y una estrofa de seis versos, todos de arte mayor y con una distribución en la rima que presenta cierta semejanza con la lira: ABAAB.

En el N° 32 (16 de febrero de 1907), aparece un grabado firmado por “Lavallo”, con el título “Grabado fantástico” (“Une gravure fantastique”). Debajo, aparece el poema de Baudelaire del mismo título:

Este curioso espectro no tiene otro tocado  
 sobre su calavera grotescamente izado  
 que una horrible diadema que huele á carnaval:  
 sin espuela ni látigo monta un fiero animal  
 como él fantasma apocalíptico bridón,  
 cuyas fauces de sangre salpican el arzón:  
 el caballero tiende un sable flamante  
 sobre anónimas turbas que magulla triunfante,  
 y cruza, como un rey que explora sus dominios,  
 el cementerio que abren todos lo exterminios,  
 donde yacen blanqueando los huesos de las piernas,  
 las razas prehistóricas y las razas modernas.

Tampoco se indica al traductor. Esta versión busca respetar la estructura original en pareados con rima consonante, pero a diferencia de esta, que presenta 7 (es decir, 14 versos), la traducción presenta 6 pareados, es decir, 12 versos.

El fundador y director de *Prisma* fue Julio S. Hernández (1853-1906). Dicha revista se publicó entre 1905 y 1907. Su sucesora fue *Variedades*, cuyo editor propietario fue M. Moral y cuyo director fue el polémico Clemente Palma (1872-1946). En *Variedades* (de 1908 a 1910) ya no aparecen textos de Baudelaire o de algún poeta simbolista. Consideramos que la

---

<sup>51</sup> Versos sin rima, pero con métrica regular.



perspectiva más conservadora de Palma tuvo que ver con ello, pues se dio preferencia a poemas de mayor raigambre hispanista.

Sobre la relación entre Manuel González Prada y el autor de “L’albatros”, Estuardo Núñez nos brinda también algunos datos interesantes. Señala un *grafito* dedicado a “Baudelaire”, en el cual “está reflejada la admiración por su obra y la impresión de una lectura detenida de *Las flores del mal*” (Núñez 1997: 188)<sup>52</sup>. También alude al poema “En país extraño” de *Exóticas* (1911), en el cual se coloca como epígrafe un par de versos de Baudelaire: “O métamorphose mystique / de tous mes sens fondus en un!”<sup>53</sup>, correspondientes al poema “Toute entière” de su libro *Les fleurs du mal*. A decir del especialista, “Prada traduce y desarrolla [estos versos] en su poema” (Núñez 1997: 188; nuestro añadido). Nos detendremos a analizar dicha relación entre Baudelaire y González Prada en el capítulo 3 de nuestra tesis, dedicado al autor de *Exóticas*.

En este punto, nos parece necesario reflexionar brevemente sobre los poemas baudelaireanos que hemos incluido. Si nos basamos en el “contenido” de estos poemas, diremos que representan sobre todo el romanticismo “oscuro” con reminiscencias góticas del poeta. Así, los dos primeros textos recrean el “culto satánico” que, como es obvio, problematiza el tema religioso. En “La musa enferma” el yo poético expresa la condición en que se encuentra su musa: una situación negativa (horror, locura) que se vincula con el amor y a la vez el miedo. En ese sentido, se desarrolla el tópico medieval del amor como una enfermedad. El yo poético manifiesta el deseo de que su musa recupere la salud, la cual debe combinar la fortaleza cristiana con la “salud” grecolatina: el canto apolíneo y la cosecha de Pan. En “Remordimiento póstumo”, el yo poético describe a su amada muerta, quien se encuentra en la tumba. Esta tumba es vista positivamente, pues es mencionada como “confidente de mi sueño infinito” y que “siempre comprenderá al poeta”.

A continuación, “El gato” se manifiesta como una evocación de la “dama bruna” (Jeanne Duval, amada de Baudelaire) a través de la imagen sugestiva y a la vez peligrosa del gato, animal que causaba fascinación en el poeta. Por otro lado, hay una aparición fantasmal en “El espectro”, quien visita a su amada por la noche para darle besos fríos y caricias de serpiente, para que al llegar la mañana deje su hálito de miedo. En “La gigante”, el yo poético se refiere a uno de los hijos monstruosos de la Naturaleza: una joven gigante de quien el hablante lírico gustaría ser una suerte de mascota, para aprovechar así su protección y

<sup>52</sup> Núñez fecha este *grafito* en 1893, escrito durante la residencia del poeta en París.

<sup>53</sup> “¡Oh mística metamorfosis: / se funden todos mis sentidos / en uno!”, en la traducción de Luis Martínez de Merlo, incluida en la bibliografía.

voluptuosidad. Hay en este texto una suerte de panteísmo sugerente. Finalmente, “Grabado fantástico” es un poema basado en el dibujo “Death on a pale horse” del británico John Hamilton Mortimer (1740-1779). Dicho dibujo es puesto en grabado por Joseph Haynes (1760-1829), el cual es recreado por el mencionado Lavalle en la publicación de 1907. Representa a la muerte en un jinete que monta a caballo, también muerto. Dicho dúo machaca a las multitudes, que también están muertas, pues estamos en un cementerio. Esta imagen simboliza el carácter inexorable de la muerte.

Por lo anterior, se concluye que el Baudelaire que sobre todo se difundió a través de periódicos y revistas fue el del romántico oscuro y con elementos góticos, quien hablaba de la muerte, lo espectral y lo demoniaco (y, por ende, también de lo divino), antecedente directo de los *poetas malditos* que aparecieron durante el periodo simbolista. En otras palabras, la imagen que se construye de Baudelaire, a través de estas publicaciones, es básicamente la de uno de los últimos románticos y no la del primero de los simbolistas.

#### 2.4. Paul Verlaine

Al igual que Baudelaire, Verlaine gozó de bastante fama en el ámbito hispanoamericano desde fines del XIX hasta principios del XX. Los principales responsables de esta difusión fueron los poetas modernistas con Rubén Darío a la cabeza. Por ejemplo, recordemos que el autor de *Prosas profanas*, en este libro (Buenos Aires, 1896) incluye el famoso “Responso” en honor al *pauvre Lelian*, fallecido ese mismo año. Definitivamente, si un poeta francés alcanzó la categoría de *maestro* para los modernistas, ese fue Verlaine.

En relación con los datos que hemos ubicado sobre la difusión de Verlaine en España, en 1907 aparecen en la revista *Helios* traducciones de sus poemas, realizadas por Juan Ramón Jiménez. La primera publicación de una antología de su poesía al castellano data de 1908. El traductor fue Manuel Machado (1874-1947), el hermano de Antonio. En España, estos poetas modernistas, por influjo de Darío, comienzan a difundir la poesía del autor de *Fêtes galantes*.

En el Perú, Raimundo Morales de la Torre (uno de los fundadores de la Pontificia Universidad Católica del Perú y primer decano de su Facultad de Letras) publicó en la ya mencionada revista *Prisma* (en el N° 25 de noviembre de 1906) una reseña sobre el poemario *Jardines lejanos* de Juan Ramón Jiménez e inicia el texto con un epígrafe de Verlaine de su poema “Claire de lune”: “Et leur chanson se mêle au clair de lune”.

En el N° 231 de la revista *Actualidades* (31 de agosto de 1907) se publica “Coloquio sentimental” (poema perteneciente a su libro *Fêtes galantes* [1869]). El traductor es el escritor

y diplomático Enrique A. Carrillo (1877-1936), conocido en el mundo literario y periodístico con el seudónimo de “Cabotín”.

En el antiguo parque solitario y helado  
Lentamente dos formas borrosas han pasado

Están sus ojos muertos; sus labios, macilentos,  
Y apenas en la sombra se escuchan sus acentos.

En el antiguo parque solitario y helado  
Dos pálidos espectros evocan el pasado

- ¿Recuerdas nuestros éxtasis de gozo sobrehumano?  
- ¿Me ves siempre en tus sueños, amada mía? – Nó.

- ¡Oh, los hermosos días de dicha indefinible  
Y nuestras bocas recuerdas? – Es posible.

- ¡Cuán bello el azul era! ¡Cuán grande era mi anhelo  
- La esperanza, vencida, huya hacía el negro cielo.

Así marchaban ellos por las arenas locas  
Perdíanse en la noche los sonos de sus bocas...

Este bello poema fue bastante difundido en nuestras latitudes, pues, aparte de la traducción de Carrillo, González Prada también ofrece una versión muy particular de dicho texto, como analiza a profundidad Ricardo Silva Santisteban en su artículo “Manuel González Prada y Paul Verlaine” (2010). Aparte de ello, el autor de *Páginas libres* también expresa su admiración al *pauvre Lélian* al dedicarle, al igual que a Baudelaire, un *grafito*. Estas dos últimas referencias serán revisadas minuciosamente en el capítulo concerniente al autor de *Páginas libres*.

Otro homenaje publicado en nuestro país es el aparecido en el número 25 de *Prisma* (25 de mayo de 1907). El poema “A la católica magestad de Paul Verlaine” [sic] pertenece al mexicano Amado Nervo (1870-1919):

Padre viejo y triste, rey de las divinas canciones  
son en mi canto focos de una luz enigmática,  
tus mustias pupilas, vagas de pesar y abstracciones  
y el límpido y noble marfil de tu *testa socrática*.

Flota como el tuyo mi afán entre dos agujones:  
alma y carne, y brega con doble corriente simpática  
por hallar la ubicua beldad en nefandas uniones,

y después expía y gime con lira hierática.

Padre, tú que hallaste por fin el sendero que arcano  
á Jesús nos lleva, dame que mi numen doliente  
*virgen sea y sabio á la vez que radioso y humano.*

Tu virtud lo libre del mal de la antigua serpiente  
para que ya salvos al fin de la dura pelea  
laudemos á Cristo en vida perenne. Así sea. (Las cursivas son del original)

Nervo, al igual que Darío, asciende a Verlaine a la categoría de padre y maestro: hace referencia sobre todo a su angustiada vida y a su conversión religiosa, la cual experimentó el autor de *La bonne chanson* en la segunda parte de su azarosa y bohemia vida. En ese sentido, ruega cristiana y líricamente por el alma del poeta.

Finalmente, en la revista *Contemporáneos* (dirigida por Enrique Bustamante y Ballivián y por Julio A. Hernández, y en la que colaboraron con varios poemas tanto González Prada como Eguren), aparece “La boune chanson XI”<sup>54</sup>, del libro del mismo título, publicado en 1870. El número de *Contemporáneos* en que aparece es el 11 (16 de setiembre de 1909).

Está la dura prueba por concluir:  
mi corazón sonrío al porvenir.

Los negros días de la ausencia han pasado  
en que triste hasta el llanto he estado.

No contará más los instantes ya,  
mi alma, rápido el tiempo correrá.

Las palabras amargas he olvidado,  
las sombrías quimeras desterrado.

Desterrados mis ojos de mirar  
por amargos deberes no han de estar,

ni de escuchar, mi oído anhelante,  
las notas de oro de su voz amante.

Todo mi sér y toda el alma mía  
está aclamando este dichoso día

que, único pensamiento y sólo sueño,  
retornara mi dueño.

---

<sup>54</sup> El título correcto es “La bonne chanson”.

Solo se indica en la portada que es una “traducción especial” para la revista.

Si bien la cantidad de poemas de Verlaine que hemos ubicado en revistas y periódicos peruanos, dentro de las fechas mencionadas, es bastante menor en comparación con Baudelaire, es totalmente seguro que su difusión fue bastante grande en todo el ámbito hispanoamericano y, por ende, también en el peruano.

## 2.5. Stéphane Mallarmé

Su difusión en el Perú fue mínima durante el periodo que nos compete.

Ricardo Silva Santisteban nos ofrece datos muy interesantes sobre Mallarmé y el nuestro país en su monumental traducción y edición de las obras completas del poeta francés (incluida en la bibliografía). En dicha investigación, el especialista nos recuerda el interés por Mallarmé de personajes como Rubén Darío, además del poeta y político colombiano Guillermo Valencia (1873-1943), el mexicano Alfonso Reyes (1889-1959), y el chileno Vicente Huidobro (1893-1948), entre otros. También menciona que el primer poema del autor de “Hérodíades” traducido al castellano fue “Les fleurs”. La traducción fue realizada por el mismo Rubén Darío y publicada en el periódico *La Nación* (Buenos Aires, 1894).

Dentro del periodo que nos compete, se traducen y publican poemas de Mallarmé en diversos periódicos y revistas, tanto en España como en Hispanoamérica. Sin embargo, la primera *Antología* recién se publica en 1940: la traducción es realizada por Xavier Salas (Barcelona, Editorial Yunque). Silva Santisteban nos recuerda también la correspondencia que compartieron Mallarmé y el peruano Nicanor della Rocca de Vergalo en Francia. Ello será analizado con más detenimiento en el capítulo 2.

Sobre traducciones de textos mallarmeños publicados en el Perú, Silva Santisteban nos indica que en el N° 31 de *Lima Ilustrado* (8 de junio de 1899) se publica su poema en prosa “Pobre niño pálido”:

Pobre niño pálido, ¿para qué gritas locamente en la calle la canción aguda é insolente, canción que se pierde entre los gatos, señores del tejado? Es inútil, porque no atravesará las persianas de los pisos principales tras las cuales ignoras las pesadas cortinas de seda encarnadina.

Y sin embargo, tú cantas fatalmente con la tenaz seguridad de un hombrecito que va solo en medio [sic] de la vida y que, no contando con nadie, trabaja para sí. ¿Acaso has tenido un padre? ¿No cuentas ni siquiera con alguna vieja que te haga olvidar el hambre, golpeándote cuando llegas sin dinero?

Pero tú trabajas para tí; de pié, en las calles, cubierto con ropa desteñida, hecha como la de un hombre, con una prematura flaqueza y siendo demasiado grande para tu edad;

cantas para poder comer, cantas con encarnizamiento, sin bajar sus ojos perversos ya hacia los otros niños que juegan en la calle, y tu lamento es tan alto, tan alto que tu cabeza descubierta que se levanta en el aire a mediodía de tu voz, sube, parece querer arrancarse de tus hombros.

Hombrecito, ¿quién sabe si no partirás algún día, cuando después de haber gritado largo tiempo en las ciudades hayas cometido un crimen? ¡Un crimen, bah! No es muy difícil de cometer, basta tener valor después de desear, y los hay algunos... Tu pequeño rostro es enérgico.

Ni un cuarto cae en la canastilla de mimbres que sostiene tu mano dejada caer sin esperanza sobre tu pantalón: te volverán malo y algún día cometerás un crimen.

Tu cabeza se levante siempre y quiere abandonarte, como si de antemano supiera, mientras tú cantas de una manera que comienza a ser amenazante.

Te dirá adiós cuando pagues por mí, por los que valen menos que yo. Viniste al mundo probablemente hacia eso, y auguras, desde ahora, que algún día te veremos en los periódicos.

Pobre cabecita.

No se menciona al traductor. Ahora bien, podría decirse que dicho texto es uno de los “menos mallarmeños” en el sentido de que no evidencia el *estilo* simbolista, caracterizado anteriormente. Al contrario, expresa más bien cierto tono naturalista, el cual se manifiesta en el tema de la miseria que sufre el personaje, un niño que, como consecuencia de su abandono, lo más probable es que viva un futuro delincencial: “Ni un cuarto cae en la canastilla de mimbres que sostiene tu mano dejada caer sin esperanza sobre tu pantalón: te volverán malo y algún día cometerás un crimen” (Silva Santisteban 1998: 72). La trama del niño que se vuelve un delincuente como producto de su miseria, pero también de su deseo, nos recuerda la escena de *À rebours* en que Des Esseintes lleva a un mozo a un burdel para que conozca los placeres a los que estaba vetado, dada su miseria. Ello, con el objetivo de que conozca unos placeres a los que solo podría acceder a través del dinero, por lo cual tendría que convertirse en un delincuente en pos de conseguirlo. Sin embargo, queda claro que la visión cínica de Des Esseintes construye un mundo más contaminado por la degradación y la crápula, que el pintado por Mallarmé.

Ventura García Calderón (1886-1959) dedica el poema titulado “Pegaso” de su libro *Cantilenas* (1920) a la memoria de Mallarmé, aunque más que un homenaje parece una burla<sup>55</sup>:

Maravilloso fue el equino  
furor de la bestia dilecta.

---

<sup>55</sup> García Calderón fue un escritor algo “sordo” frente a las novedades de la literatura occidental, y en especial de la poesía. En el caso peruano, lo más resaltante fue su desdén para con la poesía de José María Eguren, como veremos en el capítulo 4.

Era, en el lenguaje divino,  
paraninfo de tu analecta.

¿Adversario de cuál molino,  
desfacedor de cuál pandecta?  
Quedó el caballero molino  
y desplumada su ala erecta.

Severo otoño encendió luego  
piras de expiatorio fuego  
mientras el pedestre Manchego

abdicando nubes pomposas,  
deshoja en fúnebres baldosas,  
¡saudade! una historia de rosas. (García [1920] 2010: 146)

A diferencia de Baudelaire y de Verlaine, Mallarmé fue muy poco conocido en el ámbito peruano y habrá que esperar hasta la ascensión de las vanguardias (década de 1920) para que su obra comience a tener el debido reconocimiento.

## 2.6. Arthur Rimbaud

Sobre Rimbaud, su difusión fue incluso más tardía que la de Mallarmé en el ámbito hispanoamericano. Se publicó algunos textos independientes suyos en periódicos y revistas, tanto de España como de Hispanoamérica, hasta la aparición de la primera traducción al español de *Une saison en enfer*. El traductor fue José Ferrel (Revista Taller N° 4, México DF, 1939). La primera traducción al español de *Iluminaciones* fue realizada por Alfredo Terzaga (Córdoba, Editorial Assandri, 1951).

No hemos encontrado publicaciones de poemas de Rimbaud en algún medio peruano durante las primeras décadas del siglo XX. En el *Boletín Bibliográfico de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos* (N° 7, Vol. I, abril de 1924), se señala como libros de reciente ingreso sus *Œuvres: Vers et proses* (Paris, Mercure, con prefacio de Paul Claudel<sup>56</sup>) y el libro de Paterné Berrichon *Jean-Arthur Rimbaud: Le poète* (Paris, Mercure, 1912). También debemos recordar la mención al autor de las *Iluminaciones* por parte de José Carlos Mariátegui en su famoso “Proceso de la literatura” (1928), para distinguir su “malditismo” del *simbolismo feérico* de Eguren (analizaremos ello en el capítulo 4). Dos décadas después aparece el texto “Rimbaud y la conducta fundamental” de Jorge Eduardo Eielson, el cual se

---

<sup>56</sup> No se señala el año de publicación.

publicó en el N° 2 de la revista *Las Moradas* (1947). En general, es un análisis del poeta y de su proyecto poético y vital a la luz de las biografías y los estudios de la época. Eielson destaca esa búsqueda exorbitante del poeta-vidente por forjar una obra que vaya acorde con una nueva ética y una nueva visión del hombre y el mundo:

Para Rimbaud “lo desconocido”, frase favorita de su jerga poética, no tiene un carácter sobrehumano sino que abunda en el hombre, no lo supera sino vive en él, a causa de su erróneo y trunco desarrollo. El poeta es el encargado de llevar a cabo su verdadera perfección; el poeta es el único ser capaz de ver *plenamente*. En Rimbaud, poeta equivale vidente, a aquel que puede ver las sumas realidades; pero el vidente no nace por obra del azar, sino que debe formarse de acuerdo con un primer impulso de origen perfectamente humano, tal es el impulso ético de Rimbaud... (Eielson 1947: 189)

En general, estos dos maestros del simbolismo y de la poesía universal (Mallarmé y Rimbaud) pasaron casi inadvertidos en la poesía peruana previa a las vanguardias. A partir de ese momento la historia tendría un rumbo distinto (pero ese periodo es posterior al que nos compete en este momento).

## 2.7. Otros simbolistas

Como ya se mencionó, la difusión de los poetas de la llamada *escuela simbolista* en nuestro país es bastante escasa. Hemos ubicado algunos textos en la revista *Actualidades*. Por ejemplo, en el N° 187 (27 de octubre de 1906) encontramos el cuento “Las amonestaciones del Diablo” de Jean Moréas. En el N° 206 (09 de marzo de 1907), el cuento “Negro” de Remy de Gourmont (1858-1915), un escritor muy cercano a la tendencia simbolista. Un breve ensayo del mismo Gourmont, titulado “Los convertidos”, es publicado en el N° 233 (14 de noviembre de 1907). Ninguno de estos tres textos presenta una relación con la poética simbolista esbozada páginas atrás. Son relatos alegóricos y en gran medida didácticos, además de un ensayo de estilo bastante directo y claro.

En el *Boletín Bibliográfico de la UNMSM* (Nros 2 y 3, Vol. I, agosto-setiembre de 1923) son mencionados como libros de reciente ingreso *Les villes tentaculaires* (Paris, 1920) y *Les forces tentaculaires* (Paris, 1920) de Emile Verhaeren (1855-1916)<sup>57</sup>. En el N° 7 del mismo boletín (Vol. I, abril de 1924) se indica como libro de reciente ingreso las *Œuvres complètes* de Jules Laforgue.

<sup>57</sup> Enrique Diez Canedo incluye a Verhaeren en el apartado “El Simbolismo” de su antología *La poesía francesa del romanticismo al surrealismo* (Madrid, 1913). Se ha revisado la edición argentina de 1945.



Un poeta que presenta una relación especial con la literatura peruana, aunque escrita en francés, es Gustave Kahn. Él conoció en París a Nicanor della Rocca Vergalo y escribió un texto en que minimiza el aporte del poeta peruano al desarrollo del verso libre francés. Dicho texto, que analizaremos a profundidad en el siguiente capítulo, fue publicado en París en la *Revue de l'Amérique latine* (1924), y traducido al español en la revista *Fénix* de la Biblioteca Nacional del Perú (1970).

Sobre las primeras antologías de poesía francesa en español, el nombre que debemos destacar es el del ya mencionado Enrique Díez Canedo. En su antología *Del cercado ajeno* (1907), incluye a poetas *simbolistas* como Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, Jean Moréas y Gustave Kahn. En 1913, junto a Fernando Fortún publica *La poesía francesa moderna*. Entre otros, figuran Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Laforgue, Moréas y Kahn. Es muy posible que dichas antologías (o, mejor dicho, una misma antología ampliada con el paso del tiempo) hayan sido conocidas en nuestro medio.

En este primer capítulo podemos sintetizar los alcances obtenidos de la siguiente manera. En primer lugar, hemos construido nociones operativas sobre los principales conceptos en los que se asentará nuestra lectura: parnasianismo, decadentismo y simbolismo. Del parnasianismo, sabemos que no fue una escuela, aunque decididamente hubo una tendencia “homogeneizadora” que buscó crear una poesía analítica, cromática e impersonal, construida como se pinta un cuadro o se produce una joya. Su esteticismo y evasiónismo fue continuado, con sus diferencias, por los poetas posteriores. El decadentismo fue la expresión estética e ideológica más dramática del “mal de fin de siglo” europeo. Crearon un arte destructor contra la tradición a través de un léxico inusitado y disonante, y una visión de mundo marcada por el nihilismo, el refinamiento hipertenso y la crueldad. Finalmente, el simbolismo hereda aspectos de los anteriores y abre un hito en el proceso de la lírica en Occidente. No podemos hablar de un solo simbolismo, sino de varios, pero en todos ellos se extiende, con sutiles particularidades, la concepción de la poesía como música, la ambigüedad y el hermetismo extremos, el desarrollo del verso libre y una concepción de la creación poética como autónoma e independiente de la realidad.

En cuanto a la difusión del simbolismo en el Perú, sabemos que los poetas de mayor conocimiento durante este periodo en nuestro país fueron Charles Baudelaire y Paul Verlaine. Aunque en especial se destacó de ellos su tendencia “romántica” a través de su malditismo y su bohemia. De los simbolistas propiamente dichos, como Rimbaud o Mallarmé, se conoció muy poco o casi nada hasta el periodo posterior al que nos compete (la inserción de las

vanguardias). De los representantes de la “escuela simbolista” (Moréas, Laforgue y Kahn como los centrales), incluso hasta hoy son en gran medida desconocidos. Se publicaron algunos contados textos suyos, aunque de cierta orientación didáctica o alegórica.

## CAPÍTULO 2

### LA BÚSQUEDA DE UNA REFORMA EN LA POESÍA FRANCESA: LA POÉTICA DE NICANOR DELLA ROCCA DE VERGALO

Antonio Nicanor della Rocca de Vergalo (Lima, 1846<sup>58</sup> – Orán, 1919<sup>59</sup>) fue un poeta peruano de ascendencia italiana que recibió parte de su educación en Francia. Según Guillermo Rouillón (1951), viaja a París a los diez años y estudia allí hasta 1862. Luego regresa al Perú. Participa en el combate de Dos de Mayo (1866), donde obtiene el grado de lugarteniente, para luego ser licenciado con el de capitán. Se casa y tiene un hijo. Finalmente, retorna a Francia en 1872 y no vuelve más al Perú. Se va a Europa con su hijo Julio, de veintiséis meses en el momento del viaje (Gálvez [1913] y Sánchez [1975] concuerdan en este dato). En 1871 ya había publicado en Lima la obra teatral *La mort d'Atahoualpe*, así como la colección de poemas *Les Méridionales*, ambos en francés. Según Luis Alberto Sánchez, los escritores peruanos de su tiempo lo tuvieron en poca consideración, a excepción del orador y político Luciano Benjamín Cisneros, compadre del poeta (Sánchez 1975: 1076).

Una primera pregunta que se nos viene a la mente es: ¿por qué se fue Rocca de Vergalo del Perú? Según los escasos datos de su biografía, sus años de formación escolar en Francia marcaron su vida, pues como hemos señalado, ya en tierras peruanas opta por el francés como su lengua literaria, así que es probable que su decisión estuviera ya clara: triunfar en Francia y en el idioma de Victor Hugo. Sin embargo, también se ha propuesto otras dos razones de carácter mucho más específico: el abandono por parte de su esposa (la famosa Benita de varios de sus poemas) y la situación política de nuestro país en esa época.

Sobre la primera razón, ha sido Sánchez (1975) quien más tinta ha gastado en torno a la infidelidad de la esposa: Rocca de Vergalo escribe varios poemas en que expresa el sufrimiento por el que atravesó debido a dicha traición, hasta el punto de convertirse en uno de los tópicos de su obra. Es adecuado recordar que en esa época la sociedad limeña era

---

<sup>58</sup> Guillermo Rouillón (1951) cita un fragmento de su partida de bautismo, donde se señala la fecha 11 de enero de 1846. Sánchez (1975) concuerda con el año, basándose en el artículo de Rómulo Cúneo Vidal sobre el poeta (1930).

<sup>59</sup> El mismo Rouillón señala enfáticamente el 8 de diciembre de 1919. No indica la fuente.

mucho más conservadora que hoy (y pequeña, además), motivo por el cual debió haber hecho escarnio de esta situación de “cornudo” (término empleado por Sánchez en alguno de sus pasajes) por el que atravesó el poeta. Posiblemente Rocca no soportó esta situación y optó por irse junto a su hijo.

En relación con la segunda razón, tenemos datos interesantes. Aparte de su labor militar, ya mencionada, dirigió el periódico “El Nacional” e hizo campaña en favor del liberalismo y de las políticas del segundo gobierno de Ramón Castilla (1858-1862) (Rouillón 1951: s/n). Gálvez (1913) nos dice que años después el poeta hizo caso del llamado del viejo caudillo desde Tacna, cuando este quiso levantarse en armas (1867) contra la dictadura de Mariano Ignacio Prado (1865-1867). Sabemos que tal levantamiento no prosperó debido a la muerte de Castilla durante la preparación de la misma (30 de mayo de 1867). Ahora bien, hay una contradicción entre Rouillón y Sánchez acerca de un punto: el primero afirma que Rocca de Vergalo ayuda a Castilla y se enemista con el dictador Prado; el segundo, en cambio, sugiere que el poeta sirvió a esa dictadura y ello habría permitido que sufriera de una desventura política durante el gobierno de José Balta (1868-1872). En todo caso, ambos concuerdan en que Rocca de Vergalo, de manera no del todo clara, participa en el golpe de Estado por parte de los hermanos Gutiérrez contra Balta; dicho golpe, como sabemos, termina con la muerte del saliente presidente y con el asesinato de los hermanos por parte de la encegueda muchedumbre (Basadre 1949: 90-95). Ello sucedió entre el 22 y el 27 de julio de 1872. El 8 de setiembre el poeta y su hijo abordan el vapor “Panamá” rumbo a Europa. Es necesario destacar la condición de “exiliado” con que se autodenomina en algunos de sus textos.

En Francia, Rocca de Vergalo se relaciona con los escritores más renombrados de su tiempo, entre románticos, parnasianos y futuros simbolistas. Podemos mencionar a autores de la talla de Víctor Hugo, Mallarmé, Leconte de Lisle, José María de Heredia, Catulle Mendès, Sully Prudhomme, entre otros. Además, según Estuardo Núñez (1997) obtiene el cargo de secretario de la Legación del Perú en París (1873)<sup>60</sup>, lo cual le permite publicar nuevas colecciones de poemas como *Feuilles du cœur* (1877) y *Le livre des Incas* (1879). Sin embargo, pierde el cargo a consecuencia de los problemas que atravesaba el Perú y que desembocaron en la Guerra del Pacífico (1879-1883). En ese momento –concuerdan la mayoría de sus estudiosos– empieza la parte más azarosa y dramática de su vida.

---

<sup>60</sup> Es confusa esta parte de su biografía, pues si tuvo que irse del Perú por participar en el levantamiento de los hermanos Gutiérrez, sería poco congruente que obtenga el cargo mencionando durante el gobierno de Manuel Pardo (1872-1876), a quien justamente los Gutiérrez se oponían. Además, hay un error en la fecha que coloca Núñez (1973; inferimos 1873).

Otro detalle fundamental de su azarosa biografía es el intercambio epistolar que tuvo con Mallarmé. El *Prince des Poètes* felicita al peruano por la publicación de su ya mencionado *Le livre des Incas*:

Mon cher Poète,  
Avec quel intérêt profond j'ai lu votre beau livre.  
Vous êtes trop notre compatriote pour que je vous félicite d'abord de la façon merveilleuse dont vous vous êtes assimilé la langue poétique française!<sup>61</sup> (Mallarmé 1973: 195)

Observa la audacia con que emplea ritmos nuevos, dada su experiencia con una lengua extranjera. Sin embargo, también le da una sugerencia sobre cierto manejo técnico de la prosodia francesa, con el estilo diplomático que lo caracterizó siempre:

Le seul petit reproche que je me permettrai de vous adresser, c'est d'avoir quelquefois poussé plus loin qu'on n'ose le faire ici même certains modes récentes de lire les vers qui tendent à supprimer l'hémistiche placé sur un mot rapide ou de son muet. Vous vous devez d'être plus sévère qu'aucun de nous sur ce point!<sup>62</sup> (Mallarmé 1973: 196)

Dicha sugerencia es interesante, pues alude a uno de los puntos que un año después Rocca de Vergalo sostiene en su libro *La poétique nouvelle* (1880): no a la supresión de los hemistiquios, sino a la posición móvil de la cesura y al conteo métrico sin contar la *e* muda. Esto también demuestra la postura de Mallarmé frente a las innovaciones formales de su tiempo, a las que hace alusión: recordemos que el autor de "Hérodíade" nunca empleó el verso libre (aunque algunos sostienen que "Un coup de Dés" solo puede entenderse como verso libre), sino la métrica regular, claro que con innovaciones que inciden sobre todo en lo sintáctico y lo semántico, entre otras. En el ámbito hispanoamericano, es indispensable revisar el apartado del libro de Ricardo Silva-Santisteban (1997) dedicado a la correspondencia entre nuestro compatriota y el maestro francés.

Volviendo al poeta peruano, se complican sus relaciones con la intelectualidad francesa a partir de la publicación del mencionado tratado de poesía (Sánchez prefiere hablar de manifiesto) *La poétique nouvelle*, el cual, como veremos, causa cierta polémica a partir de sus

---

<sup>61</sup> "Mi querido poeta,  
con qué profundo interés he leído su bello libro.

¡Usted es nuestro compatriota en demasía, por lo cual lo felicito primero por la forma maravillosa en que ha asimilado la lengua poética francesa!" (nuestra traducción)

<sup>62</sup> "El único reproche que me permitiré dirigirle es el de haber ido a veces más lejos de lo que no osamos hacerlo aquí, incluso algunas modas recientes de leer los versos que tienden a suprimir el hemistiquio colocado sobre una palabra corta o de sonido mudo. ¡Usted debe ser más severo que cualquiera de nosotros sobre este punto!" (nuestra traducción)

propuestas. Muchos años después, publica un tratado de ortografía francesa titulado *La Réforme générale de l'orthographe* (1909), el cual pasó totalmente desapercibido. Desde la década del 80 del anterior siglo, prácticamente desaparece de la escena literaria francesa. Buena parte de su obra se encuentra dispersa<sup>63</sup>.

Consideramos que Rocca de Vergalo es, en gran medida, un poeta menor. Su obra se caracteriza, en general, por un superficial individualismo romántico, así como por un continuismo de las formas y tópicos franceses de su tiempo. Podemos afirmar que sobre todo es deudor del romanticismo y del parnasianismo. Sin embargo, lo que nos llama la atención, muy aparte de que se haya codeado con celebridades de su tiempo, es la posible influencia que pudo haber tenido en los poetas de la llamada *escuela simbolista* (Moréas, Kahn, Laforgue, entre otros) a través de su mencionado tratado *La poétique nouvelle*, libro en que el autor, a decir de ciertos especialistas, prefiguró el desarrollo del verso libre francés, elemento clave de la estética simbolista. Trataremos, en su momento, de analizar en qué medida ello fue así.

### **1. La leyenda: fama, burla y ataque, pero sobre todo olvido**

Della Rocca de Vergalo está prácticamente olvidado dentro de los estudios de literatura peruana de fines del siglo XIX<sup>64</sup>. Consideramos que dicho olvido responde sobre todo a dos razones: la dudosa calidad de su obra y que la misma se encuentre escrita en francés (salvo algunos poemas). Escritor polémico y arrogante (« La poésie contemporaine ou celle du XXe siècle sera *vergaliennne-écléctique*, ou elle mourra »<sup>65</sup>, se atreve a decir en su *Poétique nouvelle*). Causó admiración en algunos, así como desprecio, desdén y hasta burla en otros. Es famosa la carta (fecha da en París el 26 de junio de 1879) que Stéphane Mallarmé le envió para felicitarlo por la publicación de *Le livre des Incas*. Y más famosa aún la carta (fecha da el 30 de abril de 1879) enviada al Congreso del Perú para que Rocca de Vergalo pueda recibir una pensión por su labor como lugarteniente de artillería en el combate de Dos de Mayo, así

---

<sup>63</sup> Sabemos, por la carta que le dirige a Mallarmé con fecha del 18 de setiembre de 1895, que el poeta refiere la caída de su hijo (quien debía tener unos diecisiete años) de un quinto piso en 1887, lo cual lo deja en una situación lamentable y de total dependencia. Es la razón principal por la cual Rocca de Vergalo, a partir de ese momento, viaja constantemente en busca de trabajos, la mayoría esporádicos, que permitan el cuidado de su hijo. Ello lo condujo hasta ciudades como Bordeaux (donde está fecha da la mencionada carta) o Marseille, y finalmente Orán, donde, se supone, fallece en 1919.

<sup>64</sup> Como anécdota, diremos que un jirón de Lima (entre los distritos de Magdalena del Mar y San Isidro) lleva su nombre.

<sup>65</sup> “La poesía contemporánea o la del siglo XX será *vergaliana-ecléctica*, o ella morirá” (nuestra traducción).

como por su obra literaria y su difusión de lo peruano en Francia. Citamos un fragmento de la misma:

[...] nous venons, Messieurs les Sénateurs et Messieurs les Députés, vous prier d'étendre sur votre compatriote exilé une main protectrice. Qu'il reçoive, si cela est possible, comme rente viagère, le montant de ses appointements de lieutenant d'artillerie, ou qu'il bénéficie de tout autre subside ; mais que le Pérou, nation généreuse et chevaleresque, ne laisse pas plus longtemps sans ressources en pays étranger un de ses enfants dévoués, un brave soldat, un Poète.<sup>66</sup> (Tomado de Sánchez [1975], entre las páginas 1070 y 1071)

Los firmantes de esa carta son los siguientes: Armand Silvestre<sup>67</sup>, Paul Foucher<sup>68</sup>, Théodore de Banville, Jules Claretie<sup>69</sup>, Charles Grandmougin<sup>70</sup>, Edmond About<sup>71</sup>, José María de Heredia, Aurélien Scholl<sup>72</sup>, Alexandre Dumas hijo, Henri Crisafulli<sup>73</sup>, Catulle Mèndes, Louis Verbrugge<sup>74</sup>, Alphonse Daudet, Camille Doucet<sup>75</sup>, Sully Prudhomme, Stéphane Mallarmé, Henri de Bornier<sup>76</sup>, José María Torres Caicedo<sup>77</sup>, Maurice Bouchor<sup>78</sup>, Joséphin

<sup>66</sup> “[...] venimos, Señores Senadores y Señores Diputados, a rogaros extender sobre vuestro compatriota exiliado, una mano protectora. Que reciba si es posible, como renta viajera, el monto de sus remuneraciones como teniente de artillería o que se beneficie con cualquier otro subsidio; pero que el Perú, nación generosa y caballeresca, no deje más tiempo sin recursos en país extranjero, a uno de sus hijos abnegados, a un soldado valiente, a un poeta” (traducción de Alberto Ulloa, incluida en la bibliografía).

<sup>67</sup> Poeta, narrador y libretista (París, 1839 – Toulouse, 1901). Autor de libros como *Rimes neuves et vieilles* (1866), *Roses d'octobre* (1890) y *Le péché d'Ève* (1882).

<sup>68</sup> Hubo un escritor Paul-Henri Foucher, nacido en París en 1810 y muerto en 1975; por ende, no pudo haber firmado la carta en mención. Pudo haber sido un homónimo menos conocido. Por otro lado, Alberto Ulloa (1916) coloca “Fougher”; no hemos encontrado ningún dato sobre algún escritor de la época con ese apellido. Sánchez (1975) reproduce el “Memorial de los escritores franceses y Nota de Victor Hugo al Congreso del Perú”, y dice “Foucher”. Hemos obtenido el manuscrito del Congreso reproducido en pdf y, honestamente, la firma no nos queda clara, pero en la traducción oficial realizada por Simón Camacho (22 de agosto de 1879), dice “Faucher”. Para acceder al documento, se debe entrar al siguiente link: [http://www4.congreso.gob.pe/archivo/doc\\_mensual/VictorHugo.html](http://www4.congreso.gob.pe/archivo/doc_mensual/VictorHugo.html). Además, también figura el siguiente texto: “En sesión de la Cámara de Diputados del 11 de marzo de 1920, se aprobó el pedido formulado por el diputado por (sic) Pachitea Aníbal Maúrtua, para oficiar al Ministro de Gobierno y solicitarle la repatriación de los restos del poeta vencedor del dos de mayo”. Desconocemos el desenlace de dicha solicitud, pero intuimos que no prosperó.

<sup>69</sup> Narrador, dramaturgo y cronista (Limoges, 1840 – París, 1913). Autor de libros como *Petrus Borel le lycanthrope* (1865) y *La vie à Paris* (17 volúmenes).

<sup>70</sup> Poeta y dramaturgo (Vesoul, 1850 – París, 1930). Autor de libros como *Souvenirs d'Anvers* (1881) y *Le Christ* (1892), drama coronado por la Academia Francesa.

<sup>71</sup> Escritor, periodista y crítico de arte (Moselle, 1828 – París 1885). Autor de libros como *Le Roi des montagnes* (1857) y *L'homme à l'oreille cassée* (1862).

<sup>72</sup> Periodista, dramaturgo y narrador (Bordeaux, 1833 – París, 1902). Autor de libros como *La Foire aux artistes, petites comédies parisiennes* (1859) y *L'Outrage* (1866).

<sup>73</sup> Dramaturgo y narrador (Nápoles, 1827 – París, 1900). Autor de libros como *Le Fou d'en face* (1866) y *L'Idole* (1875).

<sup>74</sup> Viajero francés (1851 – 19... ?). Autor de *Promenades et chasses dans l'Amérique du Nord* (1879).

<sup>75</sup> Poeta y dramaturgo (París, 1812 – París, 1895). Autor de libros como *Le Fruit défendu* (1857) y *La Considération* (1860).

<sup>76</sup> Poeta, dramaturgo y narrador (Lunel, 1825 – París, 1901). Autor de libros como *La fille de Roland* (1875) y *Les noces d'Attila* (1880).

Soulary<sup>79</sup>, Léon Dierx<sup>80</sup>, Leconte de Lisle, François Coppée, Oscar Comettant<sup>81</sup> y Albert Delpit<sup>82</sup>. Algunos de estos nombres ya están olvidados, pero otros forman parte de la historia más importante de la literatura francesa<sup>83</sup>. Acompaña esta carta un breve escrito de Victor Hugo, quien reafirma lo dicho por sus colegas escritores y que demanda la mencionada pensión a los políticos peruanos al decir que «Ce que vous ferez pour lui sera regardé par nous comme fait pour toute la littérature, aussi bien de notre pays que du vôtre »<sup>84</sup> (tomado de Sánchez [1975] entre las páginas 1070 y 1071). En lo que va de la historia literaria del Perú, no se conoce otro caso en que escritores de semejante envergadura hayan hecho un pedido para uno de nuestros compatriotas.

En su texto “Oscar Wilde à Paris”, incluido en su libro *La Mêlée symboliste* (1920-1922), el escritor francés Ernest Raynaud (1864 – 1936) evoca un viaje del autor de *The Picture of Dorian Gray* a París, cuando ya era famoso, en la segunda mitad de 1891. Nos recuerda la entrada de ambos a un café y el encuentro con Catulle Mendès (Bordeaux, 1841 – Paris, 1909), uno de los máximos representantes del Parnasianismo (y, recordemos, uno de los firmantes de la carta señalada anteriormente). A pedido de Wilde, Mendès comienza a comentarle sobre la poesía francesa actual, en favor de los parnasianos y en detrimento de los simbolistas. Es en ese momento cuando, según testimonio de Raynaud, Mendès dice lo siguiente:

Les symbolistes n’ont rien innové, non plus, dans la forme. Le véritable initiateur du vers libre et de la technique symboliste, c’est un Péruvien de Lima, le lieutenant

---

<sup>77</sup> Poeta, periodista y político colombiano (Bogotá, 1830 – París, 1889). Vivió muchos años en Francia, dedicado a labores diplomáticas y culturales. Es autor de libros como *Religion, Patria y Amor* (1862) y *Ensayos biográficos y de crítica literaria* (1863).

<sup>78</sup> Poeta y dramaturgo (París, 1855 – París, 1929). Autor de libros como *Chansons joyeuses* (1874) y *Aurore* (1883).

<sup>79</sup> Poeta (Lyon, 1815 – Lyon, 1891). Autor de poemarios como *Les Diables bleus* (1870) y *Les Rimes ironiques* (1877).

<sup>80</sup> Poeta y pintor (Saint-Denis, 1838 – París, 1912). Autor de poemarios como *Les Lèvres closes* (1867) y *Les Amants* (1879).

<sup>81</sup> Compositor y crítico de música (Bordeaux, 1819 – Seine Maritime, 1898). Autor de obras como *La Musique, les musiciens et les instruments de musique chez les différents peuples du monde* (1869) y *Les Compositeurs illustres de notre siècle* (1883).

<sup>82</sup> Narrador y dramaturgo (Nueva Orleans, 1849 – París, 1893). Autor de libros como *Le mystère du Bas-Meudon* (1878) y *Le fils de Coralie* (1880).

<sup>83</sup> Nos parece interesante mencionar que varios de los firmantes de esta carta publicaron en al menos uno de los volúmenes de *Le Parnasse contemporain*, antología de tres volúmenes (entre 1866 y 1876) que inicia y dirige el rumbo del Parnasianismo: Armand Silvestre, Théodore de Banville, Charles Grandmougin, José María de Heredia, Catulle Mendès, Sully Prudhomme, Stéphane Mallarmé, Joséphin Soulary, Léon Dierx, Leconte de Lisle y François Coppée. Definitivamente, Rocca de Vergalo llegó a establecer diferentes vínculos con los poetas del llamado *Parnasse*.

<sup>84</sup> “Lo que hagáis por él será recordado por nosotros, como hecho por toda la literatura, tanto de nuestro país como del vuestro” (traducción de Ulloa).



d'artillerie della Rocca de Vergalo qui a introduit, en prosodie, la *strophe nicarine* et toutes les libertés dont se prévalent les poètes nouveaux. Il éludait les muettes, supprimait les majuscules au commencement du vers, l'alternance des rimes masculines et féminines et aboutissait, en fin de compte, à une sorte de prose rythmée. Les vers libres ne sont pas autre chose. Le poète péruvien disait lui-même : « Je ferai école parce que mon vers c'est la révolution »<sup>85</sup> (Raynaud [1918] 1971 : 321)

Luego se ponen a dialogar de otros poetas franceses. Sin duda, debemos tener en cuenta el nivel de subjetividad que presenta la opinión de Mendès, pues por un lado quiere alabar a los parnasianos y, por otro, desacreditar a los simbolistas. Sin embargo, la alusión al poeta peruano, más los detalles que da sobre sus aportes técnicos a la formación del simbolismo (siempre a partir del testimonio de Raynaud) a escritor de semejante envergadura como Wilde, ya son de por sí resaltables. Once años después (1902), Mendès publica un *Rapport* (informe) oficial en que vuelve a sopesar los aspectos de la propuesta poética *vergaliana*, aunque con palpables diferencias, como veremos en su momento.

En su texto “En plena bohemia” (1921), el escritor y cronista guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (Ciudad de Guatemala, 1873 – París, 1927) recuerda una conversación que tuvo con el poeta cubano Augusto de Armas (La Habana, 1869 – París, 1893), aproximadamente entre 1891 y 1892. En esa conversación se habló sobre los hispanoamericanos que vivían en París y que escribían en francés. Armas menciona algunos nombres, para decir a continuación:

Hay, en fin, antes que nadie, el inventor, el fundador del Simbolismo.

- ¿Moréas? –preguntele.

- No -me contestó-, no... Moréas, aunque extranjero, no es de nuestro continente... Y Moréas no ha inventado nada, por otra parte... El que creó el Simbolismo fue un peruano, un tal Della Rocca de Vergaló... (Gómez Carrillo [1921] 1974: 310)

A continuación, Armas expone una historia *romántica* (y falsa) sobre cómo llegó el autor a París. Sin embargo, luego da datos más precisos sobre su supuesto aporte al origen del simbolismo. Debido a su importancia, la cita será relativamente extensa:

La reforma de De la Rocca de Vergaló que llamó la atención al aparecer sus poesías, fue la supresión de las mayúsculas al principio de cada verso. En nuestros días no podemos

---

<sup>85</sup> “Los simbolistas no innovaron nada, tampoco, en la forma. El verdadero iniciador del verso libre y de la técnica simbolista es un peruano de Lima, el lugarteniente de artillería della Rocca de Vergalo, que introdujo, en prosodia, la *estrofa nicarina* y todas las libertades de la que se ufanan los poetas nuevos. Él eludía las mudas, suprimía las mayúsculas al comienzo del verso, la alternancia de rimas masculinas y femeninas y llegaba, a fin de cuentas, a una suerte de prosa rítmica. Los versos libres no son otra cosa. El poeta peruano decía sobre él mismo: *haré escuela porque mi verso es la revolución*” (nuestra traducción).

darnos cuenta de lo que esta sola reforma tenía que espantar a los solemnes defensores de todas las tradiciones y de todas las fórmulas. ¡Imprimir los hemistiquios con iniciales minúsculas, ni más ni menos que vulgares líneas de prosa! ¡Ah, sacrilegio...! Luego, los poetas notaron que, en el tomito titulado *Feuilles du Coeur*, y editado en 1876, había algo más que un cambio de letras. En efecto: notábase allí lo que más tarde constituiría la originalidad de los Henry de Regnier, de los Villée Griffin, de los Retté, de los Saint-Paul Roux, de los Remy de Gourmont, de todos los decadentes y simbolistas, en fin. (...) No contento con practicar un arte nuevo, el peruano escribió una obra doctrinal titulada *Poétique nouvelle*, en la que encuentro todo lo que Gourmont ha dicho después haciendo grandes alardes de novedad. Comprendiendo que la *e* muda no existe prosódicamente, aseguró que podía muy bien colocarse en el cuerpo de un verso todas las palabras terminadas en *e* muda sin hacerlas seguir de una palabra que comenzara por una vocal. Como Moréas, pero mucho antes, proclamó la legitimidad del hiato. Preparando el florecimiento del verso libre, en fin, inventó la estrofa nicarina, compuesta de versos de diferentes metros con la censura [sic] móvil. [...] Toda la gente del movimiento actual, desde Regnier hasta Gourmont, todos los simbolistas aprendieron su retórica nueva en las obras admirables de De la Rocca de Vergalo. (Gómez Carrillo [1921] 1974: 310-311)

Luego hace alusión a un supuesto *complot* para silenciar el aporte de Rocca de Vergalo por parte de los simbolistas:

Pero todos, de acuerdo, hicieron la conspiración del silencio alrededor de su nombre. No bastaba despojarlo de sus tesoros de novedad. Era preciso matarlo, enterrarlo. ¡Qué diablo, un extranjero más aún, un rastacuero que venía de las lejanas Américas, no podía ser proclamado maestro por un parisiense como el señor Gourmont, que tanto desprecia a los extranjeros, o por un Regnier, que tanto orgullo de raza tiene...! (Gómez Carrillo [1921] 1974: 311)

A pesar de algunas inexactitudes sobre la historia del poeta y de algunas afirmaciones nada documentables, es interesante el testimonio de Augusto de Armas que recoge Gómez Carrillo sobre cómo pudo haber sido asimilada la propuesta de Rocca de Vergalo por cierto sector de los escritores de su tiempo, en relación con sus aportes al surgimiento del simbolismo en Francia.

Años después, el escritor y crítico chileno Arturo Torres Rioseco (1897-1971), en su libro *Precursores del modernismo* (1925), al reflexionar sobre la *relativa* influencia de ciertos escritores en la obra de Rubén Darío, dice lo siguiente:

La influencia de estos últimos poetas [Díaz Mirón, Gutiérrez Nájera, del Casal y Asunción Silva] en la formación del genio dariano [sic] es relativa. Afirmar que sin ellos Darío no habría sido lo que fué [sic] es como decir que sin nuestro compatriota [sic] Nicanor della Rocca de Vergalo el simbolismo francés habría sido diferente. (Catulle Mendès lo ha dicho.) (Torres Rioseco 1925: 14; nuestro añadido)

Si bien se basa en el mencionado *Rapport* de Mendès, además de hacer referencia a Rocca de Vergalo justamente para relativizar su influencia en la estética simbolista, nos llama la atención que, al tratar de autores y de movimientos de semejante envergadura a nivel internacional, tenga que mencionar a nuestro escritor. Inferimos que, todavía para la década de los veinte del siglo anterior, su nombre aún era conocido en ciertos círculos literarios de habla hispana y francesa.

Más adelante, el poeta y estudioso español Guillermo de Torre (1900-1971), en su libro *La metamorfosis de Proteo* (1956), incluye un texto titulado “Diálogo inocente o la irrisión de los nacionalismos literarios”, que se presenta como un diálogo, ficticio e irónico, entre él y el escritor italiano Giovanni Papini (1881-1956), conocido por su carácter polémico y su profunda cercanía a la ideología fascista. La conversación trata acerca del aporte de los americanos a la literatura y cultura mundial, así como sobre la universalidad de los grandes artistas, que rompe las barreras de su nacionalidad. Citaremos un fragmento de cierta extensión, dada la importancia que representa para nuestros intereses:

[...] vistas así las cosas yo podría redargüirle que el primer poeta francés (uno de los primeros, para que no se ofendan los manes del *tabú* galo, Hugo) y desde luego el parnasiano capital es un cubano, José María de Heredia.

- No seré yo quien se lo discuta.

- Y es más, agregaría que el primer simbolista francés, el verdadero inventor del “vers libre”, el que zanja las disputas entre los defensores de Rimbaud, los de Laforgue, los de Gustave Kahn, los de Marie Krysinka –pues a todos éstos se atribuye tal innovación– es Nicanor la Roca de Vergalo, un peruano.

- No lo sabía.

- Naturalmente, como que nadie se cuida de recordarlo.

- Son minucias de la pequeña historia literaria.

- Con influencia a veces en la grande. En cambio, sí habrá usted leído muchas veces el caso de otros “poetas franceses” de ayer y de hoy: Stuart Merrill, Viélé-Griffin, norteamericanos; Moréas, griego; Apollinaire, polaco-rumano; Milosz, lituano; Tzara, rumano... Qué sé yo. La lista es muy larga... (Torre 1956: 297-298)

Más allá del carácter ficticio del diálogo, se vuelve a presentar a Rocca de Vergalo como iniciador del Simbolismo y creador del verso libre. Pero además, Torre sugiere algo por demás interesante: que el posible silencio y olvido hacia el peruano, por parte de la intelectualidad francesa de su tiempo, se debió justamente a su origen, a su nacionalidad. Nos recuerda la inclusión de poetas de diferentes países (sobre todo de Europa y de Norteamérica) a lo que podríamos llamar el “movimiento oficial” del Simbolismo francés, mas no así del

sudamericano que escribió la mayor parte de su obra en francés<sup>86</sup>. Sin embargo, consideramos que esta postura no es tan simple. Líneas arriba hizo la mención del cubano (de madre francesa) José María de Heredia (1842-1905), que, recordemos, fue uno de los firmantes de la carta al Congreso peruano. Él siempre ha pertenecido a la “oficialidad” del Parnasianismo francés, lo que se comprueba con su admisión a la Academia y su inclusión en las antologías del *Parnaso*<sup>87</sup>. Pero la realidad de ambos poetas no fue la misma. Y, sobre todo, las propuestas de su obra. Más allá de nacionalidades (o nacionalismos), consideramos que la problemática tuvo que ver justamente con la particular poética *vergaliana*, y con la polémica que generó. Volveremos sobre ello.

Ahora bien, así como ha habido expresiones elogiosas y hasta hiperbólicas (iniciador del Simbolismo, creador del verso libre), también sufrió burlas y ataques. “Chillón” y tumultuoso” (Maurice Barrés), además de “quimérico” (Mendès), han sido algunos de los adjetivos que se han usado contra él. Pero las palabras más feroces las pronuncia desde Lima José de la Riva Agüero y Osma (1885-1944) en una nota a pie de página de su *Carácter de la literatura peruana* (1905), donde señala la mediocridad de sus versos franceses, así como lo propio de sus pocos versos castellanos. Sin embargo, lo que nos llama la atención es la visión que tiene Riva Agüero sobre el Simbolismo francés, al cual denomina como una etapa en que bastaba “hablar incoherente y disparatadamente para sentar plaza de genio” (Riva Agüero [1905] 2008: 186). Con ello, nos demuestra que su *hispanismo pasatista* enceguecía cualquier posibilidad de sopesar, en su real dimensión, los aportes de este innovador movimiento poético.

Para nosotros, los principales homenajes al autor de *La poétique nouvelle* los realizan Catulle Mendès, Hugo Thième y Gustave Kahn.

Como ya se ha dicho, en 1902 Mendès publica el *Rapport à M. le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts de 1867 à 1900 précédé de réflexions sur la personnalité et de l'esprit poétique de France suivi d'un dictionnaire bibliographique et critique et d'une nomenclature chronologique de la plupart des poètes français du XIXe siècle*<sup>88</sup> (incluido en la bibliografía). Como explica Marius André,

<sup>86</sup> Hemos tenido la oportunidad de revisar estudios y antologías sobre el Simbolismo francés, sobre todo de las últimas décadas (incluidos en la bibliografía). En ninguno de ellos figura el nombre de Rocca de Vergalo, mas sí de los poetas que Guillermo de Torre menciona.

<sup>87</sup> Sin embargo, Mendès no lo incluye en su *Dictionnaire bibliographique et critique et d'une nomenclature chronologique de la plupart des poètes français du XIXe siècle*, que sigue al *Rapport* ya mencionado e incluido en la bibliografía.

<sup>88</sup> “Informe al Señor Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes sobre la poesía de 1867 a 1900, precedido de reflexiones sobre la personalidad y el espíritu poético de Francia, seguido de un diccionario bibliográfico y crítico, y de una nomenclatura de la mayoría de poetas franceses del siglo XIX” (nuestra traducción).

Le rapporteur-poète consacre deux grandes pages à son confrère péruvien dont il parle avec une ironie sans méchanceté et tempérée d'ailleurs par une sincère estime pour un malheureux proscrit qui est un galant homme. Il accorde moins de lignes à certains autres poètes, à des Français, dont quelques-uns sont ses amis. Pourquoi donc tient-il à attirer l'attention sur un étranger inconnu ?<sup>89</sup> (André 1924: 207)

¿Por qué dedica tantas líneas a nuestro autor, si su única intención es desacreditarlo? El informe presenta un poco menos de doscientas páginas, de las cuales casi la mitad las dedica a reflexionar sobre el *espíritu* poético francés, que es una suerte de repaso de historia poética de este país. Como consecuencia de ello, dedica a Rocca de Vergalo casi la misma cantidad de espacio que la dedicada a poetas como ¡Rimbaud! Trataremos de explicarlo a continuación.

Mendès, en el mencionado informe, analiza el caso de Rocca de Vergalo como de un “incidente”.

Un primer detalle interesante es que Mendès, en dicho documento oficial, tiene que “desmentir” la posibilidad de que el peruano sea una suerte de “creador” o primer “chef d'école” de la escuela simbolista. A continuación, resume las propuestas técnicas de Rocca de Vergalo al verso francés:

- La eliminación de la mayúscula al inicio del verso.
- No contar la “e” muda al final del verso.
- La importancia del hiato.
- Una cesura móvil en la separación de los hemistiquios (el autodenominado “verso nicarino”).

Luego se pregunta si hay aquí algo que anuncie la aparición del verso libre.

Antes de continuar, debemos recordar que Mendès fue uno de los más importantes representantes del Parnasianismo, que, como ya vimos, mantuvo una fuerte lucha con los jóvenes simbolistas por la supremacía de la poesía francesa de su tiempo. Debido a esa razón, su postura se inclina más hacia una tendencia que hacia la otra.

Volviendo a Rocca de Vergalo, dice sin ambages: « féru, comme beaucoup d'étrangers, de transporter dans notre langue les règles prosodiques et même grammaticales de sa langue

---

<sup>89</sup> “El informante-poeta consagra dos grandes páginas a su colega peruano en las que habla con una ironía sin maldad y atemperada en adelante por un infeliz proscrito que es un caballero. Él dedica menos líneas a otros poetas, a franceses, algunos incluso sus amigos. ¿Por qué entonces quiere llamar la atención sobre un extranjero desconocido?” (nuestra traducción).

natale »<sup>90</sup> (Mendès 1902 : 152). A continuación, menciona algunos nombres vinculados a una suerte de “antecedente” del verso libre, tales como la escritora de origen polaco Marie Krynska (1857-1908), pero que no pasan de ser una “amulette”, es decir, una pasatiempo. Desde su perspectiva, en quienes encontramos por primera vez una teoría y/o práctica del verso libre es en Jules Laforgue (1860-1887) y en Gustave Kahn (1859-1936).

Líneas más adelante, hace la mención al *decadentismo*, término que, como ya hemos dicho, presentaba cierta confusión con el simbolismo, para rechazarlo por “absurdo” y “estúpido” (adjetivos que emplea). Sobre la base de dicha aclaración, busca explicar al Simbolismo. No es de nuestro interés en este momento profundizar en la lectura de Mendés sobre la poesía simbolista, aunque en general no es de las más positivas. Su argumento esencial, como el de la mayoría de sus compañeros parnasianos, es que buscar innovar en la métrica y prosodia francesa es ir contras las “leyes naturales” de una lengua. En ese sentido, se pone de parte de la tradición. Por eso llega a afirmar que, a pesar de los experimentos simbolistas, el alejandrino francés « n’avait jamais varié essentiellement »<sup>91</sup> (Mendés 1902: 160). En contraposición con los versolibristas, se pone a favor de la rima, pues, a su parecer, renunciar a ella es renunciar al ritmo en sí.

Después de hacer una breve revisión de los principales nombres del Simbolismo (Rimbaud, Mallarmé, Kahn, Moréas, entre otros), vuelve a un punto técnico propuesto por nuestro poeta: no contar la “e” muda. Mendès afirma que, para un oído fino, dicha “e” no es muda del todo:

A peine syllabisé, il est une vrai syllabe cependant. Le vers, qui à moins de l’élider, n’en fait point état, est un vers faux, tout simplement; outre qu’il se ravale à l’abject « patoisement » usité dans les couples de vaudeville et dans les chansons de café-concert. L’e, qu’on a tort de nommer muet, est si réellement un son insupprimable hors du cas d’élision, que d’excellents poètes, plutôt que de l’abolir, en ont fait un « temps fort ».<sup>92</sup> (Mendès 1902: 194)

Para ejemplificar dicha afirmación, señala los casos de Villon y de Ronsard. Ahora bien, curiosamente Rocca de Vergalo también menciona a dichos poetas y propone una suerte de “evolución” de la lengua francesa en que desaparece el sonido en cuestión. La posición de

<sup>90</sup> “aficionado, como muchos extranjeros, a llevar a nuestra lengua las reglas prosódicas e incluso gramaticales de su lengua natal” (nuestra traducción).

<sup>91</sup> “nunca ha variado esencialmente” (nuestra traducción).

<sup>92</sup> “Apenas silabeada, es sin embargo una verdadera sílaba. El verso, que a menos de elidirlo, no se nos ha informado, es simplemente un verso falso; además, se rebaja al abyecto *dialectismo* usado en los diálogos de *vaudeville* y en las canciones de los café-teatros. La e, que tiene la culpa de llamarse muda, es realmente un sonido que no se puede suprimir, a excepción del caso de elisión, que poetas excelentes, más que abolirlo, lo convierten en un *tiempo fuerte*” (nuestra traducción).

Mendès en relación con las innovaciones en la poesía francesa se resume en la siguiente afirmación, construida en forma de pregunta: « Quelles sont donc, à mon avis, les nouveautés qui, de la technique de quelque poète de naguère, acceptée, pas tout entière, par quelques poètes d'aujourd'hui, sont destinées à s'établir, avec une chance de durée, dans la prosodie française ? »<sup>93</sup> (Mendès 1902: 195). Únicamente acepta la posibilidad de “flexibilizar” el verso francés con la difusión de enneasílabos y endecasílabos.

El tiempo no le dio la razón a Mendès, pues como es bien sabido la “libertad métrica y prosódica” del verso libre caló profundamente en el devenir de la poesía francesa, como podemos comprobar en Apollinaire y en los surrealistas. En todo caso, si podemos aceptar o no la aportación de Rocca de Vergalo al desarrollo de este verso, es algo que precisaremos cuando analicemos su origen y su proceso en la poesía francesa.

El romanista y bibliógrafo estadounidense Hugo Paul Thieme (1870-1940), en su monumental *Essai sur l'histoire du vers français* (1916), dedica a Rocca de Vergalo una breve entrada en el índice bibliográfico. Específicamente, dice lo siguiente:

1880. — Della Rocca de Vergalo, Nicanor, A.— La poétique nouvelle. Lemerre. 76 p. Ye 32280.

Livre curieux, demandant beaucoup de réformes : rime libre, emjamb. et césure, pas de coupe classique, etc., devançant le vers libre.<sup>94</sup> (Thieme 1916: 265)

Más allá de la brevedad de la entrada, debemos destacar la alusión a nuestro autor como anticipador del verso libre.

Finalmente, Gustave Kahn, uno de los abanderados del movimiento simbolista, además de ser considerado (o auto-considerado) como iniciador y principal teórico del verso libre francés, escribe un artículo sobre nuestro autor, en el que, de forma parecida a Mendés, busca minimizar su influencia en el proceso del Simbolismo, aunque centrándose en un punto específico: el desarrollo del verso libre. Sin embargo, al igual que en el caso de Mendès, podemos preguntarnos ¿por qué tanta cabida para un escritor casi desconocido y de mínima trascendencia?

Kahn narra que conoció a Rocca de Vergalo en casa de Ernst Lavigne (1851-1909), músico y periodista canadiense radicado en Francia. Señala que a este Lavigne le explicó su propuesta del verso libre teniendo como testigo al poeta peruano. Rocca le pidió una cita y

<sup>93</sup> “¿Cuáles son pues, a mi parecer, las novedades que, de la técnica de algún poeta reciente, aceptada no por completo, por algunos poetas de hoy, son destinadas a establecerse, con una posibilidad de duración, en la prosodia francesa?” (nuestra traducción).

<sup>94</sup> “Libro curioso, que pide muchas reformas: rima libre, encabalgamiento y cesura, rechazo de distribución métrica clásica, etc., adelantándose al verso libre” (nuestra traducción).

charlaron sobre reformas en la poesía de varios idiomas. Kahn dice de Rocca de Vergalo lo siguiente:

(...) Vergalo, en esta época, no era un reformador, no admitía el verso libre del cual bosquejé vagamente la fórmula (...). Él pensaba simplemente enriquecer la fórmula parnasiana, hacerla más ágil y más flexible, ajustándose siempre al alejandrino y a sus sucedáneos binarios, aún en las estrofas en rombo que él llamaba nicarinas. No creo que él conociera los modelos del siglo XVI. Algunas variaciones sobre la cesura, ciertas libertades con los sonidos mudos le satisfacían, y eso era mucho entonces. El interesante artículo en el que M. Marius André habla de él en calidad de poeta, es una buena imagen; y las bien escogidas citas limitan las novedades de técnica presentando correctamente el color de su inspiración. (Kahn [1924] 1970: 189)

Con ello, niega que Rocca de Vergalo haya tenido participación en la formulación del verso libre francés. Además, también señala que sentía aversión por su recurso técnico de la inversión, el cual se vincula con el hipérbaton español. Con ello, se sugiera la hipótesis de Rocca de Vergalo buscaba dotar de cualidades “hispanas” a la poesía francesa.

A pesar de lo anterior, Kahn otorga algunas palabras positivas al poeta: “(...) entre las raras personas que conocían sus poemas, jóvenes o veteranos, ninguno desconoce que él tuvo ciertos dones de verdadero poeta. Hubiera podido entrar en pequeña estatura, en muy pequeña estatura, en la serie de poetas malditos” (Kahn [1924] 1970: 190).

Un dato interesante que nos da es el *silencio* que cayó sobre él durante el contexto de la lucha simbolista: “(...) el silencio más completo se hizo sobre él. Por una razón cualquiera, sin duda desalentadora, se extendió la sombra sobre él, como un sudario. Nunca en el momento de las luchas simbolistas él volvió a mi recuerdo” (Kahn [1924] 1970: 190). No señala, sin embargo, la razón o las razones de dicho silencio. Si en dicho texto Kahn nos dice poco sobre la participación de Rocca de Vergalo en el desarrollo del verso libre, posiblemente diga –indirectamente– cosas más interesantes en sus textos sobre la “lucha” simbolista, como veremos más adelante.

A partir de lo anterior, entendemos que Rocca de Vergalo fue conocido en medios franceses y peruanos desde la década de 1870, sobre todo en Francia con la publicación de *Feuilles du cœur* (1876) y *Les livre des Incas* (1879). En dicho país, después de la publicación de *La poésie nouvelle* (1880), empezó una tenue crítica que fue tomando paulatinamente la forma de una indiferencia, aunque no del todo completa, como nos lo demuestran los textos de Mendès (1902), Thieme (1916) o Raynaud (1918), así como en los diversos números de la *Revue de l'Amérique Latine* de 1924 (con textos de André, Valery Larbaud, Kahn, entre otros). En Perú la fama vergaliana se concreta en la década de 1910 con el rescate de Alberto



Ulloa en el número 1 de *Colónida* (1916). Y, si bien en las décadas posteriores aparecieron esporádicamente artículos sobre su vida y obra, en general comenzó a cundir la indiferencia<sup>95</sup>. La mejor evidencia de ello es que en los manuales de literatura peruana (a excepción de Sánchez) su nombre es obviado o solo mencionado. Ha habido una suerte de rescate en estos últimos tiempos (sobre todo en los estudios de Estuardo Núñez y Marcos Eymar), pero consideramos que sus aportes literarios en la relación franco-peruana son importantes, en especial en su participación del verso libre y en la conformación del yaraví “francés”, como veremos en los siguientes apartados.

## 2. Las innovaciones formales

*La poétique nouvelle* (Paris, 1880) es un libro interesante dentro de un contexto en que se venían dando cambios fundamentales para la poesía francesa, tales como el decaimiento del Romanticismo, el apogeo del Parnasianismo y la formación del Simbolismo.

Este tratado-manifiesto, así como la mayoría de sus textos, es publicado por el famoso Alphonse Lemerre (La Manche, 1838 – París, 1912), el principal editor de los parnasianos. En su portada figuran dos epígrafes: uno de Zola (« Vous tous qu'on couvre de boue, prenez patience, laissez passer la bêtise de votre époque »<sup>96</sup>) y otro de Thomas Grimm (« Le génie est toujours aux prises avec la routine »<sup>97</sup>). Ambas citas evidencian el ego del autor, quien se quería mostrar como un innovador total de las letras francesas, tanto en la poesía como en sus reflexiones sobre la misma. El autor dedica su libro a los políticos peruanos José Manuel de Goyeneche<sup>98</sup> y Juan Manuel de Iturregui<sup>99</sup>, que participaron en la independencia de nuestro país. También dedica su libro a “qui m'ont porté secours dans l'exil et dans l'adversité”<sup>100</sup>.

Mendès (1902), Rouillón (1951), Sánchez (1975), Núñez (1997) y Eymar (2011) han buscado sintetizar los aportes de Rocca de Vergalo a la poesía francesa. Desde nuestra lectura

<sup>95</sup> No consideramos que la principal razón para dicho olvido sea el hecho de haber escrito la mayoría de sus obras en francés, pues una situación similar acontece en escritores como Ventura García Calderón o César Moro, infaltables en todo manual de literatura peruana.

<sup>96</sup> “Todos ustedes que se cubren de barro, tengan paciencia, dejen pasar la estupidez de su época” (nuestra traducción).

<sup>97</sup> “El genio se enfrenta siempre con la rutina” (nuestra traducción).

<sup>98</sup> En nuestra historia hay dos personajes con ese nombre: José Manuel de Goyeneche y Barreda (Arequipa, 1776 – Madrid, 1846), militar realista que obtuvo el título de conde de Guaqui; y su hijo José Manuel de Goyeneche y Gamio (Arequipa, 1831 – Madrid, 1893), quien heredó el título de su padre, así como una ideología conservadora. Lo más probable es que se refiera al primero.

<sup>99</sup> Juan Manuel de Iturregui (Lambayeque, 1795 – Lima, 1871), independentista y diplomático peruano.

<sup>100</sup> “Quienes me han dado apoyo en el exilio y en la adversidad” (nuestra traducción). Como ya dijimos, Rocca de Vergalo participó en el combate de Dos de Mayo. Además, participó en política de manera no muy halagüeña y, tras el fusilamiento del presidente Balta, decide irse del Perú con su hijo de dos años rumbo a Francia.

y sopesando lo señalado por los críticos mencionados, podemos clasificar estos aportes de la siguiente manera:

- En la ortografía: supresión de la mayúscula al inicio del verso (salvo al comienzo de cada estrofa, al comienzo de cada frase y si la primera palabra del verso es un sustantivo propio) y búsqueda de escribir algunas palabras de manera más parecida a su pronunciación<sup>101</sup> (“Londre” en lugar de “Londres”, “encor” en lugar de “encore”, “segond” en lugar de “second”, etc.).
- En las figuras retóricas: el uso de la inversión o hipérbaton, así como de ciertos tropos.
- En la rima: critica algunos aspectos de la normativa de la rima clásica, pero mantiene su uso; además, recomienda el uso de versos *sáficos*<sup>102</sup>, los cuales define como versos de rima masculina en su totalidad, o de rima femenina en su totalidad. A este tipo de estrofa denomina “nicarina”.
- En la métrica y el ritmo: recomienda el uso de versos de distinto tipo de metro. Además, propone el uso de la *cesura vergaliana* o *móvil*: en el penúltimo verso, después de la tercera o quinta sílaba; y en el último verso, después de la quinta sílaba. Sobre los endecasílabos, sugiere el uso de esta cesura en la quinta sílaba. Luego radicaliza esta idea y establece el sistema de componer versos de seis pies (12 sílabas o alejandrinos) sin cesura, pues “ellos tienen una cesura en cada sílaba”. A este tipo de verso le va a llamar “nicarino”. También observa que no es necesario que la cesura caiga sobre una sílaba acentuada.
- En la métrica en relación con la gramática: especifica el uso de la cesura a partir del uso de ciertos términos (ello contradice aparentemente la normativa de la cesura clásica), lo cual influye en la construcción de los hemistiquios. Por ejemplo, hemistiquios terminados en artículo, preposición, etc.
- En la dicción (en su relación con la métrica): propone no contar la *e* muda o caduca al final del primer hemistiquio, así como tampoco las terminaciones en *-aient*. Indica que palabras como *vie, vue, roue, bouée, pies, rient*, entre otras, deben ser contadas como una sola sílaba.

---

<sup>101</sup> Mendès (1902) señala que Rocca de Vergalo buscaba aclimatar algunas características de su lengua (el español) al francés. Si partimos de que la primera es una lengua más *fonográfica* (correspondencia fonema-grafema) que la segunda, además de otros aspectos formales como el hipérbaton, concluimos que lo señalado por Mendès tiene cierta base.

<sup>102</sup> El verso sáfico es un endecasílabo que puede presentar dos distribuciones de acento: en la cuarta, octava y décima sílaba; o en la cuarta, sexta y décima sílaba.

- Señala que el hiato (propriadmente dicho) ha retomado su lugar dentro de la poesía francesa y no se irá. Por ende, sugiere su uso.

Ahora bien, debe quedar claro que mucho de lo resumido anteriormente no es en absoluto invención de Rocca de Vergalo. Él mismo da numerosísimos ejemplos de que aspectos como el uso del hiato, la combinación de versos de diversa métrica o cierta flexibilidad en la posición de la cesura forman parte de la historia (antigua y más reciente) de la poesía francesa. En todo caso, podemos destacar su intención de evidenciarlas. Lo que sí consideramos un error en su lectura de la versificación francesa es la afirmación de versos compuestos sin cesura. Coloca una enorme cantidad de ejemplos (entre las páginas 30 y 33 de su libro). Citemos solo el primero, de Banville:

Où je filais pensivement la blanche laine (« La reine Omphale »)

En este verso apreciamos el uso de una cesura que en francés se denomina «enjambante», es decir, que se coloca en el interior de la palabra. Los dos hemistiquios de seis sílabas son los siguientes:

Où – je – fi – lais – pen – si	//	ve – ment – la – blanch' – lai – ne
Hemistiquio 1	Cesura	Hemistiquio 2

La primera modificación que plantea el autor es suprimir las mayúsculas al inicio de los versos, salvo en tres casos: al inicio de estrofa, al inicio de frase y si el verso empieza con nombre propio. Ello nos lleva a inferir que aún está pensando en el *encabalgamiento* (“enjambement” en francés), es decir, en la continuación de una frase en el verso siguiente. Ello iría contra la futura propuesta del versolibrismo, en la cual se entiende que cada verso es autónomo, es decir, se rechaza este encabalgamiento. Desde este punto de vista, proponer un verso compuesto sin cesura era totalmente incongruente.

El tema de los hiatos nos parece interesante. En lengua francesa, se define esta secuencia vocálica básicamente como « la rencontre sans élision de deux voyelles prononcées distinctement, soit à l'intérieur d'un mot, soit dans une suite de deux vocables. L'hiatus interne n'a jamais posé problème, et a toujours été toléré ; il n'en va pas de même dans l'autre

cas »<sup>103</sup> (Aquien 1993 : 146). Se reconoce la dificultad en la prosodia francesa (y ello se vincula con la métrica) para ubicar el hiato entre dos palabras, terminada e iniciada respectivamente en vocal. En ese caso, se debe diferenciar con la *synalèphe* (sinalefa). Volviendo a nuestro autor, señala que este hiato ha vuelto a ocupar en la poesía francesa la posición que nunca debió perder: « nous déclarons que l’Hiatus a repris sa place dans le vers français et qu’il y restera à jamais copieux »<sup>104</sup> (Rocca 1880: 49). Destaca su cualidad sonora a nivel poético: « l’hiatus produit des fort belles allitérations, des onomatopées qui peignent la nature à s’y méprendre; en un mot, à l’aide de l’hiatus on obtient des effets charmants d’harmonie imitative »<sup>105</sup> (Rocca 1880 : 51). En todo caso, dada la rigurosa normativa clásica que se ha dado en torno al uso del hiato (o a su ausencia<sup>106</sup>), el aporte de nuestro autor radica en flexibilizar esta normativa, y en teorizar esa flexibilización, dentro de un contexto en que, como sabemos, se estaban dando cambios sustanciales en la teoría y praxis del verso francés.

El otro punto polémico es el tema de la “e” muda o caduca. Por tradición, la normativa métrica nos dice que se cuenta esta –e como sílaba cuando se encuentra delante de consonante, tanto si esta consonante se encuentra dentro de la palabra (“causes”, por ejemplo), como en la siguiente (“douce peau”). No se cuenta esta –e cuando se encuentra delante de vocal (*élision*). Si se encuentra al final del verso (rima femenina), tampoco se cuenta y se establece la apócope (*apocope*). Veamos el siguiente verso citado por Rocca:

Mon humeur est chagrine et mon visage triste. (Malherbe)

A nivel métrico, es un alejandrino clásico, es decir, un verso compuesto con dos hemistiquios de seis sílabas cada uno:

Mon humeur est chagrine // et mon visage triste.

<sup>103</sup> “el encuentro de dos vocales pronunciadas de forma distinta, sea en el interior de una palabra o en la continuación de dos vocales. El hiato interno no ha presentado jamás problemas, y ha sido admitido siempre; no es diferente en otro caso” (nuestra traducción).

<sup>104</sup> “Declaramos que el hiato ha retomado su lugar en el verso francés y que se quedará por siempre” (nuestra traducción).

<sup>105</sup> “(...) el hiato produce bellas aliteraciones, onomatopeyas que cuidan la naturaleza hasta confundirse; en una palabra, con la ayuda del hiato se obtiene efectos fascinantes de armonía imitativa.”

<sup>106</sup> Aquien (1993) nos explica que la tradición clásica considera que no hay hiato:

- Si la “e” caduca se encuentra antes de la vocal inicial de palabra (por ejemplo, en “proie attachée”, no habría hiato).
- Si la segunda palabra empieza con una “h” o se excluye tradicionalmente la ligazón: la misma palabra *hiatus* (l’hiatus y no le hiatus); así como monosílabos tónicos (*onze, oui, ouate*, etc.).

Para escandir adecuadamente este verso, debemos elidir la –e del primer hemistiquio, puesto que la siguiente palabra inicia en vocal:

Mon humeur est chagrin(e) et...

En el segundo hemistiquio, sí se debe contar la –e de “visage”, pues luego sigue una palabra que inicia en consonante (triste), pero no contamos la –e de esta palabra por la mencionada apócope de la rima femenina. Como resultado, tenemos lo siguiente:

Mon – hu – meur – est cha – grin(e) // et – mon – vi – sa – ge – trist(e).  
(elisión) (apócope)

Durante el periodo clásico (con Boileau a la cabeza), se sugería evitar la elisión señalada, en favor de contar la –e muda antes de consonante. ¿Qué es lo que propone Rocca de Vergalo respecto a todo ello? Pues sencillamente elidir la –e muda al final del primer hemistiquio, en todos los casos, ya que nunca se pronuncia. Lo explica de la siguiente manera: « Désormais, on pourra placer dans le corps d’un vers tous les mots terminés par un *e* muet, par un *s* ou par d’autres finales sans les faire suivre dans le premier cas d’un mot qui commence par une voyelle. D’ailleurs, l’*e* muet (exception bizarre) n’a point compté dans les terminaisons en *aient*, ni dans les auxiliaires *aient*, *soient* » (Rocca 1880 : 42). A continuación, da ejemplos de poetas (la mayoría contemporáneos suyos, como Banville o Prudhomme) que no han seguido del todo la prohibición hecha por los clásicos en cuanto a este tipo de recurso. Con ello, busca sustentar que su propuesta en cierta medida se sustenta con las prácticas poéticas llevadas en su tiempo, y que él mismo ejercitó en los poemas de *Le livre des Incas* (1879). Sin embargo, muy a pesar de ello, las reglas señaladas seguían más que vigentes. Ello se demuestra cuando Mendès cita comentarios realizados por ciertos poetas franceses en relación con estas innovaciones planteadas por nuestro poeta. Por ejemplo, en una carta que Mallarmé envía a Rocca para felicitarlo por el mencionado libro, también le llama la atención al decirle:

« Le seul petit reproche que je me permettrai de vous adresser, c’est d’avoir quelquefois poussé plus loin qu’on n’ose le faire ici même, certaines modes récentes d’unir les vers, qui tendent à supprimer l’hémistiche placé sur un mot rapide ou de son muet. Vous vous

devez d'être plus sévère qu'aucun de nous, sur ce point »<sup>107</sup> (Mallarmé [26 juin 1879] 1995 : 196)

Por su parte, Prudhomme le menciona al autor, en relación con sus novedades, lo siguiente: « Il m'est impossible de vous donner mon jugement, car je ne me sens pas compétent en matière de réformes de notre versification française. Je ne me crois pas qu'elle soit née, telle qu'elle est, du caprice des poètes ; elle me semble être un fruit naturel de notre langue »<sup>108</sup> (tomado de Mendès [1902]: 151-152). Esta postura diplomática del parnasiano Prudhomme nos parece clave: si él mismo, en tanto representante de la poesía francesa, no se siente competente para juzgar novedades en la versificación (en su idioma) que, a su parecer, es fruto natural del francés, ¿cómo un extranjero se arroga el derecho de proponer modificaciones? Sin embargo, pocos años después, ya en plena efervescencia del Simbolismo, las cosas van cambiando. Sobre esta normativa de la –e caduca, Aquien nos recuerda lo siguiente: « Toutes ces règles sont respectées jusqu'à l'époque des symbolistes. A partir de ce moment, la plus grande liberté règne, aussi bien d'ailleurs pour se conformer à la prononciation spécifique de l'*e* devant consonne que pour en pratiquer l'apocope en toutes positions, ou même la syncope comme dans la langue parlée »<sup>109</sup> (Aquien 1993 : 117). De acuerdo con ello, las ideas que Rocca planteó en 1880 sobre la –e muda en poesía fueron, en cierta medida, puestas en práctica por algunos de los simbolistas en lo que se vendría a llamar el verso libre. Desde este punto de vista, podemos reconocer el carácter precursor de nuestro poeta, al menos en este punto.

Sin embargo, la problemática de la –e muda no puede ser entendida aisladamente, sino que debe relacionarse con el proceso del verso francés que, en el siglo XIX, tuvo un recorrido del *alexandrino* romántico al *vers libéré* o verso liberado (expresión puesta de moda por los simbolistas) y que devino en el verso libre. Tratemos de ahondar en ello.

---

<sup>107</sup> “El único pequeño reproche que me permito dirigirle es el de haber impulsado a veces más allá de lo que incluso no se osa hacerlo aquí, ciertas modas recientes de unir los versos, que tienden a suprimir el hemistiquio puesto sobre una rápida o de sonido mudo. Usted debe ser más severo que nosotros sobre este punto” (nuestra traducción). Esa *severidad* que invoca Mallarmé da cuenta de su condición de extranjero que escribe en una lengua que no es la suya y de la que, como consecuencia lógica, debe aprender bien su normativa.

<sup>108</sup> “Me es imposible darle mi parecer, pues no me siento competente en materia de reformas de nuestra versificación francesa. No creo que haya nacido, tal como ella es, del capricho de los poetas: me parece que ella es fruto natural de nuestra lengua” (nuestra traducción).

<sup>109</sup> “Todas estas reglas son respetadas hasta la época de los simbolistas. A partir de ese momento, la más grande libertad reina, tanto para conformar en adelante la pronunciación específica de la *e* antes de consonante como para practicar el apócope en todas las posiciones, o incluso la síncope como en la lengua hablada” (nuestra traducción).

### 3. El proceso del alejandrino francés al verso libre durante la segunda parte del siglo XIX

Symbolisme égale vers libre, telle est l'équation qui s'impose vite à l'esprit des contemporains.<sup>110</sup> (Bertrand Marchal)

En el presente apartado, vamos a circunscribirnos específicamente al desarrollo del verso libre francés y no al de otras lenguas, más allá de las posibles relaciones que pueda haber entre ellas. Incluso, nos limitaremos al verso libre simbolista, dada la amplitud de este tema. Ahora bien, no nos parece en absoluto pertinente preguntarnos quién es el creador del verso libre, pues, como observaremos, su origen y proceso presenta aportes de distintos personajes en diferentes momentos de la historia. En todo caso, sí es importante, para nuestros objetivos, dilucidar cómo se produjo el proceso de composición y difusión del verso libre en el desarrollo del Simbolismo francés, y en qué medida Rocca de Vergalo puede ser relacionado con dicho desarrollo.

#### 3.1. Antecedentes del verso libre

Como antecedentes sobre este tema, podemos señalar que en Francia se empleó por primera vez la expresión “verso libre” en la traducción de los *Salmos* del rey David que realizó el diplomático y criptógrafo Blaise de Vigenère (1523-1596), que también fue secretario de Henri III. La traducción, publicada en 1587, lleva por título *Le Psaultier de David tourné en prose mesurée ou vers libre*. Así, apreciamos que la expresión fue empleada casi tres siglos antes de que este verso se pusiera de moda. Además, encontramos antecedentes del verso libre en los *versos irregulares*, usados por La Fontaine en sus *Contes*, así como Molière en *l'Amphitryon*.

Ya en pleno siglo XIX, el excéntrico escritor Xavier Forneret (1809-1884), que fue poeta, narrador y dramaturgo, publica en 1838 un libro titulado *Vapeurs, ni vers ni prose*, que para muchos es considerado precursor del verso libre.

En la etapa previa al Simbolismo encontramos a uno de sus maestros: Charles Baudelaire. Un poema incluido como “epílogo” de la tercera edición de *Les fleurs du mal* (1868) está escrito en verso libre. El poema empieza con el verso “Tranquille comme un sage et doux comme un maudit, J'ai dit...”. Avanzando unos años, nos encontramos con los

<sup>110</sup> “Simbolismo igual verso libre, tal es la ecuación que se impone rápidamente en el espíritu de los contemporáneos.” (nuestra traducción).

poemas “Marine” y “Mouvement” de las *Illuminations* de Rimbaud, también escritos en verso libre, alrededor de 1873<sup>111</sup>. Todos estos hechos son, a nuestro parecer, hitos fundamentales para el proceso del verso libre francés.

La mayoría de estudiosos sobre el tema está de acuerdo en que 1886 es el año clave para el desarrollo de la llamada *escuela simbolista*. Ese año, como ya vimos, Moréas publica en uno de los números del diario *Le Figaro* el famoso “Manifeste symboliste”; ese año también se funda *La Vogue*, una de las revistas más importantes en relación con la difusión de la llamada *escuela simbolista*, cuyos principales impulsores fueron el ya mencionado Moréas, Gustave Kahn y Jules Laforgue. Luego vendrían otras revistas como *Le Symboliste*. También ese año Kahn y Laforgue comienzan a publicar poemas en verso libre, que devienen en los poemarios *Les Palais nomades* (1887) de Kahn y los *Derniers vers* (1890) de Laforgue. Kahn se va a convertir a partir de ese momento en el principal impulsor y teórico del verso libre simbolista.

Ahora bien, antes de entrar de lleno al asunto del verso libre, nos parece necesario establecer algunas ideas básicas del verso alejandrino, del cual parte un proceso que deviene en el verso libre.

### 3.2. El verso alejandrino

El alejandrino es el verso básico de la métrica francesa. Está compuesto por dos versos o hemistiquios, de seis sílabas cada uno. Ambos hemistiquios están separados por una cesura. Por ejemplo, si observamos los tres primeros versos del poema “Au bord de la mer” (“Al borde del mar”) de Victor Hugo (1802-1885), nos daremos cuenta de ello:

“Vois, ce spectacle est beau. – Ce paysage immense  
qui toujours devant nous finit et recommence ;  
ces blés, ces eaux, ces prés, ce bois charmant aux yeux...”<sup>112</sup>,

En estos versos, la separación es la siguiente:

<sup>111</sup> Sin embargo, las *Illuminations* recién fueron publicadas en 1886 por Jean Moréas y Gustave Kahn en la revista *La Vogue*.

<sup>112</sup> “Ve, este espectáculo es bello. – Este paisaje, inmenso que siempre, delante de nosotros, acaba y vuelve a empezar; estos trigos, estas aguas, estos prados, este bosque encantador a la vista...” (nuestra traducción).



	Hemistiquio 1		Hemistiquio 2
v. 1	Vois, ce spectacle est beau.	cesura	Ce paysage immense
v. 2	Qui toujours devant nous		finit et recommence
v. 3	Ces blés, ces eaux, ces prés		ce bois charmant aux yeux

Considerando las licencias poéticas francesas (enormemente complejas y hasta caprichosas, si las comparamos con las del castellano), encontramos seis sílabas métricas en cada uno de los hemistiquios. Entonces, podemos afirmar que un *alexandrin* es un verso compuesto.

Ahora bien, en el siglo XIX, justamente a partir de los románticos (aparte del autor de *Les Orientales*, destacaron Vigny, Musset y Lamartine), comenzaron a realizarse ciertas innovaciones en este verso, mantenido de forma inalterable durante el Clasicismo. Es así que comienzan a usarse, en poesía, grupos fónicos conocidos como *tétramètres* y *trimètres* (cuatro y tres sílabas métricas respectivamente). Por ejemplo, si analizamos los primeros versos del poema “L’esprit de Dieu” (“El espíritu de Dios”) de Alphonse de Lamartine (1790-1869), observaremos que el poeta combina *trimètres* y *tétramètres* en un mismo verso:

“Le feu divin qui nous consume  
 ressemble à ces feux indiscrets  
 qu’un pasteur imprudent allume  
 aux bord de profondes forêts...”<sup>113</sup>”

Los analizamos de la siguiente manera:

	<i>trimètres</i>		<i>tétramètres</i>
v. 1	Le feu divin	cesura	qui nous consume
v. 2	ressemble à		ces feux indiscrets
v. 3	qu’un pasteur		imprudent allume
v. 4	aux bord de		profondes forêts

Hubo, en ese contexto, una fuerte discusión acerca de estas innovaciones: no olvidemos que, a pesar del magisterio que los poetas románticos habían alcanzado por sobre los clásicos,

<sup>113</sup> “El fuego divino que nos consume se parece a estos fuegos indiscretos que un pastor imprudente enciende al borde profundos bosques...” (nuestra traducción).

las propuestas de estos últimos aún eran en cierta medida respetadas en tanto se seguían leyendo a sus preceptores (en especial a Boileau). Es, en ese momento de experimentos y críticas, que comienza a difundirse, primero de manera coloquial y luego ya con cierta formalidad, la noción de *vers libéré* (verso liberado, en español).

¿Y cómo se define el llamado *verso liberado*? Laurent Jenny lo caracteriza de la siguiente manera:

Le « vers libéré » reste un vers syllabique compté. Seules les règles de décompte prosodique du e muet s'assouplissent, en autorisant la présence de syllabes surnuméraires par rapport aux règles classiques. Mais il n'y a là qu'une adaptation du vers compté à la réalité phonétique du français moderne : l'identité du « vers libéré » demeure liée à son nombre syllabique (un alexandrin « libéré » se reconnaît par son décompte, on peut donc imaginer qu'il soit « faux » si ces règles ne sont pas respectées).<sup>114</sup> (Jenny 2003: 54)

Si partimos de esta precisión, entendemos que el verso alejandrino liberado es un alejandrino de métrica menos rigurosa, la cual presenta mayor flexibilidad en su relación con el ritmo y el contenido (emotivo, confesionalista, íntimo) propio de los románticos. Y ya que mencionamos anteriormente a Hugo, Alain Vaillant señala un proceso iniciado por este poeta, quien desde su perspectiva *dislocará* la concepción tradicional del alejandrino, la cual será finalmente liquidada por las innovaciones de Rimbaud en la década del 70:

Rimbaud réalise concrètement le programme annoncé par Hugo. Hugo se voulait le dislocateur de l'alexandrin; c'est en fait Rimbaud qui commettra le sacrilège suprême, en rédigeant les premières dodécasyllabes admettant un e post-tonique dans le deuxième syllabe (...). L'alexandrin classique est virtuellement mort: ayant perdu toute régularité rythmique, il est n'est plus qu'une suite de douze syllabes métriques, où les mots et les sons se répartissent désormais de façon parfaitement libre et irrégulière, pourvu que soit préservée la double contrainte, minimaliste, de l'isosyllabisme et de la rime.<sup>115</sup> (Vaillant 2008: 64)

<sup>114</sup> “El *verso liberado* sigue siendo un verso un verso silábico contado. Únicamente se suavizan reglas de metro prosódico de la e muda, autorizando la presencia de sílabas supernumerarias con relación a las reglas clásicas. Pero esto es sólo una adaptación del verso contado a la realidad fonética del francés moderno: la realidad del *verso liberado* permanece vinculada a su número silábico (un *alejandrino liberado* se reconoce por su metro; podemos, pues, imaginar que sea *falso* si estas reglas no se respetan).” (nuestra traducción)

<sup>115</sup> “Rimbaud realiza concretamente el programa anunciado por Hugo. Hugo se pensaba el *dislocador* del alejandrino; pero es de hecho Rimbaud quien cometerá el supremo sacrilegio, redactando los primeros dodecasílabos y admitiendo una e post-tónica en la duodécima sílaba (...). El alejandrino clásico está virtualmente muerto: habiendo perdido toda regularidad rítmica, no es más que una continuación de doce sílabas métricas, donde las palabras y los sonidos se reparten en adelante de manera perfectamente libre e irregular, siempre que se preserve la doble presión, minimalista, del isosilabismo y de la rima” (nuestra traducción).

Es así como el alejandrino clásico francés sufre un proceso de desestructuración tanto a nivel métrico como rítmico. Sin embargo, este proceso no puede ser entendido sin considerar los cambios que presentan a nivel de la *musicalidad*, no tanto en cuanto a lo externo del sonido, sino sobre todo a partir de la noción interna del sonido como Idea, proceso que empieza con Baudelaire y que llega a su nivel más extremo con la poesía de Mallarmé.

Michèle Aquien nos dice algo más sobre el verso liberado:

Le mot a été inventé par les symbolistes. Le vers dit « libéré » garde une référence évidente au modèle traditionnel : nombre fixe de syllabes, système d’homophonies finales ; mais il s’en écarte totalement pour ce qui concerne les lois du décompte, laisse de côté toutes règles sur l’*e* caduc, l’hiatus, la place de la césure, etc. La rime est remplacée par des assonances, des contre-asonances, des échos phoniques, ou subsiste sous une forme de rime approximative, l’alternance étant abandonnée ou remplacée plutôt par une alternance de finales vocaliques et de finales consonantiques.<sup>116</sup> (Aquien 1993: 316)

Si apreciamos con detenimiento esta cita, observamos que hay varios aspectos señalados por Aquien que, tal y como hemos visto, fueron reivindicados por Rocca de Vergalo, tales como la relativización de las reglas clásicas sobre la *–e* muda, las innovaciones en la posición de la cesura y el uso del hiato. Incluso, luego Aquien da como ejemplo de verso liberado un fragmento del francés Francis Jammes (poeta muy posterior al nuestro [1868-1938]) en que también señala como rasgo de este tipo de verso la ausencia de mayúscula al inicio de los versos. Así mismo lo propuso Rocca de Vergalo.

Ya que los simbolistas pusieron de moda la expresión *verso liberado*, veamos lo que dice el ya señalado principal teórico del versolibrismo simbolista: Gustave Kahn. De los diversos textos en que trata este tema, consideramos que son sobre todo dos los fundamentales: el prefacio a la segunda edición (1897) de su libro *Les Palais nomades* y su libro *Symbolistes et décadents*, donde (1902), donde reúne muchos textos publicados previamente en revistas y periódicos. En ambos establece sus ideas particulares en torno al verso libre y al verso liberado, el segundo como antecedente del primero. Indica que el verso que se *libera* del alejandrino clásico había sido un paulatino trabajo de poetas mayores, de los cuales el que llega a prefigurarlos tal y como lo entiende es Paul Verlaine:

---

<sup>116</sup> “La palabra fue inventada por los simbolistas. El verso llamado *liberado* guarda una referencia evidente con el modelo tradicional: número fijo de sílabas, sistema de homofonías finales; pero en lo que se separaba totalmente, concerniente a las leyes de conteo, es en dejar de lado las reglas sobre la *e* caduca, el lugar de la cesura, etc. La rima es sustituida por asonancias, contra-asonancias, ecos fónicos, o subsiste bajo una forma de rima aproximativa, la alternancia que es abandonada o reemplazada más bien por una alternancia de finales vocálicas o de finales consonánticas” (nuestra traducción).

[...] les jeunes gens qui ne partagent point nos idées théoriques sont tellement imbus de l'application pratique que nous en avons faite, ont absorbé assez de l'influence de l'un ou l'autre de nous, ou bien sont assez fortement pénétrés de l'influence d'un de nos aînés, de ceux qui ont travaillé au défrichement de routes que nous avons tracées, que **leur vers libéré** et même leur vers parnassien profondément modifié n'est plus, sauf exception, l'ancien vers, et que tel qui nie le symbolisme se sert du vers verlainien comme un sourd, que tel qui se relie étroitement au passé, développe et fait aboutir des conceptions que nous avons indiquées.<sup>117</sup> (Kahn 1902 : 10 ; nuestro resaltado)

En general, identifica el verso liberado con las innovaciones a las que había llegado Verlaine (“vu la différence entre le vers libéré, verlanien, et le vers libre, fort nettement”) en su libro *Jadis et naguère* :

Dans *Jadis et Naguère* les deux façons d'écrire et de concevoir l'unité de la pièce alternent. Les différences dans ce dernier livre sont justes assez importantes pour nous faire assister à cette évolution du vers parnassien parfait jusqu'à un vers modifié, libéré, assoupli, qui n'est pas le vers libre, mais qui s'en rapproche.<sup>118</sup> (Kahn 1902: 176)

¿En qué año fue publicado *Jadis et Naguère*? Nada menos que en 1884, es decir, cuatro años después de *La poétique nouvelle*. En todo caso, habría que profundizar en qué medida la poesía de Verlaine (anterior a su libro señalado) presenta innovaciones formales que pueden reconocerse con lo que Jenny y Aquien nos dicen del verso liberado como reforma del alejandrino clásico. Pero lo que sí nos va quedando claro que es que Rocca de Vergalo teorizó, antes que nadie, un tipo de verso que se estaba formando en ese periodo y que recién años después los simbolistas bautizarían como “vers libéré”, a diferencia del “vers libre” del cual buscaron apropiarse (sobre todo Kahn). Rocca de Vergalo llega a decir en su libro que sus versos son “libres”, pero ahora sabemos que esa “libertad” no tiene que ver directamente con el verso libre propiamente dicho, sino sobre todo con ese verso de tránsito que hoy conocemos como liberado.

---

<sup>117</sup> “[...] los jóvenes que no comparten nuestras ideas teóricas están totalmente imbuidos en la aplicación práctica que nosotros hemos hecho, han absorbido en gran medida la influencia de uno u otro de nosotros, o bien están fuertemente penetrados por la influencia de nuestros mayores, de quienes han trabajado en la exploración de rutas que nosotros hemos trazado, cuyo verso liberado e incluso su verso parnasiano profundamente modificado, salvo excepciones, no es más que el que el verso antiguo, y que quien niega el simbolismo se sirve del verso verlaineano como un sordo, que quien se conecta estrechamente con el pasado, desarrolla y tiene éxito con las concepciones que nosotros habíamos indicado” (nuestra traducción).

<sup>118</sup> “En *Jadis et Naguère* los dos modos de escribir y de concebir la unidad del poema alternan. Las diferencias en este último libro son bastante importantes justamente para que podamos asistir a esta evolución del verso parnasiano perfecto hasta un verso modificado, liberado, atenuado, que no es verso libre, pero que se le aproxima.” (nuestra traducción).

### 3.3. El verso libre

Uno de los estudios más profundos y actuales sobre el verso libre francés es el trabajo de Michel Murat, el cual se llama justamente *Le vers libre* (2008). Según Murat, se puede establecer como 1886 el año oficial de nacimiento de este tipo de verso, ya que ese año “[c’est] marqué par la publication des *Illuminations* dans *La Vogue* et les premiers essais de Gustave Kahn, de Laforgue et de Moréas; c’est le moment de la *cris de vers*, un an après la mort de Hugo”<sup>119</sup> (Murat 2008: 9; nuestro añadido). En general, se señala que la aparición de este verso atañe a la historia de la versificación y a la estructura del francés.

Un primer aspecto fundamental del verso libre según Murat es su carácter “internacional”: « le vers libre est aussi la version française de ce qu’on peut considérer comme un *standard* du modernisme occidental: en tant que forme, il est moins particulier que le vers métrique et moins déterminé par la langue »<sup>120</sup> (Murat 2008 : 9). Es decir, que su aparición no solo compete a lengua o cultura francesa en particular, sino que es un fenómeno que también se produce en las demás lenguas occidentales y que en cierta medida se manifiesta como un signo de su *modernidad*. Si bien en cada lengua presenta particularidades, el verso libre evidencia en general un estilo internacional.

Históricamente, el verso libre simbolista debe diferenciarse del llamado “vers libéré” (verso liberado) que aparece como una reforma métrica del *alexandrin* (alejandrino) llevado adelante durante el romanticismo y especialmente por Victor Hugo.

La noción ya mencionada de “cris de vers” (título del ensayo fundacional de Mallarmé sobre este tema, como ya vimos anteriormente) es empleada por Murat para representar una « révolution du langage poétique: c’est-à-dire une catastrophe globale visant à la rupture de la mimésis et à la subversion du langage, et dont les acteurs seraient des processus collectifs inconscients représentés par quelques personnalités providentielles »<sup>121</sup> (Murat 2008 : 11). Si se le comparara con la *evolución* científica, diríamos que estamos ante un caso de conflicto de un paradigma y de aparición de uno nuevo.

---

<sup>119</sup> “[ese año está] marcado por la publicación de las *Illuminations* en *La Vogue* y los primeros ensayos de Gustave Kahn, de Laforgue y de Moréas; es el momento de la *crisis de verso*, un año después de la muerte de Hugo” (a no ser que se diga lo contrario, todas las traducciones del libro de Murat serán nuestras).

<sup>120</sup> “el verso libre es también la versión francesa de lo que puede considerarse como un *estándar* de la modernidad occidental: en tanto que forma, es menos particular que el verso medido y menos determinado por la lengua”.

<sup>121</sup> “[una] revolución del lenguaje poético: es decir, una catástrofe global que aspira a la mimesis y a la subversión del lenguaje, y cuyos actores serán los procesos colectivos inconscientes, representados por personalidades providenciales”.

Murat observa el carácter *indicial* del verso libre en la propuesta simbolista: el versolibrismo participa del movimiento simbolista sin confundirse sin él, es decir, no todos los simbolistas hicieron uso de este verso, y además hubo poetas reconocidos en otras tendencias (por ejemplo el naturalismo) que lo emplearon. Ahora bien, si podemos un hito en este tema, podemos afirmar que la aparición del verso libre francés se manifiesta con los poemas “Marines” y “Mouvements” de Rimbaud, incluidos en sus *Illuminations*, libro compuesto entre 1872 y 1875, y publicado recién en 1886 como ya se señaló. Pero los cambios en la forma en realidad no son solo eso. Recordemos que el proyecto vital y poético de Rimbaud involucraba mucho más. Esa búsqueda de un “proceso sensorial extremo” deviene en una nueva forma de creación poética y de forma de vida antiburguesa. Por ello, podemos afirmar que la renovación en el lenguaje poético, que la creación del verso libre, involucra también una nueva forma de pensamiento. Basándose en un texto de Laurent Jenny (2002), Murat nos dice que el verso libre

[...] ne constitue qu'un épisode dans cette histoire des avant-gardes dont le fil conducteur est une extériorisation progressive de l'intériorité romantique. Jenny se propose de montrer comment le grand mythe de l'intériorité revendiqué par le symbolisme a évolué avec le modernisme dans [le] sens [...] d'une extériorisation de la pensée en une forme de lieu pensant...<sup>122</sup> (Murat 2008 : 17)

A partir de lo anterior, la aparición del verso libre (así como del poema en prosa) responde a una nueva forma de sensibilidad dentro del desarrollo de la poesía occidental.

Siguiendo nuevamente a Jenny, Murat señala que la definición de verso libre por parte de los simbolistas (con Kahn a la cabeza) puede ser vista como un “fracaso”, puesto que lo que predomina son las contradicciones en cuanto a su descripción.

Ahora bien, dicho fracaso se debe sobre todo a dos razones: la primera, que el vínculo con el verso regular no ha sido resuelto; y la segunda, producto de la anterior, se vincula con lo que Jenny denomina “doctrina de la expresividad” (*doctrine de l'expressivité*): se refiere a la noción del verso libre como “unidad de pensamiento”, lo cual impide su relación gramatical con el encabalgamiento (*enjambement*). Por lo tanto, se llega a la conclusión de que las formas descubiertas por los simbolistas no les “sirven de nada”, pues dichas forma son rebeldes a traducir la “Idea” o “unidad de pensamiento” simbolista (la “Idea con mayúscula

---

<sup>122</sup> “[el verso libre] no constituye solo un episodio en la historia de las vanguardias cuyo hilo conductor es una exteriorización progresiva de la interiorización romántica. Jenny propone mostrar cómo el gran mito de la interioridad reivindicada por el simbolismo evolucionó con la modernidad en el sentido de una exteriorización del pensamiento en una forma de lugar pensante...” (nuestra traducción).

de la que, por ejemplo, refiere Moréas en el famoso manifiesto). Hay una inconsistencia entre la *forma* y el *fondo* (una forma nueva empleada para un fondo antiguo). Dicha inconsistencia<sup>123</sup> sería solucionada por Apollinaire y las vanguardias.

Murat reconoce que la primera e indiscutible fase del verso libre la presenta Rimbaud, cuyos

(...) deux poèmes constituent de manière indiscutable un prototype du vers libre, mais involontaire et à contretemps, puisqu'ils lui sont antérieurs par leur reconnaissance comme exemples de cette forme. *Marine* et *Mouvement* nous obligent aussi à relier l'histoire du vers libre à celle du poème en prose, et l'inscrivent ainsi dans une durée plus longue, celle des *intermittences* (Mallarmé) de la poésie française.<sup>124</sup> (Murat 2008: 29)

En el presente trabajo no vamos a estudiar el proyecto poético de Rimbaud, cuya búsqueda de *liberarse* de las *cadena*s del verso francés lo condujo del verso libre al poema en prosa. Sin embargo, debe quedar claro que para la reflexión sobre el poema en prosa francés debe tener como correlato inexorable la búsqueda de liberación del verso a lo largo del siglo XIX. Sobre este punto, el caso de Rimbaud es paradigmático.

Acaecida la muerte temprana de Jules Laforgue (falleció a los 27 años), quien debía convertirse en el abanderado de la escuela simbolista y de sus innovaciones, dicha labor recayó en Gustave Kahn, quien se convierte en el principal teórico y defensor del verso libre simbolista.

En el capítulo 2 de su libro, Murat propone la “forma estándar” del verso libre. No vamos a entrar en detalles sobre dicha forma estándar, por la sencilla razón de que se va a basar en el contexto que denomina como la “modernidad”, es decir, las vanguardias, periodo posterior al de nuestra reflexión. Sin embargo, sí emplearemos su definición para nuestros intereses, la cual es la siguiente:

Le vers libre peut se définir par la conjonction de deux éléments, auxquels s'ajoute une contrainte portant sur le médium :

<sup>123</sup> Queda claro que se refiere a los simbolistas versolibristas, tales como Kahn, Merrill, Verhaeren o Vielé-Griffin. No es el caso de Mallarmé, quien nunca empleó el verso libre. En cuanto a Rimbaud, con él empieza esta propuesta, pero la abandona para darle preferencia al poema en prosa.

<sup>124</sup> “[sus] dos poemas constituyen de manera indiscutible un prototipo del verso libre, aunque involuntario y a contratiempo, porque ellos le son anteriores por su reconocimiento como ejemplos de esta forma. *Marina* y *Movimiento* nos obligan también a releer la historia del verso libre a la del poema en prosa, y la inscriben también dentro de una duración más larga, la de las *intermitencias* (Mallarmé) de la poesía francesa”.

1. Le vers libre est produit par une segmentation spécifique du discours, propre à la poésie écrite dans sa tradition occidentale moderne. En tant qu'unité, il consiste en un segment de longueur variable.
2. Cette segmentation est marquée par une convention typographique qui est le passage à la ligne.<sup>125</sup> (Murat 2008 : 34)

Lo anterior nos presenta una definición *lingüística* del verso libre en tanto unidad del discurso. Y la “presión” en cuestión incide en su carácter escrito y tipográfico. Ahora bien, otro detalle fundamental es que un verso libre no puede encontrarse “solo”, sino acompañado de otros que conforman el poema. Por ello, Murat se basa en la propuesta del crítico Henri Meschonnic (1932-2009) de que, más que de verso libre, se debe hablar de “poema libre”: « Le vers libre est une configuration globale, une *allure* du poème, qu'institue le découpage »<sup>126</sup> (Murat 2008: 37).

A continuación, analizaremos la propuesta de Murat en torno a los dos poemas que dan inicio al verso libre en la poesía francesa:

#### « Marine »

Les chars d'argent et de cuivre –  
 Les proues d'acier et d'argent –  
 Battent l'écume, –  
 Soulèvent les souches des ronces.  
 Les courants de la lande,  
 Et les ornières immenses du reflux,  
 Filent circulairement vers l'est,  
 Vers les piliers de la forêt,  
 Vers les fûts de la jetée,  
 Dont l'angle est heurté par des tourbillons de lumière. (Rimbaud 1972 : 142)

#### « Mouvement »

Le mouvement de lacet sur la berge des chutes du fleuve,  
 Le gouffre à l'étambot,  
 La célérité de la rampe,  
 L'énorme passade du courant  
 Mènent par les lumières inouïes  
 Et la nouveauté chimique

---

<sup>125</sup> “El verso libre puede definirse a partir de la conjunción de dos elementos, a los cuales se añade una presión sobre el medio:

1. El verso libre es producido por una segmentación específica del discurso, propio de la poesía escrita en su tradición moderna occidental. En tanto que unidad, el verso libre consiste en un segmento de longitud variable.
2. Esta segmentación está marcada por una convención tipográfica que es el cambio de línea”.

<sup>126</sup> “El verso libre es un configuración global, un *aspecto* del poema, que instituye el recorte”.



Les voyageurs entourés des trombes du val  
Et du strom.

Ce sont les conquérants du monde  
Cherchant la fortune chimique personnelle ;  
Le sport et le confort voyagent avec eux ;  
Ils emmènent l'éducation  
Des races, des classes et des bêtes, sur ce Vaisseau.  
Repos et vertige  
À la lumière diluvienne,  
Aux terribles soirs d'étude.

Car de la causerie parmi les appareils, — le sang, les fleurs, le feu, les bijoux —  
Des comptes agités à ce bord fuyard,  
— On voit, roulant comme une digue au-delà de la route hydraulique motrice,  
Monstrueux, s'éclairant sans fin, — leur stock d'études ; —  
Eux chassés dans l'extase harmonique,  
Et l'héroïsme de la découverte.  
Aux accidents atmosphériques les plus surprenants  
Un couple de jeunesse s'isole sur l'arche,  
— Est-ce ancienne sauvagerie qu'on pardonne ? —  
Et chante et se poste. (Rimbaud 1972: 152)

Murat nos recuerda que estos poemas forman parte de las *Illuminations*, libro en el cual Rimbaud está tras la búsqueda de su “poesía trascendental” y en la que emplea el poema en prosa. Estos dos son los únicos textos escritos en verso.

Justamente a partir de lo anterior, Murat observa que no se puede entender la “novedad” de estos poemas sin cotejarlos con los otros textos. Un aspecto fundamental va a ser la noción de “découpage”, de recorte, el cual se manifiesta en otros textos en los que, más que de versos libres, hablaríamos de *versets*, es decir, versículos: “Enfance III”, “Départ”, “A une raison”, entre otros. Según el estudioso, nos encontramos ante textos “recortados” en “unités brèves et marqués par de forts parallélismes”<sup>127</sup> (Murat 2008: 72-73).

Ahora bien, sobre el poema “Marine”, Murat nos recuerda que cada verso es un sintagma, y que incluso cada uno empieza con mayúscula. Igual recurso de la mayúscula se observa en “Mouvement”, aunque solo en su primera parte encontramos diferentes sintagmas por verso. A partir de la segunda estrofa se evidencia el recurso del encabalgamiento. Sin embargo, para el estudioso, el versolibrismo de “Marine” es solo exterior, pues « le texte est entièrement commandé par une structure de parallélisme caractéristique du poème en

<sup>127</sup> “en unidades breves y marcadas por fuertes paralelismos”.

prose »<sup>128</sup> (Murat 2008: 74). En cuanto al otro poema, se observa una organización más cercana a la configuración del verso libre, un verso libre organizado por secuencias.

En conclusión, Murat está de acuerdo con Édouard Dujardin (que formó parte del periodo de la *polémica* del simbolismo) cuando observa que “pour *Marine*, on n’y vit que de la prose, alors que *Mouvement* a été reconnu poème en vers”<sup>129</sup> (Murat 2008: 77). Si bien podemos aceptar a Rimbaud como el iniciador de este tipo de verso, definitivamente lo crea con una concepción diferente de la que el mismo tendría años después.

Isabel Paraíso, basándose en un estudio de Benito Garnelo (1914), nos recuerda que las características básicas del verso libre, a partir de las propuestas de Laforgue y de Kahn, son las siguientes:

1.a) El verso libre tiene que tener libertad absoluta. 2.a) (Que entre en colisión con la 1.a, añadimos nosotros: El verso libre no tiene “enjambement” (encadenamiento): es una unidad de sentido. 3.a) La rima, como auxiliar secundario que es, puede ser reforzada o atenuada o sustituida por la aliteración. 4.a) Los metros tiene un número no fijo de sílabas y “el ritmo del periodo poético, más bien que del número de sílabas, resulta de la cantidad flotante, de la amplia regularidad de los acentos”. (Paraíso 1985: 20)

A partir de todo lo anterior, llegamos a la conclusión de que nuestro autor no forma parte del desarrollo del verso libre francés, sino del verso liberado. En todo caso, forma parte de un contexto de reformas poéticas en que, por las menciones de diversos autores, fue considerado en su tiempo y hoy es injustamente olvidado. Si bien su calidad poética no le ha permitido formar parte del canon literario, sus aportes a la reforma del verso francés de fines del siglo XIX lo colocan en un interesante puesto dentro de la consecuencia del verso liberado.

Tratemos de ejemplificar dichas aseveraciones con el análisis de uno de sus poemas.

« **Dans les bois** »

Au poète Armand Silvestre

Mignonne, nous irons dans les bois, nous irons  
 Nous abreuver d’espoir et nous y dormirons.  
 Imprégné des parfums exquis de ton haleine,  
 Je veux, seul avec toi, cueillir la marjolaine,  
 Et, loin des bruits de l’homme indiscret et changeant,  
 Voir au fond du lac bleu la lune aux yeux d’argent

<sup>128</sup> “el texto está enteramente ordenado por una estructura de paralelismo característico del poema en prosa”.

<sup>129</sup> “en *Marina* no vive más que la prosa, mientras que *Movimiento* es reconocido como poema en verso”.

Se lever, et soudain profiler dans les branches  
Des vieux marronniers verts ses douces formes blanches.  
Oh ! viens ; enivrons-nous de silence et de fleurs.

Rêves vierges, doublez le cap noir des douleurs ;  
Et toi, souris et chante, ô ma Rose trémière !  
Les jours sombres, vaincus, rampent dans la lumière.

Oh, la belle forêt ! oh, les ruisseaux chanteurs !  
Mignonne, enivrons-nous de routes les senteurs  
Du réséda, des muguetts blancs, de la pervenche,  
Et seuls, dans les taillis, prenons notre revanche.  
Chère, écoute ! là-haut, dans les frais rameaux verts,  
Un rossignol pour nous improviser des vers,  
Et quand nous nous taisons bien vite il recommence.  
Veux-tu que nous chantions cette douce romance ?  
Il croirait qu'on en rit et que nous le pillons.  
Courons plutôt après ces larges papillons  
Bleus tachetés de blanc, sylphe que nul ne touche,  
Et donne-moi bien fort un baiser sur la bouche.<sup>130</sup> (Rocca 1880 : 67-68)

Este poema forma parte de *Le livre des Incas*. En primer lugar, observemos algunos de sus aspectos formales.

---

<sup>130</sup> “Mignonne, iremos por los bosques, iremos  
A colmarnos de esperanza y nos dormiremos.  
Impregnado de perfumes exquisitos de tu aliento,  
Quiero, solo contigo, cosechar la mejorana,  
Y, lejos de los ruidos del hombre indiscreto y cambiante,  
Ver en el fondo del lago blanco a la luna de ojos de plata  
Elevarse, y de súbito perfilar en las ramas  
Viejos castaños verdes y suaves formas blancas  
¡Oh ven! Embriaguémonos de silencio y de flores.

Sueños vírgenes, doblen la punta negra de los dolores;  
Y tú, sonríe y canta, ¡oh mi Rosa de ultramar!  
Los días sombríos, vencidos, se doblegan ante la luz.

¡Oh, bello bosque! ¡Oh, ruiseñores cantores!  
Mignonne, embriaguémonos de todos los aromas  
De la reseda, de los muguettes blancos, de la hierba doncella,  
Y solos, bajo los montes, llamaremos a nuestra revancha.  
¡Querida, escucha! Allá arriba, en las frescas ramas verdes,  
Un ruiseñor improvisa versos para nosotros,  
Y cuando nos callamos muy rápido, él vuelve a cantar.  
¿Quieres que nos cantemos este suave romance?  
El creería que nos reímos y nos aprovechamos de su canto.  
Corramos más bien tras esas extensas mariposas  
Azules y moteadas de blanco, silfo que a nadie toca  
Y dame un beso muy fuerte en la boca.” (nuestra traducción)

En el poema hay un predominio de versos alejandrinos franceses, es decir, versos de doce sílabas divididas con una cesura en dos hemistiquios cada uno (es decir, hemistiquios de seis sílabas cada uno). Por ejemplo, el primer verso:

Nous-a-bre-u-ver-d'es-poir / et-nou-s y-dor-mi-rons.  
Hemistiquio 1      cesura      Hemistiquio 2

Sin embargo, observamos que no todos los versos cumplen con esta estructura. Por ejemplo, el primer verso ya presenta bloques fónicos diferentes del alejandrino tradicional, como la agrupación 3-6-3:

Mi-gno-mn(e), / nou-s i-rons-dans-les-bois, / nou-s i-rons  
3 sílabas                  6 sílabas                  3 sílabas

O 4-4-4 :

Du-ré-sé-da, / des-mu-guets-blancs, / de-la-per-vench(e),  
4 sílabas                  4 sílabas                  4 sílabas

En otros casos, incluso se emplea un verso diferente al alejandrino, como es el endecasílabo:

Oh,-la-bell(e)-fo-rêt ! / oh,-les-rui-sseaux-chan-teurs!  
5 sílabas                  cesura                  6 sílabas

Con ello, se evidencia que en este poema Rocca de Vergalo pone en práctica aspectos que tratará en *La poétique nouvelle*, como por ejemplo la consecución del verso *nicarino*: versos alejandrinos con cesura móvil.

En relación con la rima, otro aspecto fundamental de la prosodia francesa, el poeta respeta su uso, el cual se distribuye en forma de pareados a lo largo del todo el poema: **irons** / **dormirons**; **haleine** / **marjolaine**; **changeant** / **argent**... Incluso hay varios pareados en que se emplea como rima femenina<sup>131</sup>, como en el siguiente ejemplo:

<sup>131</sup> El verso femenino es aquella rima que termina en una *e* muda.

Et toi, souris et chante, ô ma Rose trémièr(e) !  
Les jours sombres, vaincus, rampent dans la lumièr(e).

A partir de ello, confirmamos que no estamos ante la presencia de un verso libre, pero sí ante una flexibilización de la métrica francesa y del *vers alexandrin* en general. Como hemos revisado anteriormente, el verso *nicarino* es un antecedente directo del *vers libéré* del que hablaron los simbolistas a lo largo de la década del 80 (claro que sin hacer mención de Rocca de Vergalo). A continuación analizaremos su contenido.

El poema es un diálogo entre la voz poética y su interlocutora, Mignonne, nombre por demás interesante. Recordemos sobre este punto un estudio de Jerónimo Martínez Cuadrado (1996) en que observa que un poema del renacentista francés Pierre de Ronsard (1524-1585) empieza

[...] con el vocativo *mignonne*<sup>132</sup> para continuar con una invitación para un paseo por el jardín “allons voir si la rose”. Evidentemente la idea del paseo por el jardín fue también ocurrencia de Ausonio que aprovechó el lírico renacentista francés. Aquí el ameno paseo se va a dar en compañía de la damisela a la que el poeta invoca con el apelativo familiar y cariñoso de “mignonne”, a quien da otra suerte el tratamiento de “vous”. Es poesía galante y cortesana esta oda de Pierre de Ronsard y se inicia con un estilo dialógico y coloquial que estaba ausente en toda la lírica latina a excepción de Ovidio. (Martínez 1996: 322)

Esta cita evidencia que el poema de nuestro escritor peruano, en mayor o menor medida, puede vincularse con una tendencia lírica cortesana. Ahora bien, en el “jardín” se convierte en el “bosque”, al cual el hablante lírico invita a recorrer a esta Mignonne<sup>133</sup>. La naturaleza es un escenario en que idealismo y pasión se explayan por doquier y donde la amada Mignonne es una fuerza de éxtasis y sentidos: el poeta la invita a dormir, y a cosechar y a compartir una embriaguez de “silencio” y de “flores”.

En la segunda estrofa hay dos alusiones interesantes. La primera tiene que ver con el uso del vocativo “Rosa” para aludir a Mignon (Ronsard también alude a una rosa”, pero específicamente “Rose de trémièr”, Rosa de ultramar, venida de otro continente. Ello se puede interpretar como un elemento exotista. Además, el tono idealista de la primera estrofa contrasta aquí (y en lo que viene) con una imagen tristeza y dolor: “Les jours sombres, vaincus, rampent dans la lumière”. Es decir, que esta escena de belleza y encantamiento que

<sup>132</sup> También significa “bella” en francés.

<sup>133</sup> José María Eguren, en su poema “¡Sayonara!”, castellaniza el nombre al hablarnos del “delicioso camarín de **Mignón**”.

comparten el hablante lírico y Mignonne estuvo precedida por unos “días sombríos”, los cuales ahora “se doblagan ante la luz”.

En la tercera estrofa, dicha situación apasionada y cuyo escenario mágico es el bosque, vuelve a contrastarse con un elemento negativo: la alusión a una “revancha” da pie a inferir que este momento de felicidad tuvo como antecedente un momento de dolor o tristeza. Hay una mezcla de sentidos (aromas y cantos), así como la alusión a animales del bosque como el “ruiseñor cantor” y la “extensa mariposa”. Finalmente, el corolario de tan intenso momento es la demanda del locutor a que su querida Mignonne le dé un fuerte beso en la boca.

Este poema es una evidencia palpable de que la poesía de Rocca de Vergalo no forma parte de una propuesta simbolista, tal y como la estamos entendiendo, sino que, al contrario, se reafirma su romanticismo sentimental, así como su atracción por la cortesanía y los elementos exóticos. En ese sentido, no podemos hablar de él como de un iniciador del simbolismo, sino más bien de un epígono del último romanticismo.

A continuación, y en relación con lo anterior, analizaremos las implicancias culturales e ideológicas de su poética.

#### **4. La construcción de un sujeto enunciator: el reformador Rocca de Vergalo**

*La poétique nouvelle* es una suerte de tratado-manifiesto que propone una serie de innovaciones básicamente formales dentro del ámbito de la poesía francesa de su tiempo. Con ello, entra en frontal polémica con la tradición que podemos denominar *clásica*, sobre todo en su vertiente preceptista (el duque de Richelieu [1585-1642] o Jacques Delille [1738-1813], entre otros) y expone cómo en la historia de la poesía francesa ha habido creadores que han excedido la normativa de determinadas épocas y han compuesto poemas de genio (básicamente, pone ejemplos de versos en que en gran medida se pueden reconocer sus propuestas). Sin embargo, recordemos que en el año en que se publica este libro (1880) la *versión oficial* de la lírica francesa era el Parnasianismo, movimiento que en general fue renuente a innovaciones métricas y versuales. Esa fue la razón por la cual el libro en cuestión generó cierta polémica en aquellos que le prestaron atención, cuando no desprecio, desdén e indiferencia.

A continuación, vamos a analizar ciertos aspectos de este sujeto enunciator a partir de las nociones de *periferia* y de *identidad*. Para ello, revisaremos tanto algunos de los *paratextos* que incluye la publicación como el cuerpo del texto en sí.

#### 4.1. La posición periférica

Como ya sabemos, Rocca de Vergalo escribió y publicó este libro en París, después de haber publicado en la misma ciudad los poemarios *Feuilles du cœur* (1876) y *Le Livre des Incas* (1879). Por aquellos años, París era la *meca* cultural y literaria del mundo occidental, y los escritores latinoamericanos no fueron la excepción en esta suerte de *peregrinaje* artístico y vital. Ahora bien, el auto-exilio (o exilio, en algunos casos) que realizaron algunos de nuestros escritores hispanoamericanos hacia la *Ville Lumière* construyó un panorama complejo acerca de su misma producción literaria: no olvidemos que, a pesar la distancia, la mayoría de ellos (salvo excepciones) siguieron escribiendo en español y sobre temas que podemos denominar *americanos*. En ese sentido, podemos afirmar que la noción de identidad latinoamericana, problematizada desde las primeras décadas del siglo XIX a partir de la independencia de nuestras naciones, se siguió repensando incluso desde la *otra orilla*. Como señala Patricia D'Allemand, en este periodo se concretaron:

[los] primeros movimientos de integración de nuestra producción cultural a través de la puesta en circulación de autores y obras; tal proyecto de integración constituiría un proceso evolutivo que se continuaría a lo largo del siglo XX, y se impulsaría ya desde *centros de religación externa* tales como París, Nueva York o Londres (D'Allemand 2001: 69; nuestro añadido)

En las últimas décadas del siglo XIX encontramos en París a diversos poetas nacidos en América Latina (José María de Heredia, Jules Laforgue, Lautréamont, Augusto de Armas) que participaron, sobre todo en francés, del proceso poético que condujo del Parnasianismo al Decadentismo y Simbolismo. Rocca de Vergalo, muy a su manera, fue uno de ellos.

Como ya dijimos anteriormente, *La poétique nouvelle* fue dedicada a dos personajes peruanos que participaron en la independencia de nuestro país desde bandos opuestos, el realista José Manuel de Goyeneche (1776-1846) y el prócer Juan Manuel de Iturregui (1795-1871), así como a “aquellos amigos que le han dado apoyo en el exilio y la adversidad”. Nos interesa en este momento detenernos en las palabras “exil” y “adversité”, que configuran la posición en que se representa la voz discursiva.

Más allá de si el poeta tuvo que salir a la fuerza del Perú o no, lo cierto es que el sujeto enunciador en este libro se presenta a lo largo del mismo como “exiliado”. Incluso en un momento llegó a mencionar la situación política de nuestro país. Dentro de las críticas que, a su parecer, han recibido y reciben sus innovaciones, dice lo siguiente sobre el Perú: « et mon

pays où l'assassinat des présidents est passé à l'état chronique »<sup>134</sup> (XV), en clara alusión al asesinato del presidente José Balta y Montero (1872) por parte de los hermanos Gutiérrez. Además, al final del libro se incluye la ya mencionada carta dirigida por los escritores franceses al Senado del Perú, en que se presenta a Rocca de Vergalo como “né à Lima, lieutenant d'artillerie dans l'armée péruvienne, qui a eu l'honneur de combattre pour l'indépendance de son pays sous les ordres du général Mariano I. Prado, s'est vu forcé de rompre brusquement sa carrière et de s'exiler”<sup>135</sup> (72). A continuación, señalan que el poeta se encuentra perfeccionándose en la lengua francesa y está realizando sus primeros ensayos como “poeta francés”, pero sin dejar de lado los denominados “temas nacionales”. Se alude claramente a su anterior libro, *Le Livre des Incas*, en el cual Rocca de Vergalo “a eu l'inspiration patriotique de dédier aux représentants de sa nation”<sup>136</sup> (72).

Observamos que la posición en que se ubica el sujeto enunciador es *periférica*: se autoafirma como exiliado, alejado de su patria por obligación, además de encontrarse en una situación de adversidad y de penuria, básicamente económica. Ahora bien, esa posición se complementa con una actitud contestataria frente a la tradición francesa y a sus detractores (franceses, según se entiende), quienes no entienden sus innovaciones: se define como el “Rossignol d'outremer” (“ruiseñor de ultramar”) que « n'est pas encoré mort. Il chante pour chanter. Il chantera pour eux tant qu'il vivra, tant qu'on le laissera vivre »<sup>137</sup> (X). Sugiere que la crítica que se le hace tiene como telón de fondo su condición de *extranjero*:

La critique et les amateurs ont-ils le droit de nous reprocher de FAIRE DE LA POESIE FRANÇAISE parce que nous portons un nom étranger ?

*Evidemment non.* Ils peuvent, cependant, déclarer nos vers bons ou mauvais. Dans le premier cas, nous continuerons de chanter ; dans le second, il faudra le prouver et nous nous tairons.<sup>138</sup> (XI)

<sup>134</sup> “y mi país donde el asesinato de presidentes ha pasado al estado crónico”. En este punto, quisiéramos recordar que Rocca de Vergalo modifica la escritura de varias palabras y frases en su afán reformador del francés. Un ejemplo es el nexa “c'est-à-dire”, el cual escribe “cestadire”. En la anterior cita, escribe “cronique” en lugar de su forma convencional: “chronique”.

<sup>135</sup> “nacido en Lima, lugarteniente de artillería en la armada peruana, que tuvo el honor de combatir por la independencia de su país bajo las órdenes del general Mariano I. Prado, se vio forzado de romper bruscamente su carrera y de exiliarse”.

<sup>136</sup> “ha tenido la inspiración patriótica de dedicar a los representantes de su nación”.

<sup>137</sup> “no está aún muerto. Él canta por cantar. Él cantará para ellos mientras viva, mientras lo dejen vivir”. Ocho años después, Rubén Darío diría en “El rey burgués”: “yo canto el verbo del porvenir. He tendido mis alas al huracán; he nacido en el tiempo de la aurora; busco la raza escogida que debe esperar con el himno en la boca y la lira en la mano, la salida del gran sol. He abandonado la inspiración de la ciudad malsana, la alcoba llena de perfumes, la musa de carne que llena el alma de pequeñez y el rostro de polvos de arroz”. Conocemos el desenlace del cuento.

<sup>138</sup> “¿La crítica y los aficionados tienen el derecho de reprocharnos hacer poesía porque portamos un apellido extranjero? / Evidentemente no. Ellos pueden, sin embargo, declarar nuestros versos bellos o feos; en el primer caso, nosotros continuaremos cantando; en el segundo, será necesario probarlo y nos callaremos”.



Sin embargo, mientras por un lado la voz discursiva reitera a cada instante su condición de “exiliado” y “expatriado”, por otro lado va construyendo una *identidad* que se asume en francés y no en castellano, su lengua materna. Por eso, de manera grandilocuente, llega a afirmar que « Je fais une Poétique nouvelle, une Prosodie nouvelle, cestadire<sup>139</sup>, un coup d’art, une Réforme, une Révolution. / Et l’on va crier : *Cet étranger se pose en chef d’école ! Ses formules ne sont pas conformes au génie de langue française ! / Et le public tout entier sera contre moi* »<sup>140</sup>(XIII).

En este punto del análisis, nos preguntamos si se puede establecer una comparación entre dos situaciones aparentemente distintas, pero que también pueden presentar una interesante relación: la del exiliado con la del migrante. Sabemos que un exiliado debe salir de su país a la fuerza (generalmente por cuestiones políticas), mientras que un migrante no tiene la obligación de abandonar el país, pero su condición de *marginalidad* (económica, social) en cierta medida lo obliga a buscar mejores condiciones de vida en otros lares. Ahora bien, lo que nos interesa es que el sujeto enunciador en *Le Livre des Incas*, el cual se auto-reconoce como exiliado, termina por asimilar la lengua de la otra cultura y no solo expresarse en ella, sino además reformular una tradición que no es la suya, pero de la que en gran medida se ha ido apropiando, como se desprende del discurso del sujeto migrante. Sobre este último, Antonio Cornejo Polar dice lo siguiente:

(...) el discurso migrante es radicalmente descentrado, en cuanto se construye alrededor de ejes varios y asimétricos, de alguna manera incompatibles y contradictorios de un modo *no* dialéctico. Acoje [sic] no menos de dos experiencias de vida que la migración, contra lo que se supone en el uso de la categoría de mestizaje, y en cierto sentido en el del concepto de transculturación, no intenta sintetizar en un espacio de resolución armónica; imagino –al contrario– que el allá y el aquí, que son también el ayer y el hoy, refuerzan su aptitud enunciativa y pueden tramar narrativas bifrontes y –hasta si se quiere, exagerando las cosas– esquizofrénicas. [...] el desplazamiento migratorio duplica (o más) el territorio del sujeto y le ofrece o lo condena a hablar desde más de un lugar. Es el discurso doble o múltiplemente situado. (Cornejo Polar 1996: 841)

Desde nuestro punto de vista, podemos reconocer algunos aspectos de este discurso de la migración en la propuesta vergaliana, como por ejemplo la confrontación no del todo

<sup>139</sup> El poeta realiza algunas innovaciones en la escritura del francés, lo cual lleva a un nivel casi esquizofrénico en la *Réforme générale de l’orthographe* de 1909.

<sup>140</sup> “Yo hago una Poética nueva, una Prosodia nueva, es decir, un golpe de arte, una Reforma, una Revolución. / Y se nos va a gritar: ¡Este extranjero se pone de jefe de escuela! ¡Sus fórmulas no están conformes al genio de la lengua francesa! / Y todo el público completo estará contra mí.”

resuelta de dos identidades: la hispano-peruana y la franco-francesa<sup>141</sup>, en un contexto peculiar de *retorrialización*<sup>142</sup>, no solo geográfica, sino ante todo cultural. Ahora bien, hemos dicho no del todo resuelta, pues hay un argumento a través del cual el sujeto enunciador busca, por un lado, apropiarse de la lengua-cultura francesa y, por otro lado, mantener su imagen hispano-peruana sin mermar lo uno ni lo otro (aunque de hecho termina haciéndolo, a través de una visión conflictivamente sintetizadora que trataremos de aclarar en el siguiente apartado). Nos referimos a la imagen “universalizadora” de la Literatura. Ante la aparente postura crítica del público contra él (como apreciamos en una cita anterior), el sujeto enunciador responde: « Non, cela n’arrivera point, car en littérature il n’y a pas d’étrangers. La France marche à l’avant-garde de la Justice, de la Liberté, du Progrès et de la Civilisation ; la jeunesse française, celle d’aujourd’hui et celle de demain, viendra à moi et me défendra »<sup>143</sup> (XIV). Es decir, esa “universalización” que en apariencia rompe las fronteras de las *identidades literarias* (representadas en una lengua específica) se concreta en una lengua y una cultura específica: la francesa.

#### 4.2. La identidad

En la presentación de *La poétique nouvelle*, titulada “Aux amis inconnus”, la voz discursiva afirma no depender de ningún maestro o escuela: « (...) nous déclarons aux Amis Inconnus que nous n’entrerons jamais dans la cage (recordemos que se autopresenta como el “Rossignol d’outremer”) d’aucun maître; que nous ne nous poserons jamais sur la volière d’une Ecole Personnelle »<sup>144</sup> (VIII). Es totalmente enfático al afirmar que “nous n’imiterons jamais personne»<sup>145</sup> (VIII). A nivel literario, muestra una independencia total (la cual es falsa, como comprobamos en la propuesta de sus reformas) que, sin embargo, se supedita a una lengua que, a pesar de definirse como *exiliado* y *extranjero* (por ende, peruano), reconoce

<sup>141</sup> En Francia también hay regiones donde se habla bretón y vasco.

<sup>142</sup> “(...) estamos siempre rodeados internamente de territorialidades diversas, algunas imaginarias, ya que el territorio es entendido como subjetivación, expuesto permanente a ser desterritorializado, lo que significará que se abre, huye de sí mismo, se parte o destruye. De manera indisociable, puede volverse a reterritorializar, en un proceso de recomposición del territorio, aunque siempre en un proceso que lo transforma” (Szurmuk y Mckee 2009:81).

<sup>143</sup> “No, eso no llegará nunca, pues en literatura no hay extranjeros. La Francia marcha a la vanguardia de la Justicia, de la Libertad, del Progreso y de la Civilización; la juventud francesa; la de hoy y la de mañana, vendrá a mí y me defenderá.”

<sup>144</sup> “declaramos a los amigos desconocidos que no entraremos nunca en la jaula de ningún maestro; que no nos posaremos nunca sobre el gallinero de una Escuela Personal”.

<sup>145</sup> “no imitaremos a nadie nunca”.

como suya: el francés. En la misma presentación, el sujeto enunciador señala que un hombre de letras ha declarado en un periódico sobre él lo siguiente:

[...] que *je n'ai pas manqué de transporter dans **notre langue** les règles prosodiques de ma langue natale; et que mes vers de douze et de dix pieds sont illisibles ; c'est qui est un comble !*

Ce grand critique qui confonde le *style* avec la *mesure*, ignore qu'un pied forme deux syllabes et s'écrie naïvement *que je compose des vers de vingtquatre et de vingt syllabes !* Il ne sait pas non plus qu'il est impossible de transporter à **notre langue** les règles prosodiques de la langue espagnole.<sup>146</sup>(XV; nuestro resaltado)

Más allá de los aspectos formales (ya revisados en el anterior apartado), nos parece fundamental el reconocimiento, por parte del enunciador, del idioma francés como “nuestra lengua”, con lo cual se complejiza la visión identificatoria del mismo. Es en este punto que quisiéramos detenernos en la noción de *identidad* en esta voz enunciativa, pues, como ya dijimos, se define por un lado como *extranjero* en Francia, y por otro lado, asume como “nuestra” la lengua en que se encuentra inmerso (y que sin embargo quiere reformar). Sobre el concepto de *identidad*, Nohemy Solórzano-Thompson nos dice lo siguiente:

La palabra *identidad* se deriva del vocablo latino *identitas*, cuya raíz es el término *idem*, el cual significa *lo mismo*. En su acepción más básica, la identidad incluye asociaciones, por una parte, con los rasgos que caracterizan a los miembros de una colectividad frente a los otros que no pertenecen a la misma y, por otra, a la conciencia que un individuo tiene de ser él mismo y, entonces, distinto a los demás. Entre lo mismo y lo otro que se abre, así, el territorio material y simbólico de la identidad. Más un reclamo relacional que un hecho dado en sí, la identidad como categoría invita al análisis de la producción de subjetividades tanto colectivas como individuales que emergen, o pueden ser percibidas, en los ámbitos de las prácticas cotidianas de lo social y la experiencia material de los cuerpos. (Szurmuk y Mckee 2009: 140)

Dentro del viaje complejo (y en apariencia contradictorio) entre individualidad y colectividad, el sujeto de *La poétique nouvelle* presenta las siguientes características: peruano (extranjero y exiliado en Francia), incomprendido por los autores del Parnaso, quienes en este contexto constituían una suerte de “literatura oficial” (justamente por su posición de extranjero), original y libre de imitaciones (inferimos que aquí se manifiesta un rezago propio de la estética e ideología romántica, movimiento del cual Rocca de Vergalo no se ha

<sup>146</sup> “que yo no dejo transportar en nuestra lengua las reglas prosódicas de mi lengua natal; y que mis versos de doce y de diez pies son ilegibles; ¡lo que es el colmo!

“Este gran crítico que confunde el *estilo* con la *medida*, ignora que un pie presenta dos sílabas y exclama inocentemente ¡que yo compongo versos de veinticuatro y de veinte sílabas! Él no sabe tampoco que es imposible transportar a nuestra lengua las reglas prosódicas del español.”

desprendido), y apropiado de la lengua francesa, la cual en este periodo se representa como universal y ecuménica. ¿En qué medida esta “lucha” por construir una imagen a través de su literatura se puede relacionar con la posterior *polémica* del simbolismo, en un contexto en que el Parnasianismo seguía regentando la literatura del país en cuestión?

Como vimos en el anterior capítulo, Anna Balakian nos recuerda que el Simbolismo fue un movimiento básicamente parisino, más que francés, y de un *cosmopolitismo* sin precedentes en la historia de la literatura occidental. Ahora bien, ese *cosmopolitismo* se debió sobre todo al carácter universalizador que la lengua (y la literatura) francesa llegó a alcanzar, y de la que la cultura y literatura latinoamericana, en su proceso de *modernización* durante el siglo XIX, no estaría al margen. Por ejemplo, sobre la lectura de Rama en relación con el tema de la modernización en América Latina, Patricia D’Allemand nos dice lo siguiente:

[...] aunque para Rama la modernización constituye un nuevo modelo de dominación imperialista, a la vez, hace posible para las letras americanas entrar en comunicación con las literaturas europeas, especialmente la francesa, lo que les permitiría finalmente cortar con el peso de la tradición hispánica. De igual manera, sólo la modernización, con sus procesos de urbanización y transformaciones sociales crearía las condiciones para la producción de una literatura *adulta*, cada vez más contemporánea de las metropolitanas y capaz de competir con los modelos europeos... (D’Allemand 2001: 77)

Por supuesto que nos queda claro que la anterior cita plantea un proceso que tiene un alcance mucho mayor que el literario (podemos afirmar que involucra lo social, económico y político) y que se cristaliza sobre todo en la primera mitad del siglo XX; sin embargo, también admite que en el París que le tocó vivir a Rocca de Vergalo se iba a construir ese territorio (imaginario además de geográfico) que significó la cultura y la lengua francesas. A partir de ello, su posición de *extranjero* se relativizaría en cierta medida, pues si bien se construyó sobre todo para lograr un beneficio fáctico (la pensión por parte del Estado peruano), entra en debate con la visión de idioma-francés-literatura-universal como patria, patria a la que pertenece y en la que tiene tanto derecho de participar como los franceses y, evidentemente, otros extranjeros hermanados por una lengua y una *identidad literaria*. Nos recuerda Balakian, a partir de la concreción del movimiento simbolista, que en el París de fines de siglo

los poetas perdieron su identidad nacional, por lo menos temporalmente, en la actitud esotérica del arte; rechazaron la sociedad y, en lugar de convertirse en portavoces oficiales de sus países, comenzaron a moverse en el interior de los estrechos círculos, comunicándose solamente con los de su misma camada. Después de la derrota de 1870, no fue la república francesa la que dio impulso a esa extraña comunión mediante la cual

Francia ganaba prestigio artístico a medida que perdía poder político; fue más bien el idioma francés –gracias a su capacidad de ser al mismo tiempo claro y elíptico, sencillo y complicado, puro e intrincado– el que se convirtió en el lenguaje universal del intercambio poético. La visión artística, liberada de ideales nacionales, se centró en la relación entre el mundo subjetivo, puramente personal del artista, y su proyección objetiva. (Balakian 1969: 21-22)

*La poétique nouvelle* de Rocca de Vergalo, si bien pertenece a un periodo en el cual el Simbolismo aún estaba forjándose estética e ideológicamente (recién seis años después Moréas publicaría el famoso *manifesto*), forma parte, consideramos, de una etapa de transición en que las innovaciones formales de la sugerencia, la sinestesia y el verso libre, además de una visión *universalizadora* de la poesía creada en el *idioma ecuménico*, estaba consolidándose paulatinamente.

En conclusión, afirmamos que conceptos como los de *periferia e identidad* cumplen una función relevante en la búsqueda de problematizar y obtener ciertas luces sobre los reales aportes de nuestro poeta en la caracterización del Simbolismo, así como en la concreción de su peculiar *literatura peruana*. Ahora bien, una pregunta sustancial para nosotros es ¿de qué trata su literatura peruana? El mejor ejemplo lo encontramos en su *Libro de los Incas*. No solo por la referencia en algunos de sus poemas al pasado prehispánico, sino ante todo por el trabajo con una especie poética característica de nuestra tradición literaria: el yaraví. Porque Vergalo llegó a escribir un conjunto de poemas bajo ese rótulo. A continuación, analizaremos la propuesta vergaliana del yaraví escrito en francés.

## **5. La configuración de una poesía de temática peruana en lengua francesa: los “yaravíes” vergalianos**

*Le livre des Incas* está dividido en tres apartados: *Les grandes misères* (8 poemas) *Les révolutionnaires et les chansons de l'exil* (25 poemas) y *Les dernières rhapsodies* (39 poemas). El segundo apartado, a su vez, está subdividido en dos partes: *Yaravís* y *Les estivales*. La primera parte presenta nueve poemas escritos en francés (como la mayoría del libro, a excepción de algunos en castellano) y representan, en mayor o menor medida, una temática peruana. Ahora bien, para profundizar en el peculiar *yaraví francés* de Rocca de Vergalo, nos parece necesario indagar brevemente en el proceso del yaraví hasta el momento en que el autor en cuestión publicó este libro.

### **5.1. El yaraví criollo**

Según José Varallanos (1989), la primera mención que se ha logrado ubicar del término “yaraví” aparece en el *Arte y Vocabulario de la Lengua quichua general de los indios del Perú* (1619) del jesuita español Diego de Torres Rubio (1547-1638), en el cual ya se le designa como “canción triste”. Aurelio Miró Quesada, en cambio, observa que en un manuscrito titulado *Coplas hechas a la tonada del changuitollai* (manuscrito hallado en la Biblioteca Nacional de París), que data aproximadamente de fines del siglo XVII y principios del XVIII<sup>147</sup>, aparece la palabra “yaraví” incluida en una *tonadilla de la época*: “Aqueste es el **yaraví** / Que á introducido una Idea / Changuitollai...” (Cfr. Miró Quesada 1998: 190; nuestro resaltado). En cualquiera de los dos casos, queda claro que el uso de esta palabra para designar a este tipo de lírica popular andina data del periodo colonial.

La mayoría de estudiosos del yaraví (Jesús Lara, Antonio Cornejo Polar, Juan Carpio Muñoz, José Varallanos, entre otros) está de acuerdo con que sus orígenes datan de la poesía quechua incaica, específicamente de una especie conocida como “jaray arawi”. Así mismo, muestran su acuerdo con el desarrollo de un proceso que sufrió durante el periodo colonial a partir de su contacto con la tradición lírica traída por los invasores españoles, como se puede apreciar por los usos de términos como “tonada” o “copla” en el manuscrito señalado por Miró Quesada. Ese contacto no solo mezcla los rasgos formales y temáticos de ambas tradiciones, sino que además permite un traspaso lingüístico del quechua al castellano, con las repercusiones que esto amerita. Cornejo Polar explica lo anterior de la siguiente manera:

(...) importa el paso de un complejo de virtualidades expresivas a otro de potencias distintas y hasta contradictorias; el cambio de una tradición literaria, con sus valores, símbolos, formas, etc., por otra tradición diversa, o al menos el choque entre ambas; y, en general, el trueque de contextos culturales, con todo lo que esto trae consigo. Tales cambios, que constituyen necesariamente una verdadera revolución dentro del género, han quedado graficados en numerosos síntomas: una notable disminución de la metaforización, muy intensa en el arawi y muy tenue en el yaraví; también una clara disminución de la capacidad impresionista que caracteriza al estilo lírico quechua... (Cornejo Polar 1966: 107)

Ahora bien, otro acuerdo común entre los especialistas es señalar el cambio de *tono* en esta poesía: vale decir, que en la lírica quechua preincaica encontrábamos tanto lo elegiaco como lo *alabatorio* y *exaltativo*; después de la invasión, en cambio, la expresión se volvió básicamente triste. Jesús Lara nos lo explica así:

---

<sup>147</sup> Miró Quesada explica en un pie de página: “El manuscrito no tiene fecha; pero los *Papeles varios* del volumen van de los años 1682 a 1712” (1998: 190).

Con la invasión de los blancos, su fortaleza y su libertad fueron convertidas en servidumbre y en humillación. Entonces hubo de refugiarse en las profundidades del silencio y de la angustia. El miedo al poderío implacable del español creó en él una timidez que crecía de día en día. (...)

La transformación de su psicología tenía que repercutir en sus manifestaciones artísticas. Su música se tornó irremediablemente triste. (Lara [1947] 1979: 120).

No es nuestro objetivo realizar un meticuloso estudio del proceso estético e ideológico del *jaray arawi* incaico al yaraví colonial (estudio que, consideramos, aún no se ha realizado), sino construir un panorama general del yaraví. Ya para el siglo XVIII, existe en Arequipa y Cusco, así como en otras zonas del Ande, una tradición popular y musical de esta especie, de raigambre mestiza. Sobre este punto, relacionado con el proceso mencionado anteriormente, nos dice José Varallanos:

(...) el yaraví es mestizo, cual el ambiente de su vida social. Es que la cultura y civilización del Tahuantinsuyo, que era consecuencia del colectivismo o de una sociedad ayllal, a su ente humano por el hecho de la conquista, el español le impuso su idioma, religión y módulos de vida. Por esa acción impositiva es que el propio indio se amestiza un tanto, cultural y espiritualmente (...). Y este amestizamiento del indio se produce en todo el linde del Virreinato, señaladamente en las ciudades, villas y centros de trabajo, como las minas y obrajes a los que concurren los indios para sus pequeñas transacciones, o para los trabajos que las mitas mineras, de plaza o pongajes y otras. (Varallanos 1989: 66)

Ahora bien, el mismo Varallanos menciona que a partir de esta expresión popular comienza a desarrollarse, durante el siglo XVIII, una suerte de yaraví criollo, el cual, a diferencia del anterior que se encontraba expandido entre la gruesa masa de mestizos en el Ande, comienza a difundirse entre los sectores criollos:

A fines del Coloniaje, el yaraví es también compuesto o traducido del quechua al castellano por los criollos o hijos de españoles, nacidos en el Perú (...); adaptando a sus letras o estrofas el tono musical del yaraví mestizo, que le da el sello emocional y de grave ternura. Este es el yaraví criollo que entonaban los de la “alta nobleza provinciana colonial” y que escuchábase en los salones virreinales limeños como “drama musical”. (Varallanos 1989: 74)

Entonces, ya para fines del siglo XVIII, el yaraví se encontraba difundido, en español y con formas hispanas que se habían conjugado, en forma tensa y heterogénea con la tradición quechua, por los diferentes sectores sociales y culturales que conformaban esta última etapa

de la colonia española. Este es el contexto en que aparece el sintetizador de toda esta tradición: Mariano Melgar.

## 5.2. Melgar, el yaraví y Francia

Como sabemos, Mariano Melgar (Arequipa, 1790 – Umachiri, 1815) no utilizó nunca el término *yaraví* para designar los poemas sueltos que publicó en vida. Fue el arequipeño Mateo Paz Soldán (1812-1857) quien designa por primera vez como yaraví un poema de Melgar en su libro póstumo *Geografía del Perú* (Lima, 1862). A partir de ese momento, se va consolidando la imagen de Melgar como Poeta de los Yaravíes. Ello se confirma en la primera edición de sus poemas reunidos: nos referimos a los *Poemas de don Mariano Melgar*, editado por Manuel Moscoso Melgar, sobrino del poeta, e impreso en la ciudad de Nancy (Francia) en 1878<sup>148</sup>. Este libro, cuyos poemas están agrupados por especies, reúne diez poemas bajo el rótulo de “yaravíes”<sup>149</sup>. Estos datos nos sugieren una pregunta que consideramos fundamental para nuestra investigación: ¿cuál era la difusión del yaraví y de Melgar en Francia durante la segunda mitad del siglo XIX? No hemos ubicado datos acerca de la difusión de la mencionada edición de Nancy en el país galo, aunque recordemos que era una moda de la época que escritores hispanoamericanos en general, y peruanos en particular, imprimieran sus libros en este país, básicamente por una cuestión de prestigio. Tomamos como ejemplo los casos de Ricardo Palma o Luis Benjamín Cisneros, entre otros. A ello le podemos sumar la dificultad para difundir en el país galo un libro como este, escrito íntegramente en español. Por eso, arriesgamos la hipótesis de que su impresión en Francia fue un hecho netamente coyuntural y que su difusión se dio sobre todo en nuestro país.

Hay, sin embargo, otro dato que nos parece mucho más interesante: el interés en Francia por la cultura andina, claro está, desde una perspectiva básicamente exotista. Y quienes sobre todo se encargaron de realizar esta difusión fueron los viajeros franceses de la época<sup>150</sup>. Ahora bien, quisiéramos centrarnos en un viajero y en una obra en particular: *A travers l'Amérique*

<sup>148</sup> Se imprimió en la Tipografía de G. Crepen-Leblond, con introducción del arequipeño Francisco García Calderón, firmada en Lima.

<sup>149</sup> Son los poemas que empiezan con los versos: “Todo mi afecto puse en una ingrata...”, “Por más que quiero / de la memoria...”, “La prenda mía, / en quien tenía...”, “Vuelve que ya no puedo...”, “Donde quiera que vayas / te seguiré mi dueño...”, “Sin ver tus ojos / mandas que viva...”, “¿Con qué al fin / tirano dueño...”, “Ya mi triste desventura / no deja...”, “¿Con que al fin habéis tomado / la fatal resolución...” y “Ya que para mí no vives / y no te hunde ver mis ojos...”.

<sup>150</sup> Hoy contamos con una interesante bibliografía sobre este tema, aunque todavía falta mucho por decir. Sugerimos la lectura de *La imagen francesa del Perú* (1976) de Pablo Macera, incluida en la bibliografía.



*du Sud* (1858) de F. Dabadie. ¿El motivo? De los datos obtenidos hasta el momento, es el único viajero francés de la época que incluye un capítulo dedicado a Mariano Melgar.

No tenemos por ahora mayores datos del autor, aunque sabemos que realizó hacia mediados del siglo XIX un viaje por Brasil, Argentina y Perú. Dicho viaje es narrado en el libro en cuestión. Dabadie incluye un capítulo titulado “Le poëte des Andes”, en el que habla de “Jean” Melgar (se equivoca en el nombre). Cae además en otras inexactitudes, como por ejemplo la fecha de su muerte (1812) y el nombre de su musa, a quien nombra “Dolores”. Ya Francisco García Calderón, en su introducción de la edición de Nancy, se refiere negativamente a este libro, aunque no menciona el nombre del francés. Lo cierto es que este capítulo, en el cual no se menciona nunca el término “yaraví”, alimenta la leyenda melgariana acerca de su vida, su amor infructuoso y su heroísmo patriótico.

Ahora bien, lo que nos interesa destacar es el hecho de que este y otros libros de viajes hayan acrecentado en Francia el interés por la cultura y la poesía andina en la segunda mitad del siglo XIX, época en que Rocca de Vergalo inicia sus estudios en dicho país, y adonde luego regresa para no volver más al Perú. El yaraví, que para ese momento tenía una importante difusión en el mundo popular mestizo, y en menor medida, en el sector criollo de nuestro país, era una expresión representativa de lo que se denominaba como poesía peruana andina. Dicho interés, de carácter eminentemente exotista, por la parte de la intelectualidad europea, motivaría a Rocca de Vergalo a escribir *Le livre des Incas* y a publicarlo en 1879. Antes de tratar al autor que nos compete, quisiéramos establecer algunas características del yaraví criollo, de forma operativa para nuestro presente trabajo, teniendo como eje la propuesta melgariana, aunque sin dejar de considerar las otras fuentes del yaraví:

- Es una expresión artística que se manifiesta tanto en lo musical como en lo literario, aunque la tendencia criolla (a diferencia de la mestiza) destacó sobre todo en lo segundo, como ejemplifica muy bien la poesía melgariana.
- Se escribe en español culto, aunque con un léxico sencillo.
- A decir de los especialistas, pervive una suerte de tonalidad indígena, lo que se manifiesta por ejemplo en la tristeza y el sentimentalismo.
- Hay predominio de versos de arte menor, aunque de vez en cuando se emplea la métrica de arte mayor (“y hoy su inconstancia vil me hace penar”). En todo caso, esta variedad métrica también se manifiesta en el uso del verso de pie quebrado.
- En la poesía de Melgar encontramos, como han demostrado diversos estudiosos, una intertextualidad directa con poesías del Neoclasicismo español.

- Destaca la temática amorosa, en especial el tópico del amor no correspondido<sup>151</sup>; sin embargo, en la tradición popular del yaraví que persiste en el siglo XIX y que continúa en el XX, podemos encontrar un contenido diverso, como la referencia incaica, que prefigura el posterior indigenismo, además de cierto exotismo heroico<sup>152</sup>.

### 5.3. El yaraví vergaliano

Un tema explorado aún de forma superficial es la relación entre el tema incaico o andino y el Romanticismo peruano. Por ejemplo, José Varallanos señala textos como las leyendas poéticas “Ima Sumac” y “Catalina Tupac Roca” de Ricardo Rosell (Lima, 1841 – 1909), además de *El ángel salvador* (donde recoge leyendas y yaravíes) de Narciso Apóstegui (Varallanos se equivoca en el apellido: en realidad está hablando del cusqueño Narciso Aréstegui [1820? – 1869]). Asimismo, se alude a la tesis universitaria “La Poesía en el Imperio de los Incas” de Acisclo Villarán (Lima, 1841 – 1927), quien incluye varios yaravíes. Un caso interesante es el de Clemente Althaus (Lima, 1835 – París, 1881), quien vivió una parte de su vida en París y escribió poesía y teatro de temática incaica como “La despedida de un indio”, así como la traducción del quechua al castellano de “Las sentencias o proverbios del Inca Pachacútec”. Está por estudiar su labor como difusor de la literatura andina en la Ciudad Luz.

En cuanto a Rocca de Vergalo, la escasa bibliografía sobre su vida y obra nos da datos escuetos acerca de la relación entre la misma y la poesía andina en general, así como el yaraví en particular. Varallanos señala que, “en afán literario-evocativo Nicanor della Roca Vergallo, poeta peruano bohemio radicado en París, publicó en francés *Le Mort d’Atahualpa y Livre des Incas* (Lima, 1870, y París, 1879)” (Varallanos 1989: 125). Eso significa que, ya desde antes de retornar a París, el autor estaba interesado en la temática incaica. Este interés lo continuó en el país galo en la lengua que había aprendido a amar desde sus años escolares: el francés. Fue así como combinó un sistema lingüístico con un sistema cultural que hasta ese momento no habían tenido encuentro: el francés con la tradición del yaraví.

Estos *Yaravís* conforman un total de nueve poemas: «L’oiseau reconnaissant», «Voilà le Dieu», «La brune», «Les bruits invisibles», «Aujourd’hui», «Demain», «Imprécations de l’Inca Rocca», «Lamentations de l’Inca Tupac» y «La sorte si gentille». Como podemos

<sup>151</sup> También se ha aludido a la relación entre el símbolo de la paloma melgariana con el antiguo “urpi” quechua.

<sup>152</sup> Sugerimos la revisión de libros como los de Varallanos y de Carpio Muñoz (señalados en la bibliografía), que incluyen una antología del yaraví popular.

apreciar por los títulos, en algunos el referente incaico es directo. Ahora bien, si partimos de las características que establecimos al final del anterior apartado, la primera impresión que tenemos de los poemas vergalianos es que no se adecúan tan claramente a esta tradición, puesto que ninguno de los nueve poemas refiere a un amor no correspondido. Bien sabemos que el tema del amor sufriente no es exclusivo de la tradición del yaraví, aunque sí es el predominante. En todo caso, destaca nítidamente un tono pesimista y metafísico en ellos.

En cuanto a sus características formales, son poemas que presentan una variedad métrica, así como el uso de la rima francesa, tanto femenina como masculina. Sin entrar a una discusión sobre las innovaciones formales de la poesía vergaliana, podemos afirmar que estos *yaravís* están escritos, en gran medida, dentro de los cánones de la tradición lírica francesa. Si partimos de su temática, podemos subdividir estos poemas en tres grupos:

- a. Alegóricos (« L’oiseau reconnaissant », « Voilà le Dieu », « La brune » y « Les bruits invisibles »).
- b. Sufrientes (« Aujourd’hui », « Demain » y « La sorte si gentille »).
- c. Incaicos (« Imprécations de l’Inca Rocca » y « Lamentations de l’Inca Tupac »).

Clasificación arbitraria, como toda clasificación, pero que nos sirve para establecer ciertos criterios de análisis. Por ejemplo, si los cuatro primeros los denominamos “alegóricos”, se debe básicamente a la presencia de una imagen (animal o personaje) que se explaya a lo largo del discurso poético en forma de una suerte de *recorrido isotópico*<sup>153</sup>. Así, en « L’oiseau reconnaissant », el ave se vincula con el yo lírico a través de acciones como el canto y el alimento. Se describe a esta ave dentro de un ámbito en que se mezclan el sueño y la vigilia, como en el tópico romántico. Finalmente, su presencia no impide el transcurrir de los *días bellos* de la primavera.

En « Voilà le Dieu », se construye una identificación entre el yo poético y Cristo, dentro del contexto de la crucifixión y de la soledad que embarga a esta voz lírica. « La brune », en cambio, es más un poema de denuncia, en el sentido de que se representa la situación de marginalidad en que se encuentra esta “morena” a causa de su condición de esclava. En « Les bruits invisibles », finalmente, se sugiere una imaginaria sobre aquello que el hombre escucha pero no ve, un enigma que no es capaz de descifrar. Es el poema más cercano a una suerte de estética simbolista.

---

<sup>153</sup> En nuestro libro dedicado a José María Eguren (2013), establecemos una distinción general entre recursos literarios tales como la alegoría, el símbolo y la metáfora.

Los anteriores poemas también connotan cierto pesimismo; sin embargo, en aquellos que hemos denominado “sufrientes” la emoción de pesar es más directa. Así, en « Aujourd’hui » la vida se manifiesta como un intenso sufrimiento, donde al despertar lo único que podemos hallar es horror. « Demain » desarrolla el viejo tópico del *Sic transit*, el cual nos conduce a la inexorable muerte, pero que incluso es vista como una salvación de este horror que significa la vida. Y « La sorte si gentille » nos representa el destino fatal de una jovencita, vale decir, el de su cita con la muerte.

Los otros dos poemas recrean a personajes incaicos: Inca Roca e Inca Tupac. El primero se constituye en una suerte de héroe romántico que, como nos dice el título, impreca contra su infausto destino. Su principal acusación se dirige a Dios, a quien, en un desenlace blasfemo que nos recuerda al *Caín* de Byron, termina asesinando para lograr así su eterna *liberación*. Y el Inca Tupac, en el siguiente poema, nos recuerda el legado perdido a manos de los “barbudos” españoles, lo cual ha sumido a su raza a su más negra desesperanza.

La alusión a un “yo” poético en la mayoría de estos poemas ha sido intencional: consideramos que en estos poemas Rocca de Vergalo se muestra, ante todo, como un continuador del confesionalismo romántico, en el cual el héroe del poema se configura como un inca derrotado, un hombre cuyo fin es la muerte o también una visión sufriente y de marcado pesimismo. Esta metafísica del dolor es lo que en cierta medida lo puede vincular al tono triste del yaraví peruano. Su “ay” estaría así ligado a una realidad de destino inexorable.

A continuación, ofrecemos una traducción de estos yaravíes vergalianos al castellano.<sup>154</sup>

<p><b>« L’oiseau reconnaissant »</b>  <i>À Monsieur et à Madame Buzenet</i></p> <p>Aux premières clartés du jour  Un oiseau que je veux connaître,  Sur le balcon de ma fenêtre  Vient chanter des chansons d’amour.</p> <p>Le ciel est bleu, l’aube est vermeille,</p>	<p><b>“El ave agradecida”</b>  <i>Al señor y a la señora Buzenet</i></p> <p>Con las primeras luces del día  Un ave que quiero conocer,  Sobre el balcón de mi ventana  Viene a cantar melodías de amor.</p> <p>El cielo es azul, el alba es bermeja,</p>
---	--

<sup>154</sup> Agradecemos la colaboración de la doctora Isabelle Tauzin Castellanos, quien ha establecido un conjunto de correcciones y sugerencias a las presentes traducciones.

<p>Et le divin petit moineau, Mange mon pain et boit mon eau ; En ce moment, moi, je sommeille.</p> <p>Mais je me dis, car je l'entends : « Sur mon balcon qu'il vienne encore, Manger mon pain, fêter l'aurore ; Qu'il soit heureux! C'est le printemps. »</p> <p>« Mais les beaux jours passent si vite, Et le pain tendre est rare ici ! » Alors l'oiseau chante : « Merci ! » Et sa chanson m'endort de suite.</p>	<p>Y el divino y pequeño gorrión Come mi pan y bebe mi agua; En ese momento dormito, estoy dormitando.</p> <p>Pero me digo, pues aún lo escucho: “Sobre mi balcón, que venga todavía, A comer mi pan, a celebrar la aurora. Que sea feliz. Es la primavera.”</p> <p>Pero los días bellos transcurren tan rápido, Y el pan recién horneado es raro aquí. Entonces el ave canta: “¡Gracias!” Y su canción me duerme enseguida.</p>
--	--

<p>« <b>Voilà le Dieu</b> » <i>À Alphonse Lemerre</i></p> <p>Il a gravi l'âpre coteau Et le voilà sur le calvaire Où brille le fer olivaire ; J'entends pleurer le fier marteau.</p> <p>On a dressé la croix. La face Du bon Jésus se tourne au Ciel, Car on outrage ; il boit du fiel, De tous côtés le sang l'efface.</p> <p>Ecce homo, voilà le Dieu, Voilà le Dieu ! mais non pas l'homme, Car il voyait sa Mère, en somme, Et Madeleine. Il meurt. Adieu !</p>	<p>“<b>Ahí está Dios</b>” <i>A Alfonso Lemerre</i></p> <p>Él escaló la áspera colina Y ahí está, sobre el calvario Donde brilla el hierro color oliva; Escucho llorar al fiero martillo.</p> <p>Nos dirigimos a la cruz. El rostro Del buen Jesús se torna al Cielo, Pues le ultrajan; él bebe fiel, De todos los lados la sangre se le borra.</p> <p>He ahí al hombre, he aquí al Dios, ¡He aquí al Dios! Pero no el hombre, Pues él veía a su madre, en suma, Y a Magdalena. Él muere. ¡Adiós!</p>
---	--

<p>Oh ! moi, je suis sur la Montagne L'épine au front, le fer au flanc, Je meurs aussi couvert de sang, Mais personne ne m'accompagne.</p>	<p>¡Oh! sí, estoy en la montaña La espina en la frente, el hierro en el flanco, Muero también cubierto de sangre, Pero nadie me acompaña.</p>
--	---

<p><b>« La brune »</b> <i>A Henri Crisafulli</i> « Tête sévère et pied léger, Principe et terme de la vie, Cette douce âme inasservie, Est une esclave à protéger. »  « Cœur généreux, marchez vers elle ; Indiquez-lui le bon chemin, Et, s'il le faut, prenez sa main Dans la clameur universelle. »  Ainsi disait la chère voix ; (Nous nous perdîmes à la brume) Et j'offris mon bras à la brune Qui s'écria : « Va-t'en ! j'y vois ! »  Ah ! depuis lors, seul, dans la foule Compacte des hommes, je vais Droit devant moi, les jours mauvais, Sourd aux appels des cœurs qu'on foule.</p>	<p><b>“La morena”</b> <i>A Henri Crisafulli<sup>155</sup></i> “Cabeza severa y pie ligero, Inicio y fin de la vida, Esta tierna alma no sometida, Es una esclava a proteger.”  “Corazón generoso, camine hacia ella; Indíquele el buen camino, Y, si es necesario, tome su mano En el clamor universal.”  Así decía la querida voz; (nos perdimos en la bruma) Y ofrezco mi brazo a la morena Que gritó: ¡Vete de aquí! ¡Ya veo!  ¡Ah! Desde entonces, solo, en la densa Muchedumbre, veo Directo! a mí, los días crueles, Sordo a las llamadas de corazones que nos pisotean.</p>
--	--

<sup>155</sup> Henri Crisafulli (1827-1900) fue un dramaturgo y novelista francés.

<p><b>« Les bruits invisibles »</b>  <i>A S. Exc. M. J. M. de Goyeneche.</i></p> <p>Penché sur l’Océan des choses,  Le cœur de l’homme entend parfois  Des cris, des pleurs sans fin, des voix  Dont il ne connaît pas les causes.</p> <p>Brouillards de l’âme où la raison  S’égare à fond et se révolte,  Les illusions qu’on récolte  Naissent aux cieus en floraison.</p> <p>Heureux celui qui daigne entendre  Les bruits distincts qu’il ne voit pas,  Car l’Invisible a des appas  Pour l’âme en peine et le cœur tendre !</p> <p>Humbles soupirs des fiers rameurs  Perdus en mer, je vous écoute,  Et, calme, je poursuis ma route  Dans l’Océan plein de rumeurs.</p>	<p><b>“Los ruidos invisibles”</b>  <i>Al S. Exc. M. J. M. de Goyeneche.</i></p> <p>Inclinado sobre el océano de las cosas,  El corazón del hombre oye de vez en cuando  Gritos, llanto sin fin, voces  Cuyas causas no conoce.</p> <p>Neblinas del alma donde la razón  Se pierde en el fondo y se subleva,  Las ilusiones que se cosechan  Nacen en los cielos en floración.</p> <p>¡Feliz quien se digna a escuchar  Los ruidos diversos que no ve,  Pues lo Invisible tiene sus encantos  Para el alma en pena y el corazón tierno!</p> <p>Humildes suspiros de nobles remeros  Perdidos en la mar, yo os escucho,  Y, tranquilamente, prosigo mi ruta  En el océano lleno de rumores.</p>
---	---

<p><b>« Aujourd’hui »</b>  <i>Au poète Victor de Laprade</i></p> <p>Rêve risible ! affreux réveil !  Autour de moi comme il fait sombre,  Pourtant, je ne suis pas à l’ombre,</p>	<p><b>“Hoy”</b>  <i>Al poeta Victor de Laprade<sup>156</sup></i></p> <p>¡Sueño risible! ¡Horrible despertar!  A mi alrededor como si oscureciera,  Sin embargo, yo no soy la sombra,</p>
---	--

<sup>156</sup> Victor de Laprade (1812-1883) fue un escritor y político francés.

<p>Car je chevauche en plein soleil.</p> <p>Non, je me traîne dans la foule Indifférente et je sens bien Que je me suis perdu, qu'un rien Fera jaillir mon sang qui coule.</p> <p>Tout me désole, tout me fuit, Mon cœur lui-même m'abandonne ; Il m'a tué, je lui pardonne, Car mon sang brille dans la nuit.</p> <p>Que vos amours ne soient pas brèves, Et que jamais des pleurs de sang Ne tachent votre manteau blanc, O vous qui faites de beaux rêves !</p>	<p>Pues cabalgo en pleno sol.</p> <p>No, yo me oculto entre la muchedumbre Indiferente; siento Que me he perdido, que una nada Hará surgir mi sangre que corre.</p> <p>Todo me desconsuela, todo me huye, Mi propio corazón me abandona; Él me mató, yo lo perdono, Pues mi sangre brilla en la noche.</p> <p>Que vuestros amores no sean breves, Y que nunca lágrimas de sangre Ensucien el abrigo blanco, ¡Oh, vosotros que soñáis tan hermosamente!</p>
--	--

<p>« <b>Demain</b> »</p> <p><i>Au poète François Coppée</i></p> <p>Je serai mort, je serai dans La tombe et dans la pourriture Servant aux vers de nourriture, Aux vers voraces et sans dents.</p> <p>Sera-ce pour ne plus renaître ? Au fond de l'éternelle nuit Entendrai-je encore le bruit Secret que je voudrais connaître ?</p> <p>Ivre à jamais des doux accords</p>	<p>“<b>Mañana</b>”</p> <p><i>Al poeta François Coppée</i></p> <p>Estaré muerto, estaré En la tumba y descompuesto, Sirviendo a los gusanos de alimento, A los gusanos voraces y sin dientes.</p> <p>¿Esto será para no nacer más? ¿En el fondo de la eterna noche Escucharé todavía el ruido Secreto que quisiera conocer?</p> <p>¿Ebrio hasta nunca de los gratos acuerdos</p>
---	---



<p>De l'Inconnu, mon âme altière Survivra-t-elle tout entière Aux os incomplets de mon corps ?</p> <p>Je n'en sais rien, c'est un mystère. Exempt, pourtant, de tout remord, Je te désire, affreuse mort, O mort loyale et salutaire !</p>	<p>De lo Desconocido, mi alma altiva Sobrevivirá toda entera A los huesos incompletos de mi cuerpo?</p> <p>No sé nada, es un misterio. Libre, sin embargo, de todo remordimiento, Te deseo, horrible muerte, ¡Oh muerte leal y bienhechora!</p>
--	---

<p><b>« Imprécations de l'Inca Rocca »</b> <i>Au sommet du Sacsahuaman</i> <i>A Aurélien Scholl.</i></p> <p>O mon cher cœur, comme je souffre ! Mon mal finit et recommence : Je suis dans une mer immense De souffre.</p> <p>Le vent s'éteint et l'air se voile, Le feu fraîchit, Satan s'en mêle, Et dans le plomb bouillant s'emmêle Mon voile.</p> <p>Que ma malédiction sainte Se répande à flots tout entière Dans la création altière Enceinte !</p> <p>Que tout de terreur se hérise, Que tout sanglote et se rassemble ; Que tout cela, si doux, ensemble</p>	<p><b>“Imprecaciones de Inca Roca”</b> <i>En la cumbre de Sacsahuamán</i> <i>A Aurélien Scholl.</i></p> <p>¡Oh, mi querido corazón, cómo sufro! Mi mal termina y vuelve a empezar: Estoy en un inmenso mar De sufrimiento.</p> <p>El viento se apaga y el aire se cubre de velos, El fuego se pone frío, Satán entre todo Y en el plomo bullente se enreda Mi vela.</p> <p>¡Que mi santa maldición Se derrame a torrentes toda entera En la creación altiva, encinta!</p> <p>Que todo se erice de terror, Que todo solloce y se reúna; Que todo esto, tan suave, todo junto</p>
--	---

<p>Périsse !</p> <p>Et toi, qui parais dans la nue Vouloir cacher ta face infâme, O toi, plus lâche qu'une femme Menue ;</p> <p>Toi qu'on nomme par ironie, Sagesse, Amour, Savoir, Puissance, Verbe créé tout seul, Essence, Génie ;</p> <p>O Dieu ! puisqu'il faut que je dise Ton petit nom, ô grand coupable ! Oui, je me tiens, monstre, incapable, Et brise</p> <p>Ton crâne blanc, ta bouche noire, Et je les jette dans l'espace Vide à jamais, où rien ne passe, O gloire !</p> <p>J'ai tué Dieu, ce triple lâche Qui torturait l'espèce humaine... Elle a bien rempli sa semaine, Ma hache.</p> <p>Mon mal n'est plus, mon âme vibre, Et mon cœur chante une romance ; Je suis fier de mon œuvre immense, Et libre !</p>	<p>Perezca!</p> <p>Y tú, que asomas en las nubes Querer esconder tu rostro infame Oh tú, más vil que una mujer Menuda;</p> <p>Tú, a quien nombramos por ironía, Sabiduría, amor, saber, poder Verbo creado por sí solo, Esencia, Genio;</p> <p>¡Oh Dios! Porque es necesario que yo diga Tu diminuto nombre, ¡oh gran culpable! Sí, yo me sostengo, monstruo, incapaz, Y quebrado</p> <p>Tu cráneo blanco, tu boca negra, Y yo los tiro en el espacio Nunca vacío, donde nada pasa, ¡Oh gloria!</p> <p>He matado a Dios, este cobarde tres veces Que torturaba a la especie humana... Ella ha llenado su semana, Mi hacha.</p> <p>Mi mal no está más, mi alma vibra, Y mi corazón canta una romanza; Yo estoy orgulloso de mi obra inmensa, ¡Y libre!</p>
--	---

<p>« <b>Lamentations de l’Inca Tupac</b> »  <i>Réfugié dans les Andes</i>  L’espérance meurt vite au cœur d’un exilé  / André Lemoyne. <i>Les roses d’Autan.</i></p> <p style="text-align: right;"><i>Au poète Léon Dierx</i></p> <p>Quand l’espagnol barbu  A bu  Dans ma coupe d’argent,  Chargeant  Mes femmes, mes trésors,  Mes ors,  Sur ses chars insolents  Et lents,  Mon grand cœur a pleuré,  Leurré  Par nos fragiles dieux,  Aïeux !  Ils ont tout emporté  L’été,  Ils m’ont chargé de fer  L’hiver  Hélas ! ils m’ont tout pris,  Mes prix,  Mes marteaux, mon burain  D’airain !  Mon <i>quipocamayo</i>,  Mayo,  Et ma <i>coricoya</i>,  Coya,  Et mon Sacsahuaman,  Roman,</p>	<p>“<b>Lamentaciones de Inca Túpac</b>”  <i>Refugiado en los Andes</i>  La esperanza muere rápidamente en el  corazón de un exiliado / André Lemoyne.  <i>Las rosas de Autan.</i></p> <p style="text-align: right;"><i>Al poeta Léon Dierx</i></p> <p>Cuando el español barbudo  Bebió  En mi copa de plata  Cargando  Mis mujeres, mis tesoros,  Mi oro,  Sobre sus carros insolentes  Y lentos,  Mi gran corazón ha llorado,  Engañado  Por nuestros frágiles dioses,  ¡Abuelos!  Ellos se han llevado todo  El verano,  Ellos me han cargado de hierro  El invierno  ¡Por desgracia! ¡Ellos me han tomado todo,  Mis premios,  Mis martillos, mi barreta  De bronce!  Mi <i>quipucamayoc</i>,  Mayo,  Y mi <i>coricoya</i>,  Coya,  Y mi Sacsahuamán,  Historia</p>
--	--

De pierre où je pouvais,	De piedra donde yo podía,
Mauvais	¡Feos
Barbus ! lire souvent	Barbudos!, leer de vez en cuando
Au vent	En el viento
Les plus secrets pensers	Los más secretos pensamientos
De ces pauvres <i>viracochas</i> .	De estos pobres viracochas.
Mes chats,	Mis gatos,
Mes condors, mes llamas,	Mis cóndores, mis llamas
Y mas, (sic)	Y más,
Car je suis dans l'exil,	Pues estoy en el exilio,
Brésil !	¡Brasil!
O mon divin Cuzco,	¡Oh mi divino Cuzco,
L'écho	El eco
Des <i>tristés</i> du passé,	De las tristezas del pasado,
Chassé	Cazado
De mes pays volés,	De mis países robados,
Je les	Yo les canto
Chante au fond de mon cœur	Desde el fondo de mi corazón
Vainqueur !	Vencedor!
Sans <i>chicha</i> dans les bois,	Sin chicha en el bosque,
Je bois	Bebo
L'eau blanche des ruisseaux	El agua blanca de los arroyos
Rousseaux.	rojos.
Chaque jour à genoux,	Cada día de rodillas
Nous nous	Nos prosternamos
Prosternons devant Dieu	Delante de Dios
En feu.	En llamas.
Digne enfant du Soleil,	Digno hijo del Sol,
Pareil	Parecido
Aux astres, nous aimons	A los astros, amamos
Les monts.	Los montes.
Mes fils y resteront,	Mis hijos se quedarán,
Le front	La frente

<p>Voilé d'une douleur  En fleur.  Et si François Barbu  A bu  Dans ma coupe et m'ai pris  Mes prix,  Je descends d l'Inca  Rocca  Et je suis libre encor, (sic)  Cher cor,  Pour lancer dans tes flancs  Si blancs,  Un cri de désespoir  Bien noir,  Et soulever contre eux,  Faux preux,  Les grands rochers des monts,  Démon !</p>	<p>Cubierta de un dolor  En flor.  ¡Y si Francisco barbudo  Bebió  En mi copa y ha tomado  Mis premios,  desciendo del Inca  Roca  Y soy libre todavía  Querida trompa  Para lanzar en tus flancos  Tan blancos,  Un grito de desesperanza  Muy negro,  Y levantar contra ellos,  Falsos caballeros,  Las grandes rocas de los montes,  Demonios!</p>
---	---

<p><b>« La sorte si gentille »</b>  <i>A M. et à Mme. Prosper Chausson.</i></p> <p>Petit oiseau, cher au printemps,  Sous le grand chêne où tu te poses  Dort l'amoureuse aux fraîches poses,  La vierge morte à dix-huit ans,  O malheureuse jeune fille,  Si gentille !</p> <p>Frêle chanteur, si vif, si beau,  Dans la forêt calme et sonore,</p>	<p><b>“La joven tan gentil”</b>  <i>Al Sr. Prosper Chausson y esposa.</i></p> <p>Pequeña ave, querida de la primavera,  Bajo el gran roble donde te posas  Duerme la enamorada de frescas poses,  La virgen muerta de dieciocho años,  ¡Oh infeliz jovencita,  Tan gentil!</p> <p>Frágil cantor, tan vivo, tan bello,  En el bosque calmo y sonoro;</p>
---	---

<p>Tu railles l'infortune encore ;  Laisse rêver dans le tombeau  La malheureuse jeune fille,  Si gentille !</p> <p>Amour, jeunesse et volupté,  Tout cela se fane et s'envole,  Et la mort porte l'auréole  Faites pour ta virginité,  O malheureuse jeune fille,  Si gentille !</p> <p>Je plains ceux qui tombent ainsi  Leurrés dans leur fraîche espérance :  Cœurs d'or, voués à la souffrance,  C'est votre cœur, pleurez aussi  La malheureuse jeune fille,  Si gentille !</p>	<p>Te burlas del infortunio todavía;  Deja soñar en la tumba  ¡A la infeliz jovencita,  Tan gentil!</p> <p>¡Amor, juventud y voluptuosidad,  Todo esto se marchita y se eleva,  Y la muerte porta la aureola  Hecha para tu virginidad,  ¡Oh infeliz jovencita  Tan gentil!</p> <p>Compadezco a los que caen así  Engañados en su viva esperanza:  Corazones de oro, consagrados al sufrimiento,  Es vuestro corazón, llorad así  ¡A la infeliz jovencita,  Tan gentil!</p>
---	---

Como podemos observar, en los anteriores poemas predomina una evidente polimetría que contrasta con la regularidad de la poesía tradicional francesa. El empleo de versos cortos (en español: de arte menor), así como la variedad de grupos fónicos, constituyen un ritmo en general extraño para con la poesía que se escribía en esta época en el país galo. Como han señalado diversos autores (en especial del español Marco Eymar con su noción de una literatura bilingüe), la interrelación entre el español y el francés experimentada por el poeta se plasma en esta poesía que combina la temática hispana con sus referencias biográficas.

En síntesis, podemos resumir los alcances de la obra vergaliana de la siguiente manera. En primer lugar, debemos destacar la decisión del poeta de escribir su obra básicamente en francés, salvo con excepciones. Ello, en especial a partir de su experiencia en la lengua y la cultura francesa durante su periodo escolar. Dicha propuesta se concreta en su viaje a Europa sin retorno al Perú. Su poesía fue marcadamente sentimentalista y romántica, con atisbos de refinamiento parnasiano. Sin embargo, el aspecto más interesante de su versificación es la

liberación que va a realizar del alejandrino francés a través de un verso autodenominado como “nicarino”, expuesto en poemarios como *Feuilles du cœur* o *Les livres des Incas*, y teorizado en *La poétique nouvelle*, tratado-manifiesto que busca reorientar el devenir de la poesía francesa. Ambicioso proyecto. Sus novedades, asentadas en la tradición gala, forman parte del proceso de transformación del alejandrino francés en el verso liberado y que finalmente deviene en verso libre. Rocca de Vergalo se encuentra a la mitad de dicho proceso. También es importante destacar en qué medida su obra busca construir la imagen de un poeta exiliado, peregrino entre culturas y cuya marginalidad raya con el egocentrismo romántico.

Por otro lado, la *peruanidad* de su poesía se discute a partir de la inserción de sus “yaravíes” escritos en lengua francesa y que forman parte de una visión pasatista y exotista del incario y de la cultura andina en general. En ese sentido, podemos afirmar que la obra vergaliana se encuentra a caballo entre el cosmopolitismo que marcó la poesía francesa de su tiempo, así como sus raigambres, obsesiones y actitudes peruanas, con la complejidad y heterogeneidad que sabemos que ello amerita.

## CAPÍTULO 3

### MODERNISMO Y SIMBOLISMO EN LA POESÍA DE MANUEL GONZÁLEZ

#### PRADA

José Manuel de los Reyes González de Prada y Álvarez de Ulloa (Lima, 1844 – Lima, 1918), conocido en el mundo literario y cultural como Manuel González Prada<sup>157</sup>, es uno de los ensayistas y pensadores más importantes de la historia del Perú, maestro de muchas generaciones y personaje sin par de nuestro país en general, y de nuestra literatura en particular. Desde su juventud se dedicó también a la poesía y continuaría con esa labor hasta el fin de sus días. Sin embargo, su rol de poeta fue en cierta medida eclipsado por el de su prosa combativa y altisonante. Poco a poco se va conociendo más y mejor su poesía, sus traducciones poéticas y sus reflexiones sobre el quehacer poético<sup>158</sup>. Sobre su vida no hay mucho que decir: ha sido profundamente estudiada en libros como *Mi Manuel* (1947) de Adriana Verneuil de González Prada y *Nuestras vidas son los ríos* (1977) de Luis Alberto Sánchez, así como en los ensayos de Isabelle Tausin Castellanos sobre nuestro poeta (incluidos en la bibliografía).

Justamente a partir de su biografía, sabemos que, debido a los cambios políticos acaecidos en nuestro país (su padre fue partidario del presidente José Rufino Echenique<sup>159</sup>, cuyo gobierno dio paso a una revolución y a un nuevo gobierno de Ramón Castilla), su familia se exilia en Chile entre 1855 y 1856. A partir de los 11 años, nuestro autor estudió en el Colegio Inglés de Valparaíso el tiempo que duró el exilio: “Manuel fue entonces matriculado en el Colegio Inglés, dirigido por un profesor de esa nación, apellidado Blum, y por el alemán Herr Goldfinch. Allí aprendió los idiomas inglés y alemán” (Sánchez 1977: 19). A ellos hay que sumarle el francés, la lengua de mayor difusión cultural en este periodo.

---

<sup>157</sup> Firmó la mayoría de sus textos como “Manuel G. Prada”. Quien completó el primer apellido en el uso editorial fue su hijo Alfredo.

<sup>158</sup> Una revisión pionera de la poesía de González Prada es el artículo del estadounidense Robertd Mead Jr. (incluido en la bibliografía). Más recientemente, han ido llenando los vacíos sobre el estudio de la poesía y la poética pradiana estudiosos como Américo Ferrari, Camilo Fernández, Eduardo Lino, Julio Isla, entre otros.

<sup>159</sup> Gobernó el Perú entre 1851 y 1855.



Nuestro poeta llegó a tener un excelente dominio de estos idiomas<sup>160</sup>, como se puede comprobar a partir de sus traducciones: del alemán, llegó a traducir a poetas como Friedrich Schiller (1759-1805), Johann Goethe (1749-183) o Heinrich Heine (1797-1856); del francés, a Victor Hugo (1802-1885), Théophile Gautier (1811-1872) y Prosper Mérimée (1803-1870). Del inglés, aclimató al castellano una estrofa inglesa conocida como *espenserina* en honor a su creador, el poeta Edmund Spenser (1552-1559).

Estos datos son relevantes, pues durante el periodo de formación de nuestro poeta (1860-1870, es decir, entre sus dieciséis y veintiséis años), el romanticismo peruano se encontraba en todo su apogeo: Ricardo Palma (1833-1919), Clemente Althaus (1835-1881) y Carlos Augusto Salaverry (1830-1891), entre otros adalides de nuestro romanticismo, publicaron diversos libros en esa década. Y dicho movimiento en el Perú, como sabemos, se caracterizó por su persistente dependencia de la literatura española. En ese sentido, podemos afirmar que nuestro romanticismo fue marcadamente conservador: algo de influencia del romanticismo francés, casi nada del alemán o del inglés. En cambio, González Prada, más allá de su sesuda lectura de los clásicos españoles, también bebió directamente de las diversas fuentes del romanticismo europeo, como veremos más adelante.

A continuación, analizaremos algunos aspectos del periodo de formación de nuestro escritor y su primera etapa literaria (1860-1879), así como algunos hechos históricos que incidieron profundamente en su vida y en su obra.

## 1. Su periodo de formación: la preguerra

La década de 1860 es la de su adolescencia y juventud. Conocedor de las lenguas ya mencionadas, leía obras literarias de los grandes clásicos alemanes e ingleses en su lengua original. A ellas hay que sumarles los clásicos del Siglo de Oro español. Como nos dice Sánchez:

Desde el punto de vista literario, no obstante su profundo conocimiento de las letras francesas, alemanas e inglesas, a cuyos autores principales tradujo con acierto y perseverancia, su cultura descansaba en fuentes españolas.

Eso puede explicar el bifrontismo de sus primeros trabajos literarios. Era como si Loyola y Lutero se disputasen en una conciencia: en este caso, lo hacían a brazo partido, Quevedo y Victor Hugo, la travesura y la elocuencia: palabras mágicas para explicarse después la obra de González Prada. (Sánchez 1977: 23)

---

<sup>160</sup> En su *Ortometría* también cita libros escritos en italiano.

Fueron dos hechos, a nuestro parecer, los que marcaron esos años de su primera juventud: la decisión de abandonar el Seminario de Santo Toribio y el combate de Dos de Mayo. González Prada abandona esta casa de estudios, caracterizada por una educación religiosa, de la cual no dejará de renegar a lo largo de su vida. Se inscribe en el Convictorio de San Carlos, aunque tampoco aquí terminó sus estudios. Es así como empieza una formación básicamente autodidacta tanto en las ciencias como en las letras.

Sobre su participación en los hechos bélicos contra España, así como su debut literario, Sánchez nos dice lo siguiente: “

[...] en 1866 formaba parte de un batallón de estudiantes y combatió en la defensa del Callao contra la escuadra española del almirante Pinzón (2 de mayo), en la que se sacrificó su maestro, José Gálvez. A fines de 1867, Manuel publica su primera letrilla, en *El Comercio* de Lima, esto es, a los veintitrés años: nada precoz.” (Sánchez 1977: 22)

Dicha letrilla, que inicia con el verso “... ¿Democracia? ¡Qué simpleza!” (Cfr. Tauzin 2009: XVI) nos advierte ya de la preocupación social y política que tuvo por nuestro país a lo largo de su vida<sup>161</sup>.

La primera poesía de Prada, en términos de Max Henríquez Ureña, “empezó por imitar a los clásicos españoles, sobre todo a fray Luis de León y a los Argensolas” (Henríquez Ureña 1954: 359). Una de las mejores evidencias para sustentar lo anterior es uno de sus poemas más bellos, titulado “Al amor” e incluido en el *Parnaso peruano* (1871), antología de poesía realizada por el chileno José Domingo Cortés (1839-1884) y publicada en Valparaíso<sup>162</sup>. Dicho poema va a formar parte de una tradición literaria que empieza Petrarca y que continúa Quevedo: la definición del amor como un sentimiento contradictorio. Si el poeta conceptista sentencia que el amor es un “cobarde con nombre de valiente” y una “enfermedad que crece si es curada”, González Prada, sobre la base de preguntas, propone lo siguiente en este fragmento:

Si eres nieve, ¿por qué tus vivas llamas?  
Si eres llama, ¿por qué tu hielo inerte?  
Si eres sombra, ¿por qué la luz derramas?

<sup>161</sup> El profesor estadounidense Thomas Ward, en su página dedicada a nuestro poeta (<http://evergreen.loyola.edu/tward/www/gp/biblio/>) señala que el 18 de setiembre de 1867 el diario *El Comercio* publica el poema “Ha terminado el afán”. Entonces, serían dos los poemas que González Prada publicó ese año.

<sup>162</sup> En dicha antología son incluidos los siguientes poemas de nuestro autor: “Soledad”, “La dicha”, “La noche y el día”, “Placeres de la soledad”, “A Ismena”, “Al amor”, “A la naturaleza” y “A I...”.

¿Por qué la sombra, si eres luz querida?  
 Si eres vida, ¿por qué me das la muerte?  
 Si eres muerte, ¿por qué me das la vida? (González Prada 1871: 333)

Ahora bien, no todo era en este tiempo influjo hispano. Por ejemplo, Isabelle Tauzin nos recuerda que nuestro poeta ya venía experimentando con formas poéticas como el rondel francés: “El primer número de la revista político-literaria *El Correo del Perú* publica los rondeles con los que Prada castellaniza una antigua forma poética francesa (16 de septiembre de 1871). Tal dedicación le valdrá ser conocido como *el poeta de los rondeles*” (Tauzin 2009: XVII). Con ello creemos que se confirma el *bifrontismo* del que hablaba Sánchez.

Los años venideros de la década de 1870 son complejos en nuestro país: el asesinato del presidente José Balta por parte de los hermanos Gutiérrez (1872), el inicio del Civilismo con Manuel Pardo y Lavalle (1872-1876) y la crisis de los años previos a la Guerra del Pacífico nos muestran a un González Prada más preocupado en sus lecturas y traducciones<sup>163</sup>, así como en sus experimentos científicos en la hacienda familiar de Mala. La sombra de la guerra iría cambiando paulatinamente la tranquilidad de sus labores cotidianas y forjaría al aguerrido escritor de discursos que lo catapultaría como la conciencia más rotunda del Perú. Pero ese González Prada (básicamente el prosista) es más conocido y no forma parte (al menos no directamente) de nuestro corpus de investigación en el presente trabajo.

En síntesis, podemos afirmar que la primera etapa de la poesía pradiana, que comprende desde 1870 hasta 1879, año en que empieza la guerra del Pacífico y que marca una ruptura en su vida y obra, está definitivamente delineada por dos fuentes: la poesía española del Siglo de Oro y el romanticismo de diferentes tradiciones. Dicha formación, con sus diversos aspectos, será la base sobre la cual creará su posterior obra poética.

El investigador estadounidense Robert Mead Jr. resume de la siguiente manera la importancia de la poesía de González Prada en su obra:

Mucho más libre que en su prosa, el espíritu de González Prada logra expresar en sus versos la esencia de sus grandes angustias: sus pretensiones sociales y humanitarias; su visión del mundo, la naturaleza y la vida; las hondas preocupaciones filosóficas que siente a pesar de su creciente negación de la metafísica; su fe en la razón y en la ciencia; su esperanza del porvenir, y aun sus magnos enojos y sus odios minúsculos. Su obra poética es así –mucho más que su prosa– la síntesis del artista y del crítico. En ella están la belleza más preciosa y noble y la angustia dolorosa del hombre de ideas y de acción. (Mead 1955: 48)

---

<sup>163</sup> “En la soledad de los arenales, empieza a redactar el ensayo teórico *El rondel* (incluido póstumamente en *Ortometría: apuntes para una rítmica*). Lee los clásicos españoles y vierte al castellano numerosos poemas alemanes.” (Tauzin 2009: XVII)

Ahora bien, sobre su trayectoria como poeta, ¿podemos circunscribir la misma a una escuela o tendencia determinada? El cubano José Olivio Jiménez propone que sus motivaciones están más cercanas al romanticismo (Jiménez 1994: 50). El estadounidense Thomas Ward se encuentra en la misma línea de lectura al observar que “González Prada favorece el romanticismo porque eleva el espíritu, condición necesaria para reformar la sociedad. Quiere impartir un sentido de hermosura así como promover una verdadera revolución” (Ward 2009: 88-89). Ahora bien, hay en su perspectiva un rechazo de las épocas literarias. Según Ward, la respuesta para el romanticismo pradiano la da Estuardo Núñez, para quien “su romanticismo no es de escuela sino de estilo” (Ward 2009: 91). Es decir, que la obra del peruano no se afilia a una tradición romántica, sino que persigue un ideal romántico, tanto en la búsqueda de renovación estética como de compromiso social.

Por otro lado, también se ha asociado el estilo marmóreo de la poesía pradiana con el parnasianismo. Por ejemplo, Washington Delgado afirma que nuestro poeta

(E)s un parnasiano antes de que el divino Rubén y su angélico cortejo modernista pusieran de moda la lectura de Heredia y Teófilo Gautier, de Lecomte de L’Isle [sic] y Sully Prudhomme [sic]. Debemos añadir que Prada no sigue, con mayor o menor fidelidad, un modelo o varios modelos del parnaso francés o europeo. No, lo que sigue es el método parnasiano que cincela el poema, que renueva y afina versos, rimas y estrofas. (Delgado 2008: 409-410)

Dicha diferenciación es interesante, pues así como anteriormente se dijo que no era dependiente del romanticismo sino que desarrolló un ideal romántico, ahora se propone que no es parnasiano sino que buscó pulir su verso a la manera parnasiana. Sin embargo, para Delgado no hay contradicción con el realismo, pues sentencia que “el parnasianismo es la expresión poética del realismo” (Delgado 2008: 411). Polémica afirmación, que buscaremos dilucidar más adelante.

El Modernismo es definitivamente el movimiento con el que más se le ha vinculado, tanto en su calidad de precursor como de representante de la primera generación. En el siguiente apartado profundizaremos en el modernismo pradiano, fundamental para entender su poética.

Antes de seguir reflexionando sobre su poesía, nos parece necesario tratar brevemente el siguiente aspecto: los dos escritores que hasta ahora venimos estudiando, Rocca de Vergalo y González Prada, ¿llegaron a conocerse? Ambos nacieron en Lima con una diferencia de tan solo dos años, dentro del pequeño espacio de la clase media (Rocca) y alta (Prada) limeña de

mediados del siglo XIX. La única fuente que especula esta posible relación es Luis Alberto Sánchez, quien nos recuerda que “Vergalo combatió en una batería el 2 de mayo de 1866 defendiendo al Callao, igual que su contemporáneo Prada” (Sánchez 1977: 40). Más adelante, afirma sin ambages lo siguiente:

Es materialmente imposible que en un medio tan chico como el de Lima de 1866-79, Prada y Vergalo no tuvieran noticias el uno del otro, sobre todo después del *Parnaso* de Cortés, sonoro toque a somatén para la sensibilidad egolátrica de los escritores de aquella época. Para un lector del francés tan asiduo como Prada, los libros editados por Vergalo en una Editorial prestigiosa como Lemerre, de París, no podrían pasar inadvertidos, aunque, acaso, por la fecha de su impresión, 1879, no llegaran a tiempo: había comenzado la guerra. (Sánchez 1977: 41).

En dicha antología de Cortés no fue incluido Rocca de Vergalo. Sustentamos la siguiente explicación para justificar dicha ausencia: su producción poética hasta ese momento (1871) era escasísima y los libros que aparecieron ese año (*Les meridionales* y *La mort d'Atahualpa*) están escritos en francés, motivo por el cual su inclusión habría estado en disonancia con la colección de poesía, conformada íntegramente por textos en castellano. En cambio, González Prada ya había publicado varios poemas en periódicos y revistas.

Otro detalle interesante que inferimos a partir de la cita de Sánchez es que, en la estadía de la familia Prada en Francia (1891-1895), el poeta se nutrió de lo último en literatura y en el pensamiento de este país. Y, por ende, debió conocer las publicaciones parisinas que Rocca de Vergalo difundió una década antes en el famoso sello Lemerre. Sin embargo, no tenemos conocimiento de ninguna alusión de Prada al autor del *Livre des Incas* en sus escritos<sup>164</sup>.

El texto de Sánchez es, hasta la fecha, la única fuente que hemos conseguido sobre la posible relación entre ambos escritores. En ningún escrito de Vergalo hay tampoco alguna mención a Prada.

Volviendo a su obra poética, podemos afirmar que es en general muy diversa; dicha diversidad será profundizada en la medida en que se busque responder a la siguiente pregunta: ¿qué implicancias presenta la obra lírica de González Prada en relación con la estética simbolista? La mayoría de estudiosos ha llegado a la conclusión de que su obra no se relaciona con el simbolismo, sino que, dependiendo de la etapa o de la publicación, observamos tendencias que van de lo parnasiano al modernismo, de la sátira a la denuncia, del rescate de formas poéticas pasadas a la innovación en el verso, etc. Pero no hay un consenso

---

<sup>164</sup> A ello hay que sumarle que, como vimos en el capítulo anterior, la vida de Rocca de Vergalo y de su hijo se vuelven inestables y sin dirección fija.

sobre el simbolismo. Los únicos casos conocidos que afirman dicha relación son los de Luis Alberto Sánchez y de Américo Ferrari. El primero llega a afirmar que nadie, “hasta don Manuel, practicó el modernismo, ni solfeó el simbolismo, en nuestra literatura” (Sánchez 1988: 262). Por su parte, Ferrari define el poema “Los cuervos” de nuestro autor como un texto simbolista. Estos y otros *solfeos* del Simbolismo en Prada son los nos interesa dilucidar.

Ahora bien, para llevar adelante dicho análisis, es necesario revisar primero la relación entre nuestro poeta y el modernismo, así como su propuesta teórica en *Ortometría* y sus posibles vínculos con el verso libre, entre otros importantes aspectos.

## 2. González Prada y el modernismo

“El Modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu, que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política...” (Federico de Onís)

El modernismo es una etapa fundamental de la literatura hispanoamericana, pues en dicho momento dejamos de ser una suerte de filial de la literatura española y alcanzamos una autonomía a través de la asimilación de recursos estéticos provenientes de diferentes tradiciones (en especial de la francesa), las cuales se combinaron creativamente con aspectos nativos de nuestro acervo cultural. O, como nos recuerda Max Henríquez Ureña, para el argentino Leopoldo Lugones el modernismo significó “la conquista de la independencia intelectual” (Henríquez 1954: 48). Como ha sucedido con conceptos como el parnasianismo y el simbolismo en el capítulo 1, no es nuestro objetivo en este momento agotar la problemática modernista, la cual cuenta con una bibliografía inmensa, sino construir una definición operativa que nos servirá de base para reconocer las peculiaridades de la poética pradiana.

Partiendo de la premisa de José Miguel Oviedo (2000) de que no existe un solo modernismo, sino varios, podemos afirmar que una de sus características básicas es su heterogeneidad. Sin embargo, más allá de lo anterior, Iván Schulman (1969), basándose en un artículo de Raúl Silva Castro (1965), establece los siguientes rasgos de la *expresión* modernista:

- a) la elaboración de la forma;
- b) la búsqueda de nuevos metros y nuevos ritmos;
- c) el amor del paisaje;
- d) la guerra al prosaísmo de léxico y de intención;

- e) el juego de la fantasía;
- f) el cultivo de un arte desinteresado;
- g) la exhibición y complacencia sensual. (Schulman 1969: 8)

Dichas características están orientadas sobre todo a la *forma* modernista, pero dejan de lado su temática y su problemática ideológica. Más adelante, cuando indaga en el *contenido* del movimiento, observa que el modernismo se nutre de discursos tan diversos y hasta contradictorios como el positivismo y el neoespiritualismo, entre otros. Es lo que el autor denomina un *hervidero ideológico*:

(...) este deseo de nutrirse de todo, de abarcarlo todo, tan común entre los modernistas, naturalmente crea en ellos conceptos confusos por mezclados, o, por expresarlo de otra manera, da origen a un estilo de pensar sincrético que es el complemento del sincretismo literario –ingénita característica del arte hispanoamericano– capaz de asimilar tan disímiles modalidades como el romanticismo, el parnasismo [sic], el simbolismo, el impresionismo, el naturalismo. (Schulman 1969: 32).

Según el estudioso estadounidense, dicha capacidad de *sincretismo* es propia de nuestra cultura hispanoamericana (también se podría comprobar en diferentes etapas de nuestro arte como, por ejemplo, el barroco o el romanticismo).

Esta *armonización sincrética*, no exenta de cierta tensión, fue propuesta desde un primer momento por quienes sentaron las bases en el estudio del modernismo, como Federico de Onís o Max Henríquez Ureña. José Olivio Jiménez resume esta propuesta al señalar que

no abjuraron totalmente de nada, y aún menos del romanticismo (pues el modernismo es nuestro verdadero romanticismo, como ha precisado Octavio Paz); pero ni siquiera, como productos que también afloran ocasionalmente en aquella época heterogénea, del realismo y el naturalismo, contra cuyo espíritu –o ausencia de espíritu– blandían sin embargo su más acres censuras. Desde luego que lo más significativamente nuevo, lo más original y caracterizador fue su incorporación libre a la lengua castellana de las técnicas que se habían abierto paso, de modo más señalado en Francia pero también (con diferentes matizaciones y rotulaciones) en las demás literaturas de Occidente, a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX. (Jiménez 1994: 20)

A partir de lo anterior, queda claro que, si bien el modernismo hispanoamericano significó el desapego frontal (aunque no absoluto) con la tradición española, abrazó otras tradiciones, en especial la francesa<sup>165</sup>. Es aquí cuando se vuelve imprescindible la revisión que realizamos en el capítulo 1 sobre movimientos como el parnasianismo y el simbolismo (así

---

<sup>165</sup> Ricardo Gullón (1990) señala que el modernismo bebió del manantial de los poetas místicos del Siglo de Oro, aunque ello sobre todo se cumple en los españoles como Jiménez o los Machado, entre otros.

como su vínculo con el romanticismo y el decadentismo). Si asumimos la sentencia paciana de que el modernismo es “nuestro romanticismo”, entonces encontramos en su base la obra de maestros como Edgar Allan Poe y Victor Hugo (el primero es quien da inicio a la serie *Los raros* de Darío y el segundo fue el que acuñó la frase “L’art c’est l’azur”, de la que se inspira el poeta nicaragüense para su título de 1888). Sin embargo, recordemos que en Francia el objetivismo parnasiano (Gautier, Lisle, Mendès) se opuso rotundamente al sentimentalismo romántico (Lamartine, Musset, una de las tendencias de Hugo). ¿Cómo hablar de un estilo que se nutrió de ambas tendencias? Nuestra hipótesis es que la clave del asunto, paradójicamente, nos la da el simbolismo<sup>166</sup>. Los simbolistas, cada uno a su manera, llevaron a su extremo la consigna de “l’art pour l’art” parnasiana, desafiaron la realidad y buscaron crear un arte autónomo y soberano, ajeno al prosaísmo del mundo burgués (la rebeldía simbolista, en arte y en acto, buscó “épater le bourgeois” en gran medida y dio origen a la lírica moderna). Pero también el simbolismo (así como el decadentismo) es deudor de un romanticismo: aquel de una subjetividad onírica, que en cierta medida excede el límite de lo racional y se abre a mundos imaginarios, donde el lenguaje poético busca representar esa Idea imposible de asir a través de las palabras. El modernismo (algunos momentos del modernismo), sin llegar a los extremos de la sensorialidad simbolista, buscó también nutrirse del festín de los sentidos, de la música y la imagen, y dio paso a los símbolos: menos oscuros, pero también representantes de un ambivalente mundo interior:

Como reacción matizadora de la visualidad exteriorizante del parnasismo, estos poetas sintieron la necesidad de incorporarse también el simbolismo, con su vista –sus oídos, mejor– vueltos entonces a la vaguedad impregnadora de la música. Porque, en su fondo, lo que el modernismo esencial encarnaba era una negación de las concepciones positivas y las explicaciones mecanicistas del mundo, y ello imponía a lo que el idealismo puede tener de permanente y salvador, a una neo-espiritualización de los dominios del hombre, con las exploraciones entonces indispensables en el misterio que le rodea y subyace bajo la realidad. Todo fenómeno sensible apunta a su significación suprasensible, *todo es símbolo*: así lo había formulado Goethe y lo había cifrado poéticamente Baudelaire en su famoso soneto “Correspondances”. De ese modo lo sintieron también los simbolistas franceses y los modernistas hispanoamericanos, aunque con una decisión de hermetismo menor en estos, que más bien practicaron un simbolismo abierto, sensorial y comunicado (...). Si el parnasismo significó la mirada hacia el mundo de afuera, el simbolismo es un *ver hacia adentro* (...), que es una valoración de este movimiento en términos estrictamente simbolistas. (Jiménez 1994: 29-30)

---

<sup>166</sup> Paradójico, ya que la poética simbolista genera más sombras que luces: es el gozoso misterio de la poesía.



A partir de la anterior cita, está claro que la *comunicación* modernista fue menos hermética que la simbolista; sin embargo, guardó varios puntos de contacto, tales como el esteticismo por sobre todas las cosas, el denso trabajo con la sinestesia (por ejemplo, la “sinfonía gris” dariana) y las innovaciones rítmicas y métricas que acometieron los nuevos poetas hispanoamericanos de ese periodo y que marcaron una ruptura con la literatura española, la cual, en un viaje opuesto, va a alimentarse de las novedades que llegaron del nuevo continente.

El modernismo hispanoamericano no es, en términos del español Ricardo Gullón, monolítico, sino diverso. Evocando a Juan Ramón Jiménez, nos dice que al hablar de modernismo se alude, más que a un movimiento o escuela, a una *época*. Por eso

(E)ncontraremos explicadas semejanzas entre quienes, sin coincidir en ideología y técnicas de composición, tienen entre sí algún parentesco, y entendemos también la razón de que diferencias sustanciales no parezcan tan importantes como los parentescos fundados en común aversión a lo predominante en el pasado inmediato. Así, el ámbito del modernismo se amplía, y caben en él, sin violencia, Salvador Díaz Mirón y Julián del Casal, Rubén Darío y Antonio Machado, José Asunción Silva y Juan Ramón Jiménez, José Martí y Miguel de Unamuno. (Gullón 1990: 14)

Por otro lado, nuevamente basándose en Jiménez, Gullón observa que el modernismo se puede dividir en dos corrientes: la parnasiana y la simbolista, claro que sin que estas dejen de comunicarse.

En Rubén, parnasianismo y simbolismo alternan; en Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez predomina la interiorización, como en Chocano y Guillermo Valencia el culto a la forma; pero, si no con frecuencia, es posible encontrar en Machado y en Juan Ramón algún verso de belleza predominantemente formal, y en Díaz Mirón y Valencia, bajo la rigidez de la vestidura, estalla a veces lirismo profundo, un arrebató poético inconfundible. (Gullón 1990: 14)

Estamos de acuerdo con Gullón en que las poéticas parnasiana y simbolista, marcadamente diferenciadas en Francia (y rivales, como se demuestra en la famosa “polémica del simbolismo”), se entrecruzan y dialogan en Hispanoamérica, hasta el punto de que podemos encontrar poemas que vertebran ambas sensibilidades. Sin embargo, lo que nos parece imperdonable es la omisión, en su estudio, de poetas como González Prada, que fue uno de los primeros introductores de la poesía parnasiana en el ámbito hispanoamericano, y de José María Eguren, que, como veremos más adelante, se nos presenta como el máximo representante del simbolismo en lengua española.

Ahora bien, no debemos olvidar que el modernismo fue ante todo un proceso. En ese sentido, diversos estudiosos han propuesto diferentes etapas de este movimiento. Generalmente, se ha hablado de precursores, de iniciadores o una primera generación, y de una segunda generación. Así mismo, Enrique Diez Canedo, ya mencionado en el capítulo 1, incluye el término “posmodernismo” para referirse a un periodo de tránsito hacia las vanguardias. ¿Qué lugar suele ocupar González Prada en este proceso?

Federico de Onís coloca a González Prada como precursor del modernismo. José Olivio Jiménez, en cambio, lo coloca como representante de la primera generación. Partiendo de un criterio cronológico, nuestro poeta es mayor, en algunos años, que aquellos que conforman esta llamada *primera generación*: Martí y el mexicano Salvador Díaz Mirón nacieron en 1853, Julián del Casal en 1863 y José Asunción Silva en 1865. Ahora bien, la diferencia entre ser precursor y ser iniciador se establece a partir del suceso o publicación que marca el inicio de un periodo: la mayoría de estudiosos reconocen como inicio oficial del modernismo la publicación de *Azul...* en 1888 en Santiago de Chile. Sin embargo, otros retroceden hasta 1882:

(...) el 1882 es año epónimo en la génesis del modernismo como movimiento y como época. Fue, ante todo, la fecha de publicación, por el cubano José Martí y en Nueva York, de su primer libro poético: *Ismaelillo*, donde, según la autorizada opinión de Pedro Henríquez Ureña, se echaban las bases de lo que ya será en el verso la labor de flexibilización y renovación modernista en la lengua literaria. (Jiménez 1994: 11)

Aceptemos una u otra fecha, lo cierto es que en esos años de la década de 1880 se sientan las bases de dicho periodo hispanoamericano, casi paralelo a lo que en Francia venía sucediendo con la revolución simbolista (recordemos que su año programático es 1886). Por ende, llegamos a la conclusión de que el modernismo hispanoamericano y el simbolismo francés son básicamente coetáneos.

Volviendo a nuestro poeta, podemos afirmar que la poesía de González Prada de este periodo tiene un corte indubitable: la Guerra del Pacífico y los años de la ocupación chilena (1879-1884). Durante esta etapa nuestro autor pasó de reservista a autoenclaustrado en su casa mientras duró dicha ocupación. Y lo que pudo haber escrito de poesía en ese tiempo, así como su difusión, ya pertenece a otra generación. Por ende, aboquémonos a la poesía que publicó antes de la guerra.

Aparte de los ya mencionados poemas publicados en la antología de Cortés, González Prada publicó casi una veintena de poemas entre 1871 y 1875<sup>167</sup>. Más allá de su aún evidente filiación hispana, el poeta ya se encontraba en pleno rescate y aclimatación al castellano de formas poéticas francesas, como por el ejemplo el *rondeau*, es decir, rondel. Una de sus mejores muestras es el poema que empieza con el verso “Acuérdate de mí, gacela hermosa”, publicado en 1871<sup>168</sup> e incluido luego con variaciones en el poemario *Minúsculas* (1901).

Acuérdate de mí, Gacela hermosa,	1
Cuando la luz expire en occidente,	2
Cuando la tarde asome silenciosa	3
Cuando en celajes de carmín y rosa	4
Levante el sol la coronada frente.	5
En las dolientes horas de la ausencia	6
Cual yo me acuerdo sin cesar de ti,	7
Oh, embriagadora Flor de mi existencia,	8
Acuérdate de mí.	9
Cuando descorra en el azul del cielo	10
La quieta noche su estrellado velo,	11
Oye la voz de lánguida ternura	12
Que hienda el aire murmurando así:	13
Luz de mis ojos, Reina de hermosura,	14
Acuérdate de mí.	15

(González Prada 1988: 217)

Como sabemos, un rondel no tiene una estructura rígida (a diferencia, por ejemplo, del soneto). Lo que sí es constante es la reiteración de una frase a manera de estribillo, que en el poema pradiano es el ruego “Acuérdate de mí”. También cumple con la intercalación de dos rimas consonantes en cada estrofa. Cada una de estas estrofas presenta una distinta cantidad de versos: la primera, cinco; la segunda, cuatro; la tercera, seis. Sobre la métrica, observamos del predominio del endecasílabo, a excepción de los versos 9 y 15, heptasílabos que cumplen la función de estribillo. También es necesario precisar que los versos endecasílabos 7 y 13 terminan en agudo (se cuenta una sílaba más) para que rimen con el ya mencionado “Acuérdate de mí”.

La pregunta que debemos hacernos es: ¿podemos afirmar que nos encontramos ante un poema modernista? Nuestra respuesta es negativa, pues, más allá del trabajo con una forma no hispana como el rondel (o, mejor dicho, hispanizada), la misma no fue de uso constante en la

<sup>167</sup> [http://evergreen.loyola.edu/tward/www/gp/biblio/index.html#Poesia\\_publicada\\_en\\_revistas](http://evergreen.loyola.edu/tward/www/gp/biblio/index.html#Poesia_publicada_en_revistas)

<sup>168</sup> *El Correo del Perú*, año 1, núm. 1 (16 de septiembre de 1871).

praxis modernista<sup>169</sup>. Por ende, se encuentra básicamente alejada de los experimentos formales que llevaron adelante los modernistas, con Rubén Darío a la cabeza, como por ejemplo

ritmos y metros desusados –versos de diez, once, doce, quince y más sílabas– con experimentaciones como la de Julio Herrera y Reissig, de estrofas de cuatro versos en que los impares son de diecinueve sílabas y los pares de dieciséis (“Wagnerianas”). O bien remozaron los modernistas formas clásicas españolas como el endecasílabo dactílico, el uso del monorrímo, el cultivo del verso blanco o el verso de pie rítmico fijo. (Schulman 1969: 27)

En cuanto al contenido, apreciamos un romanticismo marcadamente sentimentalista al trabajar el tópico del amor ido, simbolizado en la gacela, es decir, la musa que se marchó “cual la velocidad de una asustadiza gacela”. Expresiones como “luz de mi ojos” o “reina de hermosura” incluso caen en cierto tono cursi. Ahora bien, no podemos soslayar su relación con el famoso poema “Acuérdate de mí” del piurano Carlos Augusto Salaverry (1830-1891), máxima expresión del sentimentalismo romántico peruano<sup>170</sup>. En síntesis, podemos afirmar que la poética pradiana en este poema aún se encuentra enmarcada en la tónica conservadora que caracteriza la poesía romántica en nuestro país.

Otras características presenta, en cambio, un romance publicado en 1875 y cuyo primer verso es “Pídame, niña, el huerto y los palacios”<sup>171</sup>. Aquí colocamos la versión incluida en *Minúsculas*:

Pídeme el huerto y los palacios  
Que habita el hada en oriental región,  
Las ingentes riquezas  
Que el gnomo atesoró.

Pídeme el mando de celajes  
Que el día tiende al suspirar su adiós,  
La boréal [sic] aurora  
Del frío Septentrión.

Pídeme lunas y luceros,  
Flamígeros cometas de pavor,  
Desconocidos mundos

<sup>169</sup> Por ejemplo, el poeta mexicano José Juan Tablada (1871-1945), considerado por muchos como iniciador del modernismo en su país, menciona esta estrofa de origen francés en su poema “La Venus china” (1901), específicamente en el verso “hace arder en sus sedas un dorado rondel”. Sin embargo, solo se le menciona, pues el poema en cuestión es un soneto de rimas agudas.

<sup>170</sup> El poema pertenece al libro *Cartas a un ángel*, publicado en 1871.

<sup>171</sup> *El Correo del Perú*, año V, núm. 15, tomo 4 (18 de abril de 1875).

En vaga formación.

Pídeme nieve en el Verano,  
En el Invierno luces y calor,  
El agua el desierto,  
A medianoche el Sol.

Pídeme antojos y caprichos,  
Lo que no acierte a descifrar la voz,  
Los sueños y visiones  
De insensata razón.

Pídeme absurdos y quimeras;  
Mas no me pidas olvidar tu amor:  
Todo lo puedo, todo;  
Pero olvidarte, no. (González Prada 1988: 196)

En la versión de 1871 el poema es intitulado “rima” y, ciertamente, podemos afirmar que presenta cierto léxico y aire becqueriano: gnomos, celajes, visiones y quimeras, así como cierta remembranza de la rima XI, en la cual tres entes femeninos expresan en forma secuencial sus características a la voz poética:

-Yo soy ardiente, yo soy morena,  
yo soy el símbolo de la pasión;  
de ansia de goces mi alma está llena;  
¿a mí me buscas? -No es a ti, no.

-Mi frente es pálida; mis trenzas, de oro;  
puedo brindarte dichas sin fin;  
yo de ternura guardo un tesoro;  
¿a mí me llamas? -No, no es a ti.

-Yo soy un sueño, un imposible,  
vano fantasma de niebla y luz;  
soy incorpórea, soy intangible;  
no puedo amarte. -¡Oh, ven; ven tú! (Bécquer 2001: 9-10)

En el poema pradiano, también se manifiesta en forma secuencial todo aquello que la voz poética le dice a la musa que le demande, excepto el olvido. En ambos poemas se emplea delicadamente la hipérbole: en el texto becqueriano el yo poético le pide que venga a quien es justamente imposible e incorpórea; en la rima pradiana se ofrece todo lo que es posible dar e incluso lo que no se debe (absurdos) o no se puede (quimeras), menos el olvido. A nuestro parecer, hay un hálito que recorre este poema a partir de la musa del gran vate sevillano.

La versión publicada en 1901 cambia su título a uno, en nuestra opinión, más provocador: “romance”. Dicha palabra nos conduce a la vastísima tradición popular hispana: poemas octosilábicos de rima asonante en versos pares y de temática variada. Sin embargo, este poema de seis estrofas (de cuatro versos cada estrofa) presenta una distribución métrica muy particular: el primer verso es eneasílabo, el segundo endecasílabo agudo y los dos últimos heptasílabos (grave el primero y agudo el segundo). En todo caso, lo que respetan del romance tradicional es la rima asonante en los versos pares, pero todo lo demás es diferente. Por ejemplo, el eneasílabo es un verso de uso infrecuente en la poesía tradicional española, sin que por eso deje de aparecer en algunos versos de Tomás de Iriarte o José de Espronceda. Pero es en el Modernismo donde adquiere un mayor protagonismo, por ejemplo en poemas de Rubén Darío como “El clavicordio de la abuela” (1891) y en su famosa “Canción de otoño en primavera”: “¡Juventud, divino tesoro, / ya te vas para no volver! / Cuando quiero llorar, no lloro, / y, a veces, lloro sin querer” (Darío 2005: 37).

El poema de González Prada presenta una estrofa diferente de aquellas tradicionales de cuatro versos: redondilla, cuartero, serventesio, copla, cuaderna vía o seguidilla. Ninguno de ellos. En cuanto al contenido, si bien señalamos el vínculo con el idealismo becqueriano, se hace patente un aspecto propio del romanticismo pero que se exagera en la poética modernista: el exotismo. El locutor alude a “orientales regiones” y a “fríos septentriones”, espacios geográfica y culturalmente alejados del ámbito hispanohablante en su afán ecuménico de dar todo aquello que la musa demande. Si bien a nuestro criterio en este poema sigue predominando la vena romántica, ya se empiezan a dar clarinadas de la estética que llegaría a su más alta expresión en las dos décadas siguiente (1880-1900) y de la que González Prada, sin lugar a dudas, llega a ser uno de sus más ilustres precursores.

Si bien las investigaciones sobre González Prada y el modernismo se encuentran desperdigadas en diferentes libros y revistas (no conocemos un estudio que haya sistematizado dicho tema), es indudable su participación en el proceso de este importante periodo de la literatura hispanoamericana. Está claro que su trayectoria poética se vio suspendida durante el periodo de la guerra y de la ocupación (1879-1884), y que en las siguientes décadas diera preferencia a sus publicaciones en prosa a partir de su compromiso con la reconstrucción nacional. Pero nuestro autor no solo nunca dejó de escribir poesía (sus dos libros más “modernistas”, digámoslo así, son *Minúsculas* y *Exóticas*, publicados en 1901 y 1911 respectivamente), sino que además reflexionó profundamente sobre ella (*Ortometría*). En los apartados que siguen, que tienen como objetivo la dilucidación sobre el simbolismo en

nuestro autor, seguiremos observando sus vínculos con la literatura que lideró el gran autor de *Prosas profanas*.

### 3. González Prada y el francés

El sincretismo modernista bebió creativamente de diversas fuentes, pero en especial bebió de fuentes francesas (sobre todo parnasianismo y simbolismo, pero también algo de romanticismo, realismo, decadentismo y hasta naturalismo). Por ende, para estudiar el modernismo en un autor es obligatorio, a nuestro parecer, aclarar el vínculo con la literatura y la cultura francesa de esta época. Y, como sabemos, la relación de González Prada con dicho país fue especial: no solo se casó con una francesa (Adriana de Verneuil), sino que además vivió con su familia varios años en Francia (entre 1891 y 1895). Se dedicó a estudiar meticulosamente en la Biblioteca Nacional de París la literatura, las ideologías y, en general, la cultura de dicho país. Además, asiste como alumno libre a la cátedra del filósofo francés Ernest Renan (1823-1892) en el Collège de France. Los frutos de esta admiración son los ensayos dedicados a dicho intelectual<sup>172</sup>.

Además, nuestro autor, conocedor de la lengua francesa, se abocó a traducir diversos poemas, los cuales son incluidos en su libro *Baladas*. Isabelle Tauzin evidencia dicho manejo del idioma por parte de nuestro autor cuando nos recuerda las reflexiones del escritor sobre la prosodia francesa (en comparación con la castellana) en su texto *Ortometría*:

[...] al esforzarnos por hacer resaltar los acentos, con inevitable detrimento de la cantidad de la sílaba, se desnaturaliza la prosodia del idioma, incurriendo en el defecto de los meridionales, quiere decir, se gasconea. Con su e muda que recuerda la breves sílabas, con sus sílabas largas (como la e de *extrême* [sic]) y hasta larguísimas (como la o de *drôle*), el idioma francés, más que ninguna otra lengua neoclásica, guarda en su versificación mucha semejanza con la lengua madre” (González Prada [1977] 1988: 142)

En cuanto a las traducciones, Tauzin nos recuerda que son doce: “La espera” de Victor Hugo, “El silfo” de Alexandre Dumas, “La nube” de Gautier, “Aniel” de Siméon Pécontal (1798-1872), “El caballo de Tomás II” de Prosper Mérimée (1803-1870), “El cabello de Signilda”, “Los dos sembradores” y “Las siete vírgenes de piedra” de Nicolas Martin (1814-1877), “Una luz” de Charles Coran (1814-1901), “De noche” de Camille Mauclair (1872-

<sup>172</sup> David Sobrevilla nos recuerda que los “textos que Prada compuso sobre Renan son: *Renan* (1893), *El entierro de Renan* (1899), *Junto a Renan* (1903 y 1912) y *Renan* (sin fecha)” (Sobrevilla 2009: 55).

1945), “La hoja” de Antoine Arnault (1766-1834) y “El soldado” de autor anónimo. A estas versiones pradianas podemos sumarles aquellas baladas de temática francesa, tales como “Guignol”, “Roberto Macaire”, “Un olvido” y “La noche de San Bartolomé”.

Sobre sus traducciones, dicha propuesta es analizada por Tauzin en su ensayo “Manuel Gonzalez Prada traductor del francés” (2017). La investigadora analiza las versiones bastante “libres” de nuestro escritor, las cuales concretan “la tentación de explicar, glosar y hasta mejorar el original, con el fin de valorar al autor predilecto” (Tauzin 2017: 26).

Los dos recursos que sobre todo emplea el traductor son la “ampliación” y la “actualización”. La primera es la extensión de los versos. Dicha extensión se logra a través de la duplicación de versos (como en “Los dos sembradores”, en que se pasa de 12 heptasílabos del original a 24 octosílabos), así como de los agregados del traductor a los originales. Dichos agregados pueden ser perifrásticos al añadir un adjetivo que no aparece en el original (por ejemplo, “ruinosa ciudadela” en lugar de “ciudadela” o “blanca bruma” en lugar de “bruma”). Otra forma de ampliación es una suerte de paráfrasis de un verso. Tauzin nos da un ejemplo muy ilustrativo sobre el mismo: “Otra expansión se encuentra en *En una luz*, la oración exclamativa del francés Ch. Coran limitada a un octosílabo (*Mais là-bas quelle flamme brille!*<sup>173</sup>) se ensancha a todo un cuarteto: (*Cuando de súbito brilla / en el opaco horizonte / una luz de intermitentes / rojizas titilaciones!*)” (Tauzin 2017: 25).

Sobre la actualización, es entendida como el cambio en los tiempos verbales, en especial del pretérito al presente (de ahí el nombre del recurso). Un ejemplo lo podemos encontrar en el poema “Las siete vírgenes de piedra”, donde el verso original “folâ-tres passagers, nous descendions le Rhin” (“traviesos pasajeros íbamos Rin abajo” en traducción de la estudiosa) se transforma en “bajel de alegres pasajeros / descende en rápida carrera”. Es decir, de “íbamos” a “descienden”. Dichas libertades realizadas por González Prada fueron criticadas por un eximio traductor de la época: el limeño Pedro Paz Soldán y Unanue (1839-1895), conocido con el seudónimo de “Juan de Arona”. Dicha crítica se evidencia, como observa Tauzin, en una carta de junio de 1886:

Nuestra indiscreta curiosidad con el amigo P. no ha tenido más fundamento que la creencia, en que todavía persistimos, de que al traducir Alcos por Alisos obedecía a una noción abstrusa, fuera de nuestro alcance, y de que rabiábamos por vernos en posesión. Quizá nos la quiere ocultar egoístamente; quizá no se da cuenta él mismo de lo que sabe: vamos a ver si lo ayudamos a alumbrar. (Cfr. Tauzin 2017: 30).

<sup>173</sup> Una traducción literal sería “pero qué llama brilla allá”.



Sobre los poemas de temática francesa mencionados, presentan en gran medida implicancias sociales. Así, en “Guignol” y “Roberto Macaire” el autor “se divierte, no juega con las palabras como los escritores que aprenden otro idioma, sino que representa a grandes rasgos la sociedad francesa de su tiempo, aquejada por la pobreza y la corrupción” (Tauzin 2017: 31). En el poema “Los sembradores” se busca destacar tanto el trabajo manual como el intelectual, como se manifiesta en el cuarteto “Vida al cuerpo dan las mieses / en el surco derramadas, / y los himnos del Poeta / alimento son del alma”.

Otro poema que González Prada traduce de la poesía francesa (muy a su manera) es el “Colloque sentimental” de Verlaine. Veamos el original:

Dans le vieux parc solitaire et glacé  
Deux formes ont tout à l'heure passé.

Leurs yeux sont morts et leurs lèvres sont molles,  
Et l'on entend à peine leurs paroles.

Dans le vieux parc solitaire et glacé  
Deux spectres ont évoqué le passé.

- Te souvient-il de notre extase ancienne?  
- Pourquoi voulez-vous donc qu'il m'en souviennne?

- Ton coeur bat-il toujours à mon seul nom?  
Toujours vois-tu mon âme en rêve? - Non.

Ah ! les beaux jours de bonheur indicible  
Où nous joignons nos bouches ! - C'est possible.

- Qu'il était bleu, le ciel, et grand, l'espoir !  
- L'espoir a fui, vaincu, vers le ciel noir. (Verlaine 1962: 121)

Ahora veamos la traducción de González Prada:

### **Resurrección**

*Reminiscencia de Verlaine*

A las nocturnas ráfagas de Invierno,  
Tirita el parque deshojado y seco.

Reposo universal. La estatua vela  
En su quietud hierática de piedra.

Dos sombras surgen, vagan y se buscan,  
Al resplandor siniestro de la Luna.

Son dos amantes que en sus verdes años  
El breve sueño del amor soñaron.

Él dice: - “Amemos; el amor del mundo  
Resiste el largo sueño del sepulcro”.

Ella responde: - “¡Qué suprema dicha!  
¡De nuevo amarse, revivir la vida!”

Se dan la mano, y de pavor se hielan;  
Se ven el rostro, y con horror se alejan.

Tirita el parque, y flota en los espacios  
Olor de flores muertas y de osario. (González Prada 1988: 271-272)

Quien ha analizado esta versión pradiana del poema verlaineano es Ricardo Silva Santisteban (2010). Reconoce la admiración de nuestro poeta por el autor de las *Fêtes galantes*, además de poner en tela de juicio algunas historias de Luis Alberto Sánchez, como por ejemplo el abrupto encuentro entre ambos poetas en una calle parisina, o la asistencia al entierro del *Pauvre Lélian*<sup>174</sup>. Pero de lo que sí no hay duda es que González Prada, así como los otros modernistas (con Darío a la cabeza), conocía las obras del Maestro y guardaba por su poesía un profundo respeto.

En primer lugar, Silva Santisteban destaca el estilo simbolista del “Colloque sentimental” al señalar la “hechicería del lenguaje que poseía Verlaine para otorgarles el temblor poético necesario, indeciso y sugerente, cuando no francamente un trasfondo misterioso y trascendente a sus creaciones” (Silva Santisteban 2010: 16). Para el estudioso, este poema mezcla la ambigüedad de su escenario y personajes con el dramatismo e intensidad de su diálogo:

“Colloque sentimental” es un poema vaporoso en el cual todo parece encontrarse difuminado. Se designa a los enamorados apenas como “formes” y luego como “spectres” con lo cual el poeta crea una atmósfera misteriosa y ambigua pues, en un primer momento, abre la duda de si se trata de dos fantasmas o simplemente de dos viejos. ¿Se trata del mundo de los vivos o del mundo de los muertos? Conforme se desarrolla el poema, la impresión de misterio creada en las tres primeras estrofas le

---

<sup>174</sup> “Ambos sucesos suenan a falso. Son demasiado novelescos en el mal sentido del término. Por otro lado, los desautoriza la fecha del viaje de los González Prada de París a Burdeos, según la cronología establecida por Isabelle Tauzin Castellanos, en junio de 1895. En el caso de los recuerdos de Adriana González Prada en su libro *Mi Manuel* no se menciona sino circunstancialmente a Verlaine. De ahí que, también, la asistencia al entierro del poeta francés el 10 de enero de 1896, despierte igualmente infundadas sospechas sobre su veracidad. Sin embargo, este testimonio parece haber descaminado a algunos investigadores serios que lo dan como verdadero.” (Silva Santisteban 2010: 14)

otorga el prestigio de un universo fantástico. El paso del tiempo se ha encargado de borrar la palpitación de la vida en este bien escogido paisaje invernal. Se ignora, además, quiénes son estos amantes anónimos, ahora simples espectros, sin nombres ya, pues que también el tiempo se encargó de borrarlos. De igual forma, cualquiera de ellos, podría llenar indistintamente los versos de su acongojado diálogo indeciso.” (Silva Santisteban 2010: 18)

Desde su punto de vista, este poema es uno de los más representativos de la poética simbolista en Verlaine, cuya obra, como sabemos, tuvo varias etapas. Ahora bien, la traducción de González Prada no recurre a las ampliaciones observadas anteriormente, puesto que en general respeta su disposición en pareados (7 pareados en el original y 8 en la traducción). Lo que más llama la atención de Silva Santisteban es la “desambiguación” y “unidireccionalidad” de su contenido. En otras palabras, a decir del estudioso dicha traducción pierde el misterio de su mundo imaginado y la fantástica ambigüedad de su mensaje, y lo convierte en un encuentro con “el mundo de las cosas tangibles”: “Lejos de las vagarosas sombras o espectros del poema de Verlaine, cuyos amores pasados no se revelaban sino en forma sutil hasta el momento del diálogo. En la versión de González Prada se transforman, con nitidez, en dos amantes que han llegado a la vejez” (Silva Santisteban 2010: 19).

Ahora bien, dicho giro hacia la claridad y la solidez en la traducción tiene como respuesta, a decir del estudioso, la preferencia y mayor conocimiento de nuestro poeta por el arte parnasiano: “El hecho es que un poema tan característico del escritor francés sufrió un traslado de su concepción poética inicial para convertirse, en la versión castellana, en un texto apegado al ideal parnasiano, que tanto admiraba González Prada como lector fervoroso de Leconte de Lisle” (Silva Santisteban 2010: 14). Por lo que vamos a ver a continuación, el quehacer poético de nuestro autor en general, así como sus reflexiones sobre la poesía y la versificación en particular, lo acercan más a la marmórea estética parnasiana que al vaporoso universo simbolista. Claro que con interesantes excepciones (y son justamente aquellas en las que queremos incidir).

En síntesis, las traducciones mencionadas, así como los ensayos dedicados a autores como Hugo y Renan, evidencian el acercamiento de nuestro escritor a la tradición literaria y cultural francesa.

González Prada fue un poeta inicialmente romántico que, a través de sus sesudas lecturas de la poesía española, francesa, inglesa y alemana, va creándose un peculiar camino que desembocará en un sincretismo de filiación modernista. Antes que nadie en el ámbito hispanohablante recuperó formas poéticas de diversas tradiciones (los ya conocidos rondeles,

trioletes, *pántum* y espenserinas, entre otros). Pero como ya sabemos, nuestro poeta también fue un profuso conocedor de la métrica y la versificación, en especial, del español. Dicho conocimiento los vertió sobre todo en un texto que se mantuvo inédito hasta la segunda mitad del siglo XX. Nos referimos a su *Ortometría*, la cual revisaremos a continuación.

#### 4. La *Ortometría* de González Prada

*Ortometría: apuntes para una rítmica castellana* es, como su nombre lo dice, un conjunto de apuntes sobre la métrica y la rítmica del español publicado póstumamente. Luis Alberto Sánchez, su editor, explica que la *versión original* consta de tres partes: el texto, el cuaderno de citas y los recortes de periódicos con más citas (Sánchez 1988: 12). En total, son tres cuadernos que se encontraban en el archivo del poeta y que, luego de su muerte, fueron cuidados por su hijo Alfredo. Finalmente, fueron publicados en forma de libro por Sánchez en 1977, bajo el sello de la Universidad San Marcos.

Es muy difícil establecer fechas sobre su composición. Sánchez, fiel a su estilo, especula sobre un amplio espacio temporal en que fue escribiéndose: “Los caracteres gráficos del original son los mismos que se advierte en otros manuscritos realmente suyos datados en diversas épocas, entre 1869 y 1912, pero, por una de las circunstancias anotadas, pienso que la *Ortometría* es posterior a 1880 y aun, diría yo, a 1891” (Sánchez 1988: 5). En todo caso, queda claro que González Prada fue enriqueciendo los “cuadernos” mencionados a lo largo de los años, y que hasta su muerte no se pudo completar una versión definitiva, lo cual se corrobora con las correcciones a mano de los originales.

Como ya dijimos, el texto es básicamente un conjunto de ideas sobre la métrica castellana (también podemos usar palabras como “versificación” o “rítmica”), aunque estableciendo comparaciones y, por ende, también diferencias, con la métrica latina. En ese sentido, hay una suerte de estudio comparativo, pero teniendo siempre como eje el castellano. Para Camilo Fernández, *Ortometría* revela básicamente cuatro cosas de nuestro poeta:

- a. un conocimiento profundo de las particularidades del ritmo castellano,
- b. un intento de sistematización de ciertos aspectos de la métrica castellana,
- c. un propósito de abordar el estudio de algunos tipos de estrofa como el rondel,
- d. una perspectiva de estilística comparada, pues González Prada confronta las características del verso latino con las del verso castellano, hecho que evidencia una sólida formación filológica, basada en el análisis contrastivo e intertextual. (Fernández 2006: 227-228)

Ello evidencia lo ambicioso de su proyecto, ya que en aquella época el único trabajo sistemático sobre la métrica y la rítmica española era el del catalán Sinibaldo de Mas (1809-1868). Este autor analiza la métrica castellana desde la rítmica acentual, como observa atinadamente Ricardo Silva Santisteban, quien dedica un artículo a reflexionar sobre ambos autores (2017). En dicho artículo, el ensayista afirma el conocimiento de González Prada del estudioso catalán, pues

En las notas finales de *Exóticas* (1911) se lo cita explícitamente con cuatro ejemplos. En sus *Apuntes para una "rítmica"*, publicados por Luis Alberto Sánchez con el título de *Ortometría*, González Prada cita a Sinibaldo de Mas en las páginas 5, 15, 19-21, 24 y 45-46. En el estudio "El verso de nueve sílabas", lo cita en las páginas 102-103 y 106. (Silva Santisteban 2017: 64)

Según Silva Santisteban, dicho conocimiento alentó a nuestro poeta a realizar experimentos con el ritmo acentual en algunos poemas de *Minúsculas* (1901), lo cual consolida un verso de mayor innovación en *Exóticas* (1911) dentro del devenir poético de nuestro escritor.

En general, hay una influencia de las propuestas de Mas en González Prada, sobre todo en su acuerdo de la naturaleza rítmica de la métrica castellana. Sin embargo, también hubo algunos aspectos en que nuestro autor discordaba. Silva Santisteban los explica de forma precisa:

Sinibaldo de Mas [...] abogaba por un ritmo cuantitativo en castellano. González Prada cambia la nomenclatura de cláusula y sus correspondientes nombres (yambos, troqueos, anfíbracos, etc.), es decir, los grupos de las sílabas tónicas y acentuadas, y elige la denominación de "elementos rítmicos" que clasifica en ascendentes y descendentes que veremos plasmados en muchos poemas y que también aplica con rigor a unos interesantes poemas en prosa. (Silva Santisteban 2017: 69)

Dichos aspectos evidencian que la propuesta rítmica en González Prada no se quedaba solo en la teoría, sino que buscaba expresarse a través de experimentos que van a devenir en su famoso polirritmo sin rima (como veremos más adelante).

Fernández Cozman compara la propuesta de González Prada sobre el ritmo en *Ortometría* con la que llevaron adelante en Francia autores como Jean Moréas y René Ghil: "Esta actitud de González Prada es parecida a la que asomaba, en Francia, en el manifiesto simbolista de Jean Moréas, en 1886, y en *Tratado del verbo* (1887) de René Ghil" (Fernández 2006: 229). Más adelante veremos en qué medida es adecuada o no dicha comparación.

Los aportes de González Prada al estudio de la métrica castellana son sintetizados por Luis Lino Salvador de la siguiente manera:

En la *Ortometría*, se hallará la definición del ritmo, su diversidad de combinaciones, ejemplificaciones que ayudarán a descartar las inoperativas, intentos de mostrar la duración de las sílabas a partir de variables, la discusión en torno del problema de la cantidad silábica. Es decir, es un texto que quiere explicar la noción del ritmo. González Prada piensa sobre el ritmo y su papel en el verso; pero también fuera del verso, en otros términos, ve en el verso la posibilidad de construir una tradición lírica propia. (Lino 2013: 57)

Lo anterior entra en concordancia con la propuesta de Fernández Cozman sobre la noción del poeta moderno como *especialista* del verso, es decir, no solo como alguien que escribe intuitivamente, sino ante todo como un creador que maneja una *teoría* de la poesía que aplica a su obra de creación. Así, González Prada es reconocido como un artista consciente de “la necesidad de renovar las estructuras estróficas”, por ello concibe que “la orquestación formal es medular porque es el esqueleto a partir del cual el poeta construye su mensaje (Fernández 2006: 230).

No es nuestra intención en la presente tesis abarcar todos los aspectos de la teoría poética de González Prada en este texto, sino ver en qué medida dicha propuesta puede vincularse con el modernismo y con el simbolismo. Y para ello nos centraremos en uno de los aportes sustanciales de su teoría: la noción del ritmo, y ver en qué medida dicha noción se relaciona con las reflexiones que sobre el ritmo han realizado poetas simbolistas como Jean Moréas y René Ghil.

Luego de una detallada explicación sobre la métrica grecolatina, esencialmente cuantitativa, González Prada observa que esta versificación “basada en [sílabas] breves y largas se perfeccionó con trabajosa lentitud i que al advenimiento del Cristianismo la cantidad silábica fue opacándose hasta quedar completamente oscurecida por el acento” (González Prada [1977] 1988: 23; nuestro añadido). Es decir, afirma que la naturaleza métrica y rítmica de las lenguas neolatinas es básicamente acentual. Ello es por demás interesante, pues recordemos que en Francia se manejó una métrica cuantitativa (basada en pies, es decir, combinaciones de sílabas largas y breves) hasta la polémica entre parnasianos y simbolistas (con Rocca de Vergalo como uno de sus peculiares antecedentes). Y dicha métrica acentual es la que busca esclarecer en la poesía escrita en español. Ahora bien, para ello analiza

minuciosamente las sílabas del castellano y llega a definir su *isocronía*, es decir, que todas ellas tienen básicamente la misma duración.

A partir de su propuesta del carácter *isocrónico* de la sílaba española, observa que los diferentes grupos de sílabas que se constituyen para la configuración del ritmo en el verso español, dependen de la distribución de los acentos en dicho verso. Entonces, “si en nuestra lengua la cantidad silábica es indeterminada, vaga, insuficiente para servir de base a un sistema de metrificación, el acento es una cosa determinada, precisa, suficiente para fundar una rítmica” (González Prada [1977] 1988: 38). Así como la sílaba tónica le infunde a la palabra “vida” y “personalidad”, la distribución de estas sílabas tónicas en el verso generan el ritmo que es el “alma” de la poesía.

A continuación, González Prada distingue tres tipos de ritmo: el perfecto, el proporcional y el disonante. El primero se basa en golpes acentuales al inicio o al final de cada grupo silábico. Dichos grupos se pueden presentar desde dos tiempos (dos sílabas) hasta cinco tiempos (cinco sílabas). Veamos algunos ejemplos:

- a. un octosílabo: óo/ óo/ óo/ óo/ (de dos tiempos)  
(cójelírios/cójelrósas)
- b. un decasílabo: ooó/ ooó/ooó (de tres tiempos)  
(se leván/ta la brú/ma del már)
- c. un eneasílabo: oooó/ oooó (de cuatro tiempos)  
(la primavé/ra renacía), etc.

El ritmo proporcional se manifiesta al suprimir un acento de un ritmo perfecto. Por una cuestión didáctica, pondremos solo un ejemplo por grupo silábico:

- a. 6 sílabas: óo oo/óo (súrje/de la/nóche)
- b. 7 sílabas: oo. oó/oó. (asomará/la luz)
- c. 8 sílabas: óo. oo. óo. óo (cójel/de los/fréscos/lírios)
- d. 9 sílabas: oó. oo oó. oó (asó/ma el resplandór/del sól)
- e. 10 sílabas: óo. oo. óo. óo. óo (dáme/de las rósas/tén sus/píros)
- f. 11 sílabas: oó. oo. oó. oó. oó (asó/ma la primé/ra luz/del sól)
- g. 12 sílabas: óo. oo. óo. óo. óo (dáme/de las rósas/tén sus/píros/tiérnos)
- h. 13 sílabas: oó. oo. oó. oó. oó. oó (asó/ma la primé/ra luz/del ví/vo sól)
- i. 14 sílabas: óo. oo. óo. óo. óo. óo. óo (cíñe/me de rósas/tén sus/píroy/cásto/béso), etc.

El ritmo disonante es aquel en que se pasa de un ritmo binario a uno ternario o viceversa. Veamos solo dos ejemplos:

- a.    2       3        3  
       Y lué/go el estré/pito cré/ce (Espronceda)
- b.       3        3       2  
       Si querér/entendér/de tó/do (Iriarte)<sup>175</sup>

Ahora bien, queda claro que, si bien la propuesta rítmica es nueva, se está representando sobre versos de la tradición española. ¿En qué medida dicha propuesta moderniza la poesía hispana e hispanoamericana?, y ¿cómo relacionarla con la de los simbolistas franceses? Cotejemos sus propuestas con dos importantes textos de la literatura simbolista: el “Manifiesto symboliste” de Moréas y el *Traité du verbe* de René Ghil.

#### 4.1. El ritmo en el “Manifiesto simbolista”

Como sabemos, Jean Moréas publica el “Manifiesto symboliste” en el suplemento literario de “Le Figaro” el 18 de setiembre de 1886, como una respuesta al decadentismo y a la vez como una ruptura con este grupo de escritores. Ahora bien, dicho manifiesto, con el paso de los días, fue evidenciando más una postura personal y momentánea de Moréas, quien tiempo después rompe relaciones con el Simbolismo y funda la Escuela Romana, también de efímera existencia.

En pocas palabras, en este manifiesto hay una indirecta relación del Simbolismo con el Positivismo, básicamente a partir de la aceptación de una *evolución* literaria. En ese sentido, según Moréas, la estética simbolista es una evolución de Shakespeare, Baudelaire y el romanticismo. A continuación, sugiere una peculiar y ambigua relación entre el símbolo y la Idea primordial, como ya se observó en el capítulo 1. Lo que nos interesa elucidar es su reflexión sobre el ritmo en la poesía tradicional, y en qué medida este ritmo se renueva con el simbolismo:

---

<sup>175</sup> Todos los ejemplos están tomados de la *Ortometría*.



LE RYTHME : L'ancienne métrique avivée ; un désordre savamment ordonné ; la rime illucescente et martelée comme un bouclier d'or et d'airain, auprès de la rime aux fluidités absconses ; l'alexandrin à arrêts multiples et mobiles ; l'emploi de certains nombres premiers – sept, neuf, onze, treize – résolus en les diverses combinaisons rythmiques dont ils sont les sommes.<sup>176</sup> (Cfr. Marchal 2011: 163)

Hace referencia a un “avivamiento” de la antigua métrica a través de este nuevo “ritmo” simbolista, el cual define como un “desorden sabiamente ordenado”. En todo caso, y retomando su postura evolucionista del arte, Moréas sugiere que gracias a estas innovaciones el verso francés ha abandonado el carácter estático en que se encontraba: ha habido una evolución en la rima y el verso alejandrino, así como la propuesta de nuevas combinaciones rítmicas a través del uso de versos impares. ¿En qué medida puede relacionarse esta postura sobre el ritmo con la propuesta de González Prada?

En *Ortometría*, por lo explicado anteriormente, observamos que el autor busca establecer una teoría del ritmo sobre una poesía ya existente, es decir, no busca crear nuevos versos ni nuevos *ritmos*, sino aclarar la problemática en torno de estos en la poesía castellana. Ello, por supuesto, sin dejar de evidenciar que González Prada, al echar luces sobre el ritmo disonante, busca indirectamente la exploración de nuevas combinaciones rítmicas en el verso<sup>177</sup>. En cambio, Moréas está aludiendo a una situación de transformación dentro del proceso de la versificación francesa, iniciada por el Romanticismo y llevada a su extremo por el Simbolismo en la concepción del verso libre francés (cuyo iniciador es Rimbaud y que dentro de la “escuela simbolista” tiene como principal representante a Gustave Kahn). Ahora bien, recordemos lo dicho anteriormente: la postura simbolista de Moréas en este manifiesto es personalísima y en absoluto explica la problemática de la música en otros simbolistas (pensamos siempre en la poesía de Mallarmé como principal modelo). Incluso, a sabiendas de que quienes reflexionaron sobre el ritmo y la música simbolistas lo hicieron las más de las veces dentro de un hálito caracterizado por la ambigüedad y el misterio (nuevamente Mallarmé).

No es, a nuestro juicio, muy adecuada la comparación entre la propuesta pradiana sobre el ritmo en la poesía castellana, lectura bastante sofisticada y minuciosa en su análisis, con la sucinta reflexión que sobre el nuevo ritmo simbolista en la poesía realiza Moréas. La primera,

<sup>176</sup> “El ritmo: la antigua métrica vuelta a la vida; un desorden sabiamente ordenado; la rima iluminada y martillada como un escudo de oro y de bronce, junto a la rima de fluidez incomprensible; el alexandrino de *stops* múltiples y móviles; el empleo de algunos primeros números –siete, nueve, once, trece– resueltos en las diversas combinaciones rítmicas que son las sumas.” (nuestra traducción)

<sup>177</sup> Propuesta que no dejó huella en su momento, pues recordemos que *Ortometría* se mantuvo inédita hasta 1977.

en gran medida desconocida para su tiempo (en cierta medida referida en las Notas de *Exóticas*), debió haber dejado más huella en el verso castellano; la segunda, famosa desde su aparición y leída hasta la actualidad, es apenas un islote en el vasto mar de la música del simbolismo.

A continuación, veamos la posible relación entre la teoría pradiana del ritmo y la propuesta de René Ghil en su *Traité du verbe*.

#### 4.2. El ritmo en el *Tratado del verbo*

Aún más rápidamente que Moréas, René Ghil rompió relaciones con el simbolismo y propuso el desarrollo de una poesía *cientificista e instrumentalista*. Sin embargo, la primera versión de su *Traité du verbe* (aparecido también en 1886 y que luego tuviera muchas reediciones sustancialmente modificadas) presenta todavía una cierta *intención* simbolista. Tratemos de explicitar dicha intención.

Aprovechando algunas investigaciones físicas de su tiempo sobre el sonido, Ghil busca analizar la relación entre los timbres y los colores, para establecer así una suerte de “alfabeto musical”, tomando como referencia textos fundamentales de este periodo como el “Art poétique” de Verlaine y “Voyelles” de Rimbaud. Incluso, en relación con el último poema, busca “corregir” al poeta al señalar que el color que corresponde a la “U” no es “vert”, un color compuesto, sino “jaune”, uno primario (ello ha sido comentado tanto en forma seria como irónica a través del tiempo). Esta discusión, sea o no relevante, se centra en todo caso en uno de los aspectos fundamentales de la poesía simbolista y de la lírica moderna en general: el trabajo con la sinestesia.

A continuación, en su afán de seguir desarrollando este alfabeto de la música, establece una correspondencia entre las vocales y ciertos instrumentos musicales. Así, « A, les orgues ; E, les harpes ; I, les violons ; O, les cuivres ; U, les flutes » (Cfr. Marchal 2011 : 183). A partir de este punto podemos hallar cierta coincidencia con la propuesta pradiana sobre el ritmo, pues ambos destacan a las vocales como la esencia y corazón de dicho ritmo. El autor de *Páginas libres* afirma que “la vocal no es sólo el sonido, sino el alma de la sílaba, el *substratum*, más vital a medida de su mayor acentuación, pues hasta en el diptongo y el triptongo la sílaba fuerte domina y eclipsa a las sílabas débiles” (González Prada [1977] 1988: 43). Por su parte, Ghil sentencia categóricamente que “les Voyelles sont de la langue la

genèse”<sup>178</sup> (Cfr. Marchal 2011: 183). Dichas afirmaciones son usadas por cada escritor para elaborar una revisión de los diptongos: en el caso de González Prada, para analizar las posibilidades rítmicas a partir de los tipos de diptongos y triptongos en la lengua castellana; en el caso de Ghil, un poco más esotéricamente, para asociar las modulaciones de estos diptongos con los sonidos producidos por los instrumentos musicales mencionados anteriormente.

La elucidación anterior de Ghil le sirve como base para su noción de ritmo: « Aussi [le poète] notera-t-il la vie. Car attitudes, gestes, sensations et pensée au Rythme se réduire. Lui, le Rythme, ressort de la diffusion diaprée des timbres, en tant que ce que d’un vol puissant peut comme étreindre la main humaine, mélodieux ensemble de motifs, dans le flottant tissu musical ! »<sup>179</sup> (Cfr. Marchal 2011 : 183-184 ; añadido del autor). La palabra “ressort” tiene varios significados: energía, motivo, vitalidad. Nos quedamos con la básica: resorte, aunque también podría conjugarse con sus otros sentidos: polisemia común dentro de la semántica simbolista. Así, entendemos el ritmo como aquel vuelo que configura un melodioso conjunto de motivos dentro del flotante tejido musical. Dicha visión del ritmo en la poesía presenta clara cercanía con lo señalado en *Ortometría*, ya que González Prada entiende el ritmo como la base de la música acentual en el verso castellano.

Con las diferencias que supone el análisis rítmico de cada lengua (español y francés), así como la peculiar lectura de Ghil sobre las correspondencias entre colores y sonidos, observamos ciertas relaciones interesantes entre su lectura y la de González Prada, en especial a partir del análisis de aspectos como las vocales, las secuencias vocálicas y su repercusión en el ritmo de los versos. En ese sentido, la mirada más *instrumentalista* de Ghil sobre la poesía presenta mayores vínculos con la propuesta de la *Ortometría* que con las afirmaciones demasiado generales de Moréas sobre el ritmo en su famoso Manifiesto.

Otro aspecto muy interesante de la *Ortometría* es un pasaje en que González Prada compara la métrica castellana con la métrica francesa, para establecer una diferencia sustancial entre ambas: así como la métrica o rítmica castellana se basa en la distribución de las sílabas tónicas o acentos, como ya se ha visto, la métrica francesa está más cercana a la latina y su armonía está marcada por la cesura. Por ello, el autor señala que la escansión de versos en francés no debe ser la misma que en español:

---

<sup>178</sup> “Las vocales son la génesis de la lengua” (nuestra traducción).

<sup>179</sup> “También [el poeta] expresará la vida. Pues actitudes, gestos, sensaciones y pensamiento se reducen en el Ritmo. ¡Él, el Ritmo, el resorte de la difusión matizada de los timbres, como lo que de un vuelo poderoso puede estrechar la mano humana, melodioso conjunto de motivos, en el flotante tejido musical!” (nuestra traducción)

Con su *e* muda que recuerda las breves latinas, con sus sílabas largas (como la *e* de *extrême* [sic]) y hasta larguísimas (como la *o* de *drôle*) el idioma francés, más que ninguna otra lengua neolatina, guarda en su versificación mucha semejanza con la lengua madre. Todos los ensayos de versos basados en el acento fracasaron siempre en Francia: el día en que los poetas franceses compongan versos como los españoles, el día en que el oído del público note la acentuación como nosotros la notamos y se goce en ella como nosotros nos gozamos, el idioma francés habrá sufrido una evolución parecida a la que sufrió el latín al perder los hexámetros de Virgilio y adoptar los octosílabos del *Dies irae*. (González Prada [1977] 1988: 142)

Esta postura del poeta peruano nos recuerda más la defensa que sobre el verso francés hicieron los parnasianos en su polémica con los simbolistas. Incluso, Sánchez, en una nota a pie de página, nos recuerda que cuando González Prada alude a los ensayos de establecer como base del verso francés al acento, coloca en una nota marginal de su manuscrito “La tendencia de simbolistas y decadentes en suprimir el ritmo”. Esto nos permite llegar a dos conclusiones: primero, que el escritor estaba muy bien enterado de la polémica ya mencionada en torno del verso francés; segundo, que se pone a favor de los parnasianos y de su defensa del verso tradicional, en oposición a las innovaciones de los simbolistas, en especial de su propuesta del verso libre.

Dicha posición, sin embargo, no es en absoluto unilateral ni sencilla. Por un lado, la postura de los parnasianos, aunque más cercana a la tradición, no podía obviar los cambios que se habían establecido durante el periodo romántico de Victor Hugo, en especial del verso alejandrino. Además, el mismo González Prada, conocedor del proceso de la métrica francesa durante el siglo XIX, también establece novedades métricas en su labor de poeta en verso español. En especial a partir de la propuesta del “polirritmo sin rima”, como revisaremos a continuación. En todo caso, si bien hay suficientes pruebas para comprobar que la poética pradiana está alejada en gran medida de los proyectos simbolistas, su praxis poética nos puede evidenciar algunos aspectos divergentes.

## 5. El polirritmo sin rima y el verso libre

Como vimos en el capítulo 2, una de las características fundamentales de la nueva poética simbolista es la propuesta del verso libre. Ahora bien, en lengua castellana fue durante el modernismo hispanoamericano que tuvimos el desarrollo de nuestro verso libre, sobre todo a partir de poetas como el boliviano Ricardo Jaimes Freyre (1868-1933), el colombiano José

Asunción Silva (1865-1893) y el nicaragüense Rubén Darío (1867-1916). En el caso de González Prada, han sido diversos los estudiosos que han relacionado su polirritmo sin rima con el nuevo verso. Para analizar dicha relación, primero debemos saber qué es un polirritmo sin rima.

El primero en reflexionar sobre esta propuesta pradiana es su hijo Alfredo en un ensayo publicado póstumamente (1946). Lo atractivo de este texto es que incide directamente en nuestros intereses: parte de una aclaración sobre el verso libre francés. Ante la pregunta ¿qué es el versolibrismo francés?, su respuesta no puede ser más simplificada: la conquista formal de silenciar la rima. En su opinión, dicha novedad es un “verso independizado de la rima y esclavo sólo de la cadencia del ritmo” (González Prada [1946] 1988: 166). Los actores de este logro ya los conocemos: Rimbaud, Kahn y los demás simbolistas. En el mundo hispanohablante partieron de esta novedad francesa para desarrollar su propio verso libre, con la salvedad de que la “libertad” del verso castellano tenía claros antecedentes en siglos anteriores (en especial en la Edad de Oro), pues “ya se habían compuesto en español, versos a la manera del *verso sciolto italiano*<sup>180</sup>” (González Prada [1946] 1988: 166). Ahora bien, para Alfredo la diferencia entre ambos versos es sustancial: como ya dijo, el francés es la liberación de la rima, mientras que el castellano “había de significar necesariamente otra cosa; libertad en el ritmo, y no libertad en la rima. Esa revolución acentuó González Prada en su *polirritmo sin rima*” (González Prada [1946] 1988: 166).

La melodía alcanzada en el polirritmo se vuelve plural y sucesiva en palabras de Alfredo: “En el polirritmo de González Prada, la armonía total no proviene, como en el poema clásico, de la repetición de las melodías semejantes de cada verso, sino de una sucesión de melodías diferentes. Quiere decir: versos de distintos metros, cuya artística disposición constituye la armonía total del poema. (González Prada [1946] 1988: 68). En general, el verso castellano alcanza una flexibilidad y una polifonía que hasta ese momento no había tenido y que se expande hacia todo el poema:

---

<sup>180</sup> “I versi sciolti (che spesso sono confusi con i versi liberi, ma non c'entrano) sono veri versi, in metrica, con accenti giusti e quindi giusta musicalità, *sciolti* però da schemi precostituiti di strofe e rime. Le strofe non ci sono, e i versi si susseguono senza stacchi, oppure ci sono, ma formate da un numero variabile di versi e senza ripetitività; le rime sono assenti o sparse senza regola fissa.” (<http://www.accademia-alfieri.it/pagine/metrica3.htm>) (“Los versos sueltos, que son confundidos a menudo con los versos libres, pero que son diferentes, son versos precisos, en métrica, con acentos justos y por lo tanto justa musicalidad, *sueitos* pero de esquemas preconstituidos en estrofas y rimas. No hay división en estrofas, y los versos se suceden sin separaciones, o bien están aunque formadas de un número variable de versos y sin repetitividad; las rimas están ausentes o esparcidas sin regla fija”. Nuestra traducción.)

Tórnase así el polirritmo de González Prada, en un ágil y dúctil instrumento polifónico, capaz de saltar o deslizarse de un ritmo a otro, conforme al sabio capricho del poeta. Se suceden los diferentes metros en artístico eslabonamiento, obedeciendo la melodía individual de cada verso, no sólo a la fidelidad entre el ritmo interno del pensamiento de su expresión poética, sino a su relación con la armonía integral del poema. Característica esencial del polirritmo; cada verso tiene y conserva su personalidad; cada verso aporta una idea y comunica su emoción, fuente de su íntimo vínculo entre pensamiento y palabras. (González Prada [1946] 1988: 170)

Si bien varias de las afirmaciones de Alfredo sobre el polirritmo de su padre son bastante pertinentes, consideramos que su caracterización del verso libre, tanto del francés como del castellano, es bastante simplificada y, por ende, no nos entrega la verdadera dimensión que debe tener para construir el detallado vínculo entre la propuesta pradiana y el verso en cuestión. En todo caso, destacamos esta pionera reflexión y la sopesaremos con más detalle en las siguientes páginas.

El segundo en darnos una aclaración sobre el polirritmo sin rima es el estudioso Robert Mead Jr. Veamos su definición:

**POLIRRITMO SIN RIMA.** De todas las formas poemáticas inventadas por nuestro poeta ésta es, sin duda alguna, la más original e interesante y de mayor riqueza y variedad armónicas. No es propiamente una estrofa, pero sí posee una clara unidad funcional. Es una sucesión de versos independientes, unas veces formados por elementos rítmicos "perfectos" y "proporcionales" y otras, por elementos rítmicos "perfectos", "mixtos" y "proporcionales" – interrumpidos con frecuencia, en el segundo caso, por elementos rítmicos "disonantes" iniciales, intermedios o finales. (Mead 1955: 61)

La diferencia entre esta lectura y la de Alfredo González Prada es sustancial: en el hijo se pone énfasis en su carácter innovador frente a la tradición melódica y rítmica del verso castellano (aunque, como ya dijimos, con cierta superficialidad); en cambio, Mead coloca el verso pradiano dentro de una tradición métrica y versual que, sin romper con ella, flexibiliza sus combinaciones rítmicas y busca una mayor flexibilidad: a nuestro parecer, estaría más cercano a lo que en francés entendimos como “verso liberado”. Y como ya se dijo, el verso liberado es el antecedente del verso libre, pero ambos son diferentes (por eso, como se vio en el capítulo sobre Rocca de Vergalo, el verso nicarino se vincula más con el *vers libéré* que con el libre). La definición de Mead nos parece más sobria y objetiva, aunque con algunas reflexiones que es necesario desarrollar.

Llegados a este punto, nos resulta imperioso desarrollar dos aspectos: realizar un breve pero sustancioso recorrido sobre el verso libre castellano, y sobre la base de dicho recorrido,

profundizar en la naturaleza del polirritmo sin rima pradiano para corroborar o rechazar el vínculo entre ambos.

### 5.1. El verso libre castellano moderno

“Son los poetas hispanoamericanos los que realmente introducen el versolibrismo, tanto por la admiración a la literatura francesa como por un claro deseo de separarse de la tradición española.”

(Victoria Utrera Torremocha)

Son dos las principales estudiosas que han sistematizado el conjunto de investigaciones que a lo largo del siglo XX se han publicado sobre el verso libre castellano: Isabel Paraíso y María Utrera Torremocha. La primera, en su clásico libro *El verso libre hispánico: orígenes y corrientes* (1985), realiza un sesudo trabajo sobre el desarrollo del verso en cuestión, en especial en las dos etapas en que está más directamente involucrado: el modernismo y las vanguardias.

Un primer apunte sustancial de Paraíso es que, como nos lo había recordado brevemente Alfredo González Prada, el verso libre castellano se basó en gran medida en los alcances que los simbolistas franceses venían logrando en su idioma. Sin embargo, también afirma que, dada la naturaleza métrica diferente en ambas lenguas, la ruptura del verso libre castellano con el tradicional no fue tan abrupta, como sí sucedió en Francia:

Nuestra métrica siempre ha permitido la asonancia, a diferencia de la francesa y la italiana, y además la fluctuación silábica [...] se da desde los orígenes hasta nuestros días, especialmente en la versificación popular y en la cantada. Podríamos, pues, decir que *siempre ha habido verso libre en castellano* (versificación amétrica). La presión cultista no ha ahogado en nuestra literatura la espontaneidad métrica. Por eso la introducción del moderno verso libre no presenta entre nosotros el carácter de necesidad imperiosa ni el de ruptura violenta con una métrica encorsetada y caduca, como sucede en Francia. (Paraíso 1985: 61).

La anterior cita evidencia un aspecto fundamental: inferimos que existen por los menos dos versos libres castellanos: uno tradicional y uno moderno. El primero se vincula con la naturaleza amétrica de nuestro lenguaje y se ha expresado en distintos momentos de la poesía tanto culta como popular. El que nos interesa y que vamos a estudiar, obviamente, es el verso libre moderno.

Sobre este verso libre moderno, Paraíso asume que tiene un origen múltiple, en el cual están involucrados el verso libre francés, el versículo whitmaniano y los experimentos llevados adelante por los hispanoamericanos ya mencionados: Jaimes Freyre, Silva y Darío.

El iniciador de este verso, a decir de la especialista, es el mencionado Jaimes Freyre, si bien ya el “Nocturno III” (1894) de José Asunción Silva es considerado como escrito en verso. Veamos un fragmento:

Una noche toda llena de perfumes, de murmullos y de música de álas [sic],  
 Una noche  
 en que ardían en la sombra nupcial y húmeda, las luciérnagas fantásticas,  
 a mi lado, lentamente, contra mí ceñida, toda,  
 muda y pálida  
 como si un presentimiento de amarguras infinitas,  
 hasta el fondo más secreto de tus fibras te agitara,  
 por la senda que atraviesa la llanura florecida  
 caminabas,  
 y la luna llena  
 por los cielos azulosos, infinitos y profundos esparcía su luz blanca,  
 y tu sombra  
 fina y lángida  
 y mi sombra  
 por los rayos de la luna proyectada  
 sobre las arenas tristes  
 de la senda se juntaban...  
 (Silva 1985: 26)

Ahora bien, Rubén Darío es considerado como su principal difusor: ya en *Prosas profanas* nos muestra un poema como “Heraldos” que expresa según Paraíso un “verso libre paralelístico”.

¡Helena!  
 La anuncia el blancor de un cisne.

¡Makheda!  
 La anuncia un pavo real.

¡Ifigenia, Electra, Catalina!  
 Anúncialas un caballero con un hacha.

¡Ruth, Lía, Enone!  
 Anúncialas un paje con un lirio.

¡Yolanda!  
 Anúnciala una paloma.



¡Clorinda, Carolina!  
Anúncialas un paje con un ramo de viña.

¡Sylvia!  
Anúnciala una corza blanca.

¡Aurora, Isabel!  
Anúncialas de pronto  
un resplandor que ciega mis ojos.

¿Ella?  
(No la anuncian. No llega aún). (Darío 1915: 84)

Queda claro que el término “paralelístico” se debe a la distribución de los versos en forma de pareados: por ello, podemos afirmar que su base rítmica es el paralelismo (Paraíso 1985: 105). Más que su naturaleza métrica (o amétrica, en consonancia con el verso libre), predomina su procedimiento retórico, basado en los paralelismos y en las acumulaciones.

Volviendo a Jaimes Freyre, observemos la primera parte de su poema “El Alba”, el cual es definido por Paraíso como una “silva libre arromanzada”:

Las auroras pálidas,  
que nacen entre penumbras misteriosas,  
y enredados en las orlas de sus mantos  
llevan jirones de sombra,  
iluminan las montañas,  
las crestas de las montañas rojas;  
bañan las torres erguidas,  
que saludan su aparición silenciosa,  
con la voz de sus campanas  
soñolienta y ronca;  
ríen en las calles  
dormidas de la ciudad populosa,  
y se esparcen en los campos  
donde el invierno respeta las amarillentas hojas.  
Tienen perfumes de Oriente  
las auroras;  
los recogieron al paso, de las florestas ocultas  
de una extraña Flora.  
Tienen ritmos  
y músicas armoniosas,  
porque oyeron los gorjeos y los trinos de las aves  
exóticas. (Jaimes 1899: 37-38)

Si nos basamos en el conteo silábico, observamos una constante: la presencia de versos pares, tanto de arte menor (tetrasílabos, hexasílabos y octosílabos) como de arte mayor (decasílabos, dodecasílabos y hexadecasílabos). Las únicas excepciones son los versos 11 y 22 (curiosa correspondencia), endecasílabo y trisílabo respectivamente. Dicha irregularidad se expresa también en los versos 1 y 22, pues ambos terminan en esdrújula, motivo por el cual se descuenta una sílaba para el conteo métrico (a diferencia de los demás versos, de acento grave). Sobre la rima, también podemos afirmar que encontramos ciertas asonancias en los siguientes versos:

- Versos 2, 8, 12 y 20: osa / osas
- Versos 3 y 13: antos / ampos
- Versos 4 y 10: ombra / onca
- Versos 5 y 9: añas / anas
- Versos 16 y 18: oras / ora

Un caso curioso es la rima consonante en los versos 6 y 14: rojas y hojas. Los versos pares presentan rima asonante a partir de esta noción de “silva libre arromanzada”.

Otro aspecto que debemos mencionar es el encabalgamiento (“enjambement”): como vimos en el capítulo 2, el verso libre busca anular esta característica, típica del verso tradicional. Un verso libre busca constituirse no solo en una unidad rítmica, sino también semántica (con la salvedad de la “ambigüedad” simbolista, y vanguardista en un periodo posterior). En el fragmento del poema de Jaime Freyre, los versos se encuentran encabalgados de manera que reconocemos tres oraciones, evidenciadas con la apoyatura de los signos de puntuación:

- Oración 1: vv. 1-14
- Oración 2: vv. 15-18
- Oración 3: vv. 19-22

En todo caso, el contenido denso de la primera oración (la descripción de las auroras pálidas) se manifiesta en el encabalgamiento de los numerosos complementos. En otras palabras, llegamos a la conclusión de que, si bien en un poema como “El Alba” Jaimes Freyre se ponen de manifiesto algunos rasgos que van a permitir el inicio del llamado verso libre

castellano moderno, el proceso tan solo ha iniciado y tendrá un largo camino por recorrer en el siglo XX:

La originalidad de Jaimes Freyre es indudable (creación de la silva libre; modificación sustancial del verso libre métrico; introducción del disritmias en el verso libre de cláusulas), partiendo en ocasiones de modelos previos que él modifica –la modificación libre de cláusulas de Silva o Darío, y la silva modernista par (no libre) de Darío– o bien sin la apoyatura previa conocida. Su aportación al versolibrismo es, pues, muy importante: Como teórico, con sus Leyes de versificación castellana, y como poeta, con la atención prestada al ritmo acentual, enormemente flexible y lleno de sorpresas en él. (Paraíso 1985: 84).

A partir de lo anterior, queda claro que la consecución del verso libre castellano moderno se logró durante el desarrollo del modernismo hispanoamericano, teniendo a Jaimes Freyre como su iniciador y a Rubén Darío como su principal difusor.

Otro aspecto importante del estudio de Paraíso para nuestros intereses es que ella incluye a González Prada entre los grandes representantes de este modernismo hispanoamericano, junto a nombres como los de Darío, Lugones y Nervo. Incluso llega a decir que nuestro poeta es quien “intenta moldear al castellano el verso de Whitman” (Paraíso 1985: 245). En todo caso, sabemos que nuestro poeta manejaba a profundidad el idioma inglés, pero no recordamos algún texto que dedique al autor de *Leaves of Grass*. Otra afirmación que nos da Paraíso, esta un poco más arriesgada, es la de equiparar al polirritmo pradiano con el verso libre.

¿Qué tan influyente fue el “versículo” whitmaniano<sup>181</sup> en el contexto del verso libre modernista? Victoria Utrera Torremocha concuerda con Paraíso en que su aporte poético influyó en la búsqueda modernista de crear un verso más “libre”:

En el ámbito hispánico se ha indicado la presencia del versículo whitmaniano en diversos autores, desde Rubén Darío o José Martí hasta los poetas de la vanguardia y de la generación del 27. Los primeros intentos de adaptación del versículo son los de Manuel González-Prada, Juan Parra y José Santos Chocano... (Utrera 2001: 72)

(Según la investigadora, los tres primeros es adaptar el versículo whitmaniano al habla hispana fueron, curiosamente, peruanos.) Sobre el vate estadounidense, nos parece interesante

---

<sup>181</sup> “El verso de Whitman, anterior al *verslibrisme* francés, se fundamenta en el paralelismo originario de la métrica bíblica, y en especial de los Salmos y de sus traducciones inglesas en prosa. Eliminados los ritmos puramente métricos de la poesía hebraica, el paralelismo vendría a ser, así, en Whitman el soporte fundamental para la composición de sus poemas.” (Utrera 2001: 65)

la sugerencia de su filiación con el polirritmo. Si apreciamos los primeros versos de su famoso “Song of Myself”:

I celebrate myself, and sing myself,  
And what I assume you shall assume,  
For every atom belonging to me as good belongs to you.

I loafe and invite my soul,  
I lean and loafe at my ease observing a spear of summer grass.

My tongue, every atom of my blood, form'd from this soil, this air,  
Born here of parents born here from parents the same, and their parents the same,  
I, now thirty-seven years old in perfect health begin,  
Hoping to cease not till death. (Whitman 1904: 1)

Y los comparamos con la traducción realizada por E. M. S. Danero:

Yo mismo me celebro y a mí mismo me canto;  
Y mis pretensiones serán las tuyas,  
Pues que cada átomo mío también te pertenece.

Vago y a mi alma la incito;  
Vago y holgazaneo a mi antojo, contemplando la brisa de hierba estival.

Casas y aposentos llenos de perfumes están – las alacenas  
Saturadas de perfumes se hallan;  
Aspiro yo mismo la fragancia y, complacido, la reconozco;  
El vaho también me amenaza, pero yo no lo tolero. (Whitman: 1958: 57)

Ahora cotejemos dichos textos con un fragmento del polirritmo pradiano “Paseo campestre”:

Quiero a solas errar por las quiebras y los llanos,	1
Recorrer las salvajes orillas de los ríos,	
Sentir el mordiente Sol del trópico en mis venas,	
Aspirar el aire matutino de los campos	
Y bañarme en la agreste fragancia de los bosques.	5

Quiero ver los rebaños tendidos en las cumbres,	6
Sorprender las nupcias de la flor con el rocío,	
Mirar las brumas dormidas en la espalda de los lagos,	
Y seguir la nube en el azul del cielo,	
Sin pensar en el cielo, en el azul ni en la nube.	10

(González Prada [1911] 1988: 317)

A nuestro parecer, podríamos catalogar el poema de Prada como uno de los más cercanos a una poética whitmaniana. Para comenzar, se encuentra presente la potente fuerza del yo whitmaniano: en el poeta de New York se expande un egocentrismo ecuménico que recorre todos los espacios y que comparte con el hombre, ya que “cada átomo mío también te pertenece”. En el poema de González Prada el yo poético, marcadamente romántico, realiza, como nos dice el título, un “paseo campestre” pero termina excediéndolo: su recorrido por la Naturaleza también se manifiesta en gran medida como ecuménico y avasallador: campo, agua y subsuelo se entremezclan en una simbiosis absorbida por este yo que se expande y que termina siendo una fuerza desmesurada de la naturaleza, todo impulso pues sigue a la nube del cielo sin pensar en la nube ni en el cielo.

Eso en cuanto a su contenido. En cuanto a la parte formal, debido a la naturaleza métrica distinta en cada idioma, no nos parece muy pertinente realizar un análisis comparativo detallado de las características rítmicas y métricas de cada uno de los fragmentos elegidos. A grandes rasgos, podemos observar que los versos whitmanianos presentan una mayor diversidad métrica, muy acorde con el prosaísmo del verso que lo caracteriza. En cambio, el polirritmo pradiano (así está denominado en el apartado del libro *Exóticas*) presenta una mayor homogeneidad versal: a excepción de los versos 8 y 9 (hexadecasílabo el primero y dodecasílabo el segundo), los demás versos son alejandrinos, es decir, de 14 sílabas métricas. No hay presencia de rima, por lo que podemos afirmar que hay en general un predominio del verso blanco en este poema. Ahora bien, hay otros polirritmos que presentan una mayor diversidad métrica y rítmica que el presente. Nos abocaremos a algunos de ellos en las siguientes páginas.

Quien ha estudiado de forma directa la relación entre el polirritmo pradiano y el verso libre es Luis Lino Salvador (2017). El estudioso menciona, como ya hemos visto, que antes del periodo que nos compete ha habido casos de verso libre en la literatura de distintos idiomas europeos, desde el Medioevo hasta el siglo XIX. Sin embargo, recién a fines de este siglo es que se toma conciencia de la innovación que esto significaba: “con Whitman y los simbolistas franceses se toma conciencia de la composición del verso libre. Esta toma de conciencia del verso libre moderno hace que en ese sentido se constituya en un fenómeno de naturaleza internacional” (Lino 2017: 93). Algo similar sucede en el ámbito hispanoamericano, como vimos páginas antes. Para Lino, un libro de notable influencia va a ser el poemario *Horas* (1891) del portugués Eugenio de Castro (1869-1944), “quien incluso Rubén Darío reconoce como base para la práctica del verso libre” (Lino 2017: 93).

Para el caso peruano, autoras como Paraíso y Utrera Torremocha reconocen que el primero en escribir versos cercanos a lo que denominamos como libres es José Santos Chocano (1875-1934). Sin duda se hace imperioso investigar sobre dicha propuesta. Pero el primero en tener conciencia discursiva de dichas innovaciones es González Prada. Ahora bien, recordemos que los apuntes de su *Ortometría* se van a mantener inéditos hasta 1977, por lo que no podemos considerarlos como influyentes en el periodo del modernismo. Pero sí lo podemos hacer con las notas finales de su libro *Exóticas*, publicado en 1911 y donde el poeta incluye sus polirritmos. Dicho texto es una suerte de síntesis de la *Ortometría*, puesto que nuestro poeta también reflexiona sobre la versificación (la métrica y el ritmo, entre otros). Por ejemplo, al comparar la rítmica española con la francesa, critica a aquellos que “calcan el verso libre de Gustave Kahn, de Emile Verhaeren y de Francis Vielé Griffin, olvidando que el ritmo de la poesía francesa no es acentual ni puede servirnos de modelo sin contrariar la índole de nuestro idioma” (González Prada [1911] 1988: 349). La rítmica española está basada en sílabas, a diferencia de la francesa que, según él, está basada en pies. Con esta afirmación, nuestro autor, se encuentra más cercano a los parnasianos que a los simbolistas, en la llamada polémica del simbolismo. Por otro lado, parece no conocer la propuesta de Rocca de Vergalo que, como vimos, observa que la versificación francesa moderna está más cercana a la estructura silábica que a la medida en pies, tal como se entendían en las antiguas lenguas clásicas.

Volviendo a Lino, señala que González Prada considera las reflexiones de los simbolistas franceses sobre el verso libre. Para afirmar ello, se basa en la propuesta de su hijo Alfredo sobre el tema en cuestión en su ya citado ensayo. Pero, y en eso se da cuenta Lino, la visión que Alfredo tiene del verso libre es demasiado simple al observar que este es una suerte de verso sin rima y nada más, olvidando así las innovaciones que Jaimes Freyre y otros modernistas habían realizado. Más adelante explica el concepto de “elemento rítmico” propuesto por el autor (ya visto en un apartado anterior) y que es la base para la consecución del verso polirrítmico pradiano. Justamente en esa variedad de elementos rítmicos es que se encuentra la diversidad de los versos en nuestro poeta, lo cual, según Lino, lo va a acercar a la heterometría del verso libre.

Un detalle observado por Lino nos parece interesante: la preferencia por el verso impar en el polirritmo pradiano. Ello lo podría acercar a la famosa consigna verlaineana de que para poner a la música ante todo hay que preferir “el Impar”, claro que en el caso de Verlaine lo que se busca es el matiz, tanto de la música externa como del sentido. En cambio, el verso pradiano es en general reactivo a la ambigüedad, lo cual lo aleja de una prédica simbolista. Aun

así, conocemos de la admiración de nuestro poeta por el *pauvre Lélian*, señalado anteriormente.

Lino alude también a la amplificación de los versos (a través de signos de admiración y de interrogación) y a una nueva disposición espacial del verso, sin llegar, claro está, al “nivel desarrollado por Mallarmé o a las propuestas de la vanguardia” (Lino 2017: 97). A continuación, realiza un análisis del poema “The songs of Selma”, poniendo énfasis en la disposición de los elementos rítmicos. Su conclusión es que la estructura rítmica de este poema lo acerca a la modalidad del “verso libre de cláusulas” en términos de Isabel Paráiso. En todo caso, si bien concordamos con Lino en las novedosas combinaciones rítmicas por parte de nuestro poeta, podríamos adelantar que ellas se deben más a una rigurosa conciencia métrica por parte del autor, que a una búsqueda por liberarse de las supuestas ataduras métricas del idioma, que, como han dicho los especialistas, se caracteriza justamente por su flexibilidad y, en gran medida, libertad versual. Buscaremos profundizar en ello.

## 5.2. Análisis de “Música macabra”

Noche velada.  
 Los cielos entristece  
 Una verdosa claridad de Luna.

Bajo el cimborio de vetusta iglesia,  
 En el duro solado,  
 La forma rígida de un muerto.

Soledad y vacío: ni fieles ni monjas.  
 En el órgano estalla  
 Solemne de profundis.

A los rojos temblores de los cirios,  
 Dos manos mutiladas  
 Recorren el teclado, van y vienen,  
 Cual dos arañas gigantescas. (González Prada [1911] 1988: 340)

Este polirritmo de espectro “vetusto” tiene cierto aire simbolista. Empecemos analizando sus aspectos formales.

En primer lugar, observamos claramente la ausencia de rima, tanto consonante como asonante. Sobre su disposición, los versos están distribuidos en cuatro grupos que podemos denominar estrofas, de tres versos cada una a excepción de la cuarta, que presenta cuatro. En cuanto a su métrica y ritmo, podemos observar lo siguiente:

Noche velada. (5)  
 1            4  
 Los cielos entristece (7)  
           2            6  
 Una verdosa claridad de Luna. (11)  
           4            8        10  
 Bajo el cimborio de vetusta iglesia, (11)  
           4            8        10  
 En el duro solado, (7)  
           3            6  
 La forma rígida de un muerto. (9)  
           2        4            9  
 Soledad y vacío: ni fieles ni monjas. (13)  
           3        6        8        10  
 En el órgano estalla (7)  
           3            6  
 Solemne de profundis. (7)  
           2            6  
 A los rojos temblores de los cirios, (11)  
           3        6            10  
 Dos manos mutiladas (7)  
           2            6  
 Recorren el teclado, van y vienen, (11)  
           2            6        8        10  
 Cual dos arañas gigantescas. (9)  
           2        4            8

Un primer e importante detalle a destacar es, como ya había señalado Lino, el predominio de los versos impares, tanto de arte menor (5 y 7) como de arte mayor (9, 11 y 13). En todo caso, más allá de la diversidad métrica, es clara la regularidad versual en cuanto a la constancia de los versos ya mencionados, incluso en cuanto a la distribución en cada estrofa: dos de arte menor y uno de arte mayor de las estrofas de tres versos, y dos de cada uno en la última estrofa. Ahora bien, dicha constancia también se evidencia en los elementos rítmicos empleados por el poeta para la composición de sus versos: en todos ellos apreciamos grupos binarios, ternarios o cuaternarios. Por ejemplo, en el primer verso apreciamos un grupo binario y un ternario: no+che y ve+la+da. En el segundo verso, un ternario y un cuaternario: los+cie+los y en+tris+te+ce. Todos ellos graves. Aunque en algunos versos encontramos algún elemento rítmico agudo (como en “cla+ri+dad” del tercer verso) o



esdrújulo (como en “rí+gi+da” del verso 6), está claro que en la gran mayoría hay un predominio de elementos rítmicos graves, acorde con la naturaleza métrica castellana.

Un breve comentario sobre el contenido. El escenario extendido es la noche velada, cuya luz es verdosa debido a la claridad de la luna. El escenario específico es una iglesia antigua en que debajo de un cimborio<sup>182</sup> yace un cadáver. Nos encontramos ante un enigmático velorio. Y decimos enigmático porque nadie se encuentra presente. Predomina la soledad, pero no el silencio: en el órgano se toca un “de profundis”<sup>183</sup>, que es un tipo de composición religiosa, generalmente con una finalidad mortuoria. El clímax del desenlace enigmático es anticipado por los “temblores rojos de los cirios”, ya que finalmente contemplamos que el órgano es tocado por dos manos mutiladas que se mueven cual gigantescas arañas. Como la música de Maese Pérez en la célebre leyenda de Bécquer, es una melodía que llega de ultratumba, con la diferencia de que en la leyenda sabemos que es el ánima de Maese Pérez quien, mientras que en el poema pradiano queda la incertidumbre. ¿Son las manos del cadáver o de otra persona? Así, el título funciona como una suerte de sinécdoque (la totalidad del escenario como macabra) o metáfora (el poema es la música macabra que entona una melodía que no expresa otra cosa que la fealdad y repulsión ante la muerte).

En síntesis, este poema, más cercano a un romanticismo gótico que a un imaginario simbolista, evidencia que el polirritmo pradiano, más allá de su búsqueda de variabilidad en los ritmos poéticos, aún se mantiene asido a una normativa que el poeta no rechaza, y que al contrario, asume con la firmeza de su manejo y el apasionamiento de su puesta en práctica. Es decir, la “libertad” que busca es la de su espíritu y no la de sus formas. Sus formas siguen un molde, más flexible, pero molde al fin. A pesar de la variedad de espacio en la ubicación de los versos, se mantiene fiel a un encabalgamiento propio de la ilación de su idea. Ricardo Silva Santisteban lo dice de una manera más rotunda:

[...] como a los pocos años de los experimentos del polirritmo de González Prada se introdujo el verso libre en la poesía hispanoamericana, su tentativa devino rápidamente obsoleta. Sin embargo, los propios poemas de Manuel González Prada impulsando con su ejemplo el verso libre por su cercanía temporal a la liberación métrica y rítmica de la vanguardia que procedía del modernismo. (Silva Santisteban 2017: 70)

---

<sup>182</sup> O “cimborrio”: Cuerpo cilíndrico que sirve de base a la cúpula y descansa inmediatamente sobre los arcos torales. Cúpula (DRAE).

<sup>183</sup> “Desde el abismo” o “desde las profundidades” en castellano.

En todo caso, ese impulso dado por nuestro autor a través de su polirritmo, forma parte de un tanteo, tibio aún y que poco a poco se irá volviendo más arriesgado, primero en los modernistas mencionados (Jaimes Freyre, Darío) y que luego desembocará en la crítica a la racionalidad eurocéntrica y a la lógica cartesiana de los vanguardistas: a su rechazo a las normas y a la rebeldía total a través de su verso libre, entre otros importantes aspectos.

## 6. Los poemas simbolistas de González Prada

Llegados a este punto, nos parece necesario analizar los poemas de González Prada que han sido catalogados por la crítica de simbolistas.

Nuestro autor no fue estrictamente simbolista, pero conoció y admiró a dos de los maestros del Simbolismo francés como Baudelaire y Verlaine. Sobre su relación con el autor de “L’albatros”, Estuardo Núñez nos da algunos datos interesantes. Señala un *grafito*<sup>184</sup> dedicado a “Baudelaire”, en el cual “está reflejada la admiración por su obra y la impresión de una lectura detenida de *Las flores del mal*” (Núñez 1997: 188)<sup>185</sup>.

En la extraña poesía  
De su cerebro macabro  
¡Qué florecencia de ritmos!  
¡Qué precisión de vocablos!  
Se revuelca en la carroña  
Y se sumerge en el fango;  
Mas resurge oliendo a mirra,  
Con una perla en la mano. (González Prada 1989: 22-23)

También alude al poema “En país extraño” de *Exóticas* (1911), en el cual se coloca como epígrafe un par de versos de Baudelaire que “Prada traduce y desarrolla en su poema” (Núñez 1997: 188).

### “En país extraño”

« O métamorphose mystique  
De tous mes sens fondus en un! »  
*Charles Baudelaire*

<sup>184</sup> El *grafito* es definido como un “escrito o dibujo hecho a mano por los antiguos en los monumentos. Letrero o dibujo circunstanciales, generalmente agresivos y de protesta, trazados sobre una pared u otra superficie resistente” (DRAE 2001: 779). Con ello, queda clara la relación intertextual, de homenaje o de apelación, entre los autores a quienes se les dedica los grafitos y la estética e ideología gonzalezpradiana.

<sup>185</sup> Núñez fecha este *grafito* en 1893, escrito durante la residencia del poeta en París.

Yo camino bajo el cielo,  
 No esplendor ni oscuridad;  
 En un país muy remoto,  
 No vivido ni real.

Donde se oye con los ojos,  
 Donde se ve con palpar,  
 Y se funden los sentidos  
 En misteriosa unidad.

¿Voy soñando? ¿Voy despierto?  
 No sabré decir quizá  
 Donde empieza la vigilia,  
 Donde concluye el soñar.

Miro sombras que me siguen,  
 Mas, al seguirlas, se van;  
 Veo manos que me tocan,  
 Mas no se dejan tocar.

Saboreo luz, y gozo  
 La exquisita voluptad  
 De las músicas azules  
 Y de olor musical.

Sumido en algo indecible,  
 Que no es sentir ni pensar,  
 Estoy pensando y sintiendo  
 Lo que no fue ni será.

¿Siento yo, o en mi sensorio  
 Sienten bosques, nube y mar?  
 ¿Pienso yo, o en mi cerebro  
 Piensan ave y pedernal?

¿Soy la parte o soy el Todo?  
 No consigo deslindar  
 Si yo respiro en las cosas  
 O en mí las cosas están.

Yo no vivo en mí, que vivo  
 En la gota del raudal  
 Ya en el más lejano globo  
 De la ignota inmensidad.

Ya mi vida no es mi vida;  
 Que de mí se aleja y va  
 A difundirse y perderse  
 En la vida universal.

Qué deleite, sumergirse  
 En la suma identidad  
 De la forma y de la idea!  
 ¡Ser lo eterno y lo fugaz!  
 ¡Lo infinito y lo finito!  
 ¡Alumbrar y perfumar  
 En el rayo de una estrella  
 Y en el polen de un rosal! (González Prada [1911] 1988: 274-275)

Este romance es bastante llamativo. Si a nivel formal no puede estar más alineado con la tradición hispana (octosílabos y rima asonante en los versos impares), su contenido evidencia una correspondencia con la propuesta de la “mezcla de sentidos”. El “fundar los sentidos en uno” baudelaireano se explaya en este poema a través del recorrido de la voz poética por un “país extraño”, metáfora del universo autónomo, que no le debe nada a la realidad, impuesto por los simbolistas.

Este escape a un país extraño es también un alejarse completo de la lógica y la razón, una salida total del mundo de la vigilia que habitamos. Por ello la voz poética no sabe si es la parte o el todo, si respira en las cosas o si las cosas respiran en él. Es una fusión total de los sentidos o, con un término que sintetiza muy bien dicha sensación, una “exquisita voluptad”<sup>186</sup>. Esta experiencia completa de los sentidos anula el pensamiento racional, por eso la voz poética se pregunta: “¿Pienso yo, o en mi cerebro / Piensan ave y pedernal?”. Hay una suerte de fusión entre el yo poético y el cosmos: no es otra la manera en que podemos entender la referencia a una “vida universal”. Su “sensorio”<sup>187</sup> es gozoso y deleitoso, pues es sumergirse en la “suma identidad de la forma y de la idea”. El goce total de los sentidos es una experiencia mística donde se es a la vez, fugaz y eterno, finito e infinito. Esta “analogía universal” lleva, sin embargo, una contradicción sustancial en González Prada: el discurso en que quiere explicar lo “indecible” no es otro que el de la mera exterioridad de los opuestos. En otras palabras, quiere vislumbrar su “secreto” a través de un lenguaje explícito, cuando los simbolistas buscaban justamente lo contrario: la creación del símbolo como imagen enigmática del misterio de mundo.

En este poema hay sin duda una admiración por el poeta de las “correspondencias” y de “la obra de arte total”, pero también el empleo de un conjunto de técnicas pasadas y que solo pueden maquillar, mas no asir, las “músicas azules” y el “olor musical” que los simbolistas llegaron a contemplar en sus arrebatos de libertad poética.

<sup>186</sup> “Tomado del latín voluptas, 'placer', de la misma raíz que velle, 'querer'. Placer sensual intenso” (<http://ghcl.ub.edu/diccaxv/dictionary/ViewLema/22029>)

<sup>187</sup> “Supuesta facultad interior que recibe e imprime cuanto envían los sentidos” (DRAE).

En cuanto a Paul Verlaine, le dedica el siguiente grafito:

En su versos amalgama  
 La sonrisa con la llama,  
 Lo bestial con lo divino,  
 La salud con la gangrena,  
 El cantar de la sirena  
 Con el gruñir del gorrino<sup>188</sup>. (González Prada 1989: 42)

Este poema es básicamente “biográfico” en el sentido en que expresa la dicotomía entre el “verso angelical y musical” con la imagen desaliñada y la embriaguez cotidiana del poeta. Una suerte de divino sátiro que mezcla en su poesía el gruñido con el canto.

De poetas como Mallarmé o Rimbaud no se ha encontrado mención alguna.

También es importante recordar su relación con el mayor representante de la poesía simbolista en habla hispana: José María Eguren. Sobre este punto, Luis Alberto Sánchez observa que hacia 1911, la casa de González Prada es visitada por “poetas como Eguren, Valdelomar, el recién llegado Federico More” (Sánchez, 1977: 237), con lo cual entendemos que entre ellos había iniciado una fraternal amistad. Núñez, en su tesis de 1931, propone que Eguren y González Prada trabajaron prácticamente en forma paralela la composición de “Los reyes rojos” y de “Los cuervos” respectivamente (sobre ello volveremos luego). En todo caso, lo que sí queda claro es que ambos poetas compartieron una amistad y una admiración mutua, como se puede comprobar en la dedicatoria del poemario *La canción de las figuras* (1916) al “ilustre maestro”.

### 6.1. “Los cuervos” y la máquina contra el sentimiento

Este poema ha sido asociado a la estética simbolista por Estuardo Núñez y por Américo Ferrari. Núñez dedica un capítulo de su tesis de 1931 (publicada en 1932) a comparar “Los cuervos” con “Los reyes rojos” (el capítulo se titula “Las obras paralelas”). Así, sugiere un vínculo directo con el simbolismo egureniano al afirmar que ambos tienen en común

la definitiva desarticulación sintáctica de la textura, el enfocamiento parcial de las imágenes, la falta de trabazón lógica, la repentinidad de los aspectos que ofrece cada una de las situaciones de los sujetos y objetos en el poema, la ausencia de ripios, la aguda certeza en la aplicación del matiz y del ritmo, en quienes participan ampliamente

---

<sup>188</sup> “(Coloqu.) Persona desaseada o de mal comportamiento en su trato social” (DRAE).

de la **exquisita voluptad de las músicas azules y del olor musical**, según frase del mismo Prada... (Núñez 1932: 73; resaltado del autor)

Ferrari comparte esta opinión cuando dice que “*Los cuervos* [está] ya muy cerca de la poesía de Eguren. Es uno de los pocos poemas simbolistas de González Prada” (Ferrari 2003: 32; nuestro añadido). ¿Es realmente “Los cuervos” un poema simbolista? Empecemos con la imagen que da título al poema. La figura del cuervo, como sabemos, es puesta en el centro de la poesía romántica con el famoso poema “The raven” de Edgar Allan Poe (1845). Un ave que obtuvo una connotación macabra y misteriosa desde fines de la Edad Media, se convierte en una suerte de mensajera de ultratumba en el magistral poema del escritor estadounidense. Esta tradición, con su particular visión, la retoma Eguren en su “Lied II” (1911). Sin embargo, consideramos que ninguno de estos dos poemas presenta una correlación con el de González Prada.

Formalmente, “Los cuervos” y “Los reyes rojos” están compuestos en tercetos (aunque “Los cuervos” termina en un cuarteto) y emplean versos de arte menor: heptasílabos los de González Prada, y pentasílabos y octosílabos los de Eguren. Ambos, a su vez, terminan en rima asonante.

La crítica, través de la historia, ha interpretado de varias maneras el símbolo de los reyes rojos en el poema egureniano<sup>189</sup>. Los cuervos pradianos no han corrido con la misma suerte. A continuación, intentaremos una primera interpretación.

### “Los cuervos”

Bajo dosel de gualda,  
Nubarrones de cuervos  
Aparecen y graznan.

Hidrofóbicos luchan  
Y en el campo destilan  
Cálida, roja lluvia.

Con los picos de acero,  
No se hieren los ojos,  
Se taladran los pechos.

Por azuladas cumbres,  
Al desmayo del Sol,

---

<sup>189</sup> Al final de nuestro libro sobre Eguren (2013) enumeramos las múltiples interpretaciones que hasta esa fecha ha tenido el poema incluido en *Simbólicas*.

Desaparecen, huyen...

Se van sin corazón. (González Prada [1911]: 1988: 296-297)

El escenario con el que empieza el poema es configurado a través de una metáfora mobiliaria: el “dosel de gualda”, la tela amarilla que cubre un lecho, es utilizado para representar el cielo en que “nubarrones” de cuervos aparecen y graznan. Asimismo, este término “nubarrones” nos da la idea de los cuervos como imágenes oscuras, densas y separadas en el posible momento del amanecer. La primera estrofa establece así la presentación de estos seres enigmáticos.

El segundo terceto representa la lucha de estas aves “hidrofóbicas”<sup>190</sup>. Este enfrentamiento nos recuerda la lucha entre los reyes egurenianos. Ahora bien, a diferencia del color de estos reyes, no se menciona algo que puede ser redundante: el color negro de los cuervos, quizá sugerido en el vocablo “nubarrones”. Y, recordemos, teniendo como fondo el color “gualdo” (amarillo como el de la flor de la gualda) del cielo. En su lucha, estas aves “destilan lluvia”, lo cual puede interpretarse como una metáfora de sangrar una “roja” y “cálida” sangre, valga la redundancia.

A continuación, se emplea una metáfora que nuevamente coincide con Eguren, aunque en esta ocasión con otro poema de *Simbólicas*: “Pedro de acero”. Recordemos que en este poema el personaje alegórico “pica, pica la metálica peña”. En el poema pradiano, los cuervos luchan con pico de acero. A nuestro entender, si el poema egureniano no es solo una alegoría de la explotación minera, sino en general de la explotación en el contexto del industrialismo capitalista, ello parece reforzarse cuando se nos dice que Pedro es de Acero, es decir, como si se transformara en el material que procesa. Los picos de los cuervos son de acero y no sacarán, como en el dicho popular, los ojos<sup>191</sup>, sino que, usando una metáfora industrial, “taladran los pechos”. Son una suerte de maquinarias que destruyen, metonímicamente, lo que se encuentra en los pechos y lo que representan: el corazón<sup>192</sup>.

En el último terceto las figuras desaparecen con el crepúsculo (“Por azuladas cumbres, / al desmayo del sol...”). Al igual que en “Los reyes rojos”, el escenario final es la muerte del

<sup>190</sup> La palabra hidrofobia presenta dos significados: miedo al agua y enfermedad de rabia (DRAE).

<sup>191</sup> Fernando González (2002) nos explica en su estudio “El cuervo y su simbología” que desde el siglo XV, a partir de la literatura y la iconografía de la Edad Media, se constituye la sentencia “cría cuervos y te sacarán los ojos”. El Centro Virtual Cervantes nos informa que la sentencia “Cría cuervo y sacárate el ojo” se incluye en el *Diálogo de la lengua* (1537) del humanista español Juan de Valdés (Cuenca, 1509 – Nápoles, 1541) (<http://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ficha.aspx?Par=58386&Lng=0>).

<sup>192</sup> Isabelle Tauzin nos recuerda que en el, otoño europeo los campos se llenan de cuervos (su equivalente en el Perú serían los gallinazos, aves carroñeras que buscan presas). Hay así una posible alusión al carácter depredador de estas aves.

día, aunque con la diferencia de que en el poema egureniano los reyes no dan señal de término de la batalla, pues “firmes combaten”. En el poema de Prada los cuervos huyen, desaparecen. Huir involucra alejarse de algo o de alguien que representa peligro. Quizá los cuervos se encuentren en esta desventajosa situación, pues perdieron algo durante la batalla: los corazones. Y, por ende, lo que estos representan: los sentimientos, la emoción, la pasión. Sus picos de industrializado acero terminaron por destruir lo más profundo que tenían. Así, estos cuervos humanizados pueden relacionarse, en cierta medida, con los muertos de corazón yerto de su famoso triolet: “Para verme con los muertos / ya no voy al camposanto”: “¡Corazones hay tan yertos! / ¡Almas hay que hieden tanto!” (González Prada 1988: 217). Parece ser una alegoría crítica sobre la falta que sufren ciertas personas frente a determinadas situaciones, debido sobre todo a la pérdida de su espíritu combativo y al predominio de la resignación.

A partir de la anterior lectura, entendemos “Los cuervos” como una alegoría de crítica social, más que como una presencia ambigua y misteriosa, como siguen sugiriendo los reyes egurenianos. En ese sentido, consideramos un poco exagerada la lectura de Núñez de este poema, quien habla incluso de un trabajo con la sinestesia simbolista cuando alude a la “exquisita voluptad de las músicas azules y del olor musical” en directa mención al poema “En país extraño” ya comentado. A nuestro parecer, no hay mayor trabajo con la sinestesia en este poema. A ello le podemos incluir una diferencia lexical: muchos términos usados por Prada (gualda, nubarrones, hidrofóbicos, entre otros) son ajenos a la eufonía egurenina. Si bien la representación de un escenario *artificial* es observable también en Eguren (por ejemplo, en “Las bodas vienesas”), la diferencia con el poema de Prada radica en la construcción de una imagen que se va tornando densa y ambigua, mientras que en “Los cuervos” sucede el proceso inverso: poco a poco se nos aclara la imagen cruenta de las aves sin corazón. Así, hay una mayor correspondencia con la poética pradiana que conocemos, tanto en *Exóticas* como en sus otros libros de poesía.

## 6.2. “Los caballos blancos”: sacrificio y muerte

¿Por qué trepida la tierra  
Y asorda las nubes fragor estupendo?  
¿Segundos titanes descuajan los montes?  
¿Nuevos Hunos se desgalgan abortados por las nieves  
O corre inmensa tropa de búfalos salvajes?  
No son los bárbaros, no son los titanes ni los búfalos:  
Son los hermosos Caballos blancos.



Esparcidas al viento las crines,  
 Inflamados los ojos, batientes los hijares,  
 Pasan y pasan en rítmico galope:  
 Avalancha de nieve, rodando por la estepa,  
 Cortan el azul monótono del cielo  
 Con ondulante faja de nítida blancura.

Pasaron. Lejos, muy lejos, en la paz del horizonte,  
 Expira vago rumor, se extingue leve polvo.  
 Queda en la llanura, queda por vestigio,  
 Ancha cinta roja.  
 ¡Ay de los pobres Caballos blancos!  
 Todos van heridos,  
 Heridos de muerte. (González Prada 1988: 323)

Robert Mead Jr. observa que este poema es “una de sus pocas composiciones en que emplea el simbolismo” (Mead 1955: 52). Américo Ferrari, siguiendo a Sánchez, afirma que este *polirritmo sin rima* “se adecúa de manera admirable con el estilo de Eguren” (Ferrari 2003: 32). En todo caso, podríamos establecer un correlato con el fantasmal caballo egureniano en el poema “El caballo”, incluido en *La canción de las figuras*. Por otro lado, también son cercanos a este tiempo y contexto otros caballos muy conocidos en la literatura peruana: “Los caballos de los conquistadores” (1906) de José Santos Chocano. A partir de lo anterior, buscaremos analizar las implicancias estéticas e ideológicas de esta *imaginería equina* en Prada.

El primer aspecto que quisiéramos resaltar es el color. Conocemos la connotación de pureza, perfección y alcurnia con que se identifica al blanco en Occidente. Ahora bien, si partimos del análisis *cromático* que realiza Núñez de la poesía egureniana (1964), el crítico señala que lo blanco se aplica en Eguren tanto a lo triste como a lo alegre. Un ejemplo de ello es su poema “Syhna la blanca”. ¿Qué caracteriza la blancura de los caballos pradianos? Para indagar en ello, avancemos en la *narrativa* del poema.

El poema se inicia con una serie de interrogantes que en cierta medida nos van dando pistas sobre la imagen de los caballos. Su aparición se manifiesta como una fuerza desmesurada en la naturaleza, la cual hace trepidar la tierra, además de ensordecen con su ruido atronador. A continuación, la voz poética se pregunta si se puede relacionar esta imagen con tres elementos con sus respectivos referentes culturales: la mitología clásica (los titanes), Oriente (los Hunos) y la manada de diferente regiones (búfalos), vinculados los tres, desde la óptica de la voz poética, con la carga semántica de lo bárbaro.

En la segunda estrofa se describe a estos hermosos caballos blancos. Su descripción se vincula con su paso, el cual sugiere una imagen imponente y un movimiento rítmico. Son como una fuerza indómita de la naturaleza que rompe (corta) el azul del cielo (fuerza que desestabiliza la calma circundante). Con ello, se refuerza una dicotomía esbozada ya en la primera estrofa: la calma del entorno frente al movimiento fortísimo de los caballos, y la repercusión de este movimiento en la tranquilidad de la naturaleza. Así se entiende la metáfora en la cual su rítmico galope corta “el azul monótono del cielo”.

En la tercera y última estrofa los caballos ya han pasado y se evoca este paso. Todo vuelve a su calma primigenia. Se vuelve a una tranquilidad del entorno, a una “paz del horizonte”. Sin embargo, hay un vestigio que queda en la llanura: una ancha cinta roja, entendida como una metáfora de la mancha de sangre que han dejado los caballos en su paso. Recordemos que sus ojos estaban “inflamados” y que generalmente esa expresión se *colora* con el tono rojizo de la sangre. Al final, la voz poética muestra su pena hacia los enigmáticos caballos y descubre la razón de su emotividad: van heridos de muerte. Así, esta última palabra cobra una connotación central en el contenido del poema: ahora nos queda claro que los hermosos caballos blancos representan la heroicidad de la lucha frente al último e inexorable destino. Y los colores, blanco de su figura y rojo de su sangre, podrían tener hasta una connotación patriótica, en un contexto de lucha, dolor y sacrificio que fue la época que le tocó vivir al poeta. También se puede establecer la siguiente dicotomía cromática: Blanco como legado opuesto a barbarie (es decir, la cultura); y Rojo como la sangre de un sacrificio de grandes dimensiones, como una fuerza de la naturaleza.

Esta visión épica de los caballos blancos pradianos, de acuerdo con el recorrido narrativo del poema, parece presentar así un mayor vínculo con los invasores e idealizados caballos de Chocano, que con el fantasmal caballo egureniano, el cual por cierto ya era solo un espectro como se verá en el capítulo siguiente.

En pocas palabras, podemos afirmar que la poesía de González Prada solo se encuentra tangencialmente relacionada con la poética simbolista, de a ratos y en algunos versos, giros e imágenes. Si hacemos un recuento de sus libros de poesía, observaremos que en ellos predominan otras tendencias, como por ejemplo la sátira (*Presbiterianas*) o la crítica política (*Libertarias*). Sus *Baladas* y sus *Minúsculas*, por su finura musical y su verso limpio y sencillo, están más cercanos a un modernismo parnasiano. En cambio, podemos considerar a *Exóticas* como su libro más heterogéneo e innovador. Aquí se incluye a los polirritmos sin rima, que como hemos anotado le dan flexibilidad rítmica a las formas versuales de su tiempo.

También encontramos poemas de un romanticismo gótico y de una imagería musical. Finalmente, aparecen textos que tendrán cierta inclinación hacia el misterio simbolista, sin llegar a constituir ese universo ambiguo y polisémico de dicha estética, como analizaremos en el capítulo dedicado a Eguren.

En cuanto a sus reflexiones sobre poesía, si bien nos traen novedades (y sobre todo claridades) en torno a la rítmica de la poesía castellana, presentan en general una inclinación hacia lo explicativo y lo prescriptivo, es decir, hacia el análisis de las formas conocidas y la manera en que los poetas deben aplicarlas. En ese sentido, podemos aseverar que sus notas, agrupadas sobre todo en *Ortometría*, se alinean con una tradición literaria que empieza con el Clasicismo grecolatino y que persiste con el Parnasianismo, y se encuentran básicamente alejadas de las irrespetuosas incongruencias de los poetas franceses de *La Vogue* y otras publicaciones que marcaron el devenir simbolista. González Prada se nos presenta así como un poeta fino de verso pulido y cuidado (“en verso combatamos por la azucena y la rosa”), con una enorme conciencia de su quehacer poético, y que solo de a ratos llegó a caer en el sinuoso camino de la disonancia, característica esencial de la poesía moderna, como veremos a continuación.

## CAPÍTULO 4

### EL SIMBOLISMO DE JOSÉ MARÍA EGUREN

José María Eguren (Lima, 1874 – Lima, 1942) es, según la crítica especializada, el único exponente de una propuesta literaria que podemos denominar *Simbolismo hispanoamericano*. Son diversos los críticos (empezando por el estadounidense Isaac Goldberg [1920]) que lo han denominado como el “anti-Chocano”, básicamente por la oposición entre la grandilocuente y épica lírica chocanesca, frente a la delicada y asordinada poesía egureniana. Sin embargo, dicha dicotomía también puede ser utilizada para observar la biografía de dichos vates: la del autor de *Alma América* fue una vida llena de fama, viajes, aventuras y sobresaltos<sup>193</sup>, mientras que la de nuestro poeta fue más bien apacible y tranquila. Esa debe ser la razón principal por la cual se tiene pocos datos sobre su vida.

El principal estudio biográfico del poeta es el publicado por Estuardo Núñez en 1964: *José María Eguren: vida y obra*<sup>194</sup>. En general, los diferentes estudios que nos dan referencias biográficas (Ortega, Silva-Santisteban) se centran en esta publicación de Núñez.

Nacido el 7 de julio de 1874, nuestro poeta fue bautizado con el nombre de José María Hernán Eguren y Rodríguez, hijo de José María Eguren y Cáceda y de doña Eulalia Rodríguez Herculles. Su padre<sup>195</sup>, natural de Chachapoyas, fue funcionario del Congreso y senador del departamento de Amazonas en varias legislaturas (López 2016). Nuestro poeta fue el último de ocho hermanos sobrevivientes del matrimonio Eguren-Rodríguez. Un dato relevante es que uno de sus hermanos mayores Jorge Luis, quien según Núñez ocupó un cargo diplomático en Génova y Roma, enseñaría a nuestro poeta a leer en francés e italiano, así como lo estimularía a la lectura de los clásicos<sup>196</sup>. El conocimiento del inglés por parte de Eguren nunca fue muy bueno<sup>197</sup>.

<sup>193</sup> Sugerimos la lectura del libro *Aladino o la vida de José Santos Chocano* (1960) de Luis Alberto Sánchez.

<sup>194</sup> La primera parte (*vida*) va desde la página 7 hasta la página 37.

<sup>195</sup> El abuelo del poeta, Andrés de Eguren, fue de origen vasco y llegó al Perú unos años antes de la Independencia (López 2016).

<sup>196</sup> Sugerimos la lectura del artículo de Isabel Cristina López Eguren (2015) incluido en la bibliografía.

<sup>197</sup> En diferentes cartas que escribe durante la década de 1920 (sobre todo las enviadas a Pedro Zulen), el poeta manifiesta que necesita la ayuda de amigos para traducir algunos textos en inglés que le enviaban.

La ocupación chilena de Lima (de 1881 a 1883) y la delicada salud del niño José María debieron ser las razones por las cuales vivió esos años entre las haciendas Chuquitanta y Pro, al norte de Lima: “La indicación médica indujo a buscarle con frecuencia esas salidas al campo, aprovechando la familia la coyuntura de la labor de administración que el padre ejercía en la hacienda *Chuquitanta*, en las inmediaciones de Lima, o a la hacienda *Pro* de la que llegó a ser propietario uno de sus hermanos mayores, Isaac” (Núñez 1964: 10-11). Ahora bien, Isabel López Eguren nos dice que el padre del poeta “desarrolló su labor ininterrumpidamente durante 47 años, un mes y doce días” en el Congreso de la República, con lo cual habría cierta incongruencia con la aludida función de administrador de una hacienda. En todo caso, lo que sí está claro es que, en general, la familia Eguren (y no solo el núcleo) presentaba cierta holgura económica durante ese periodo y fue poseedora de ambas haciendas durante algunas décadas (López 2015). Ello confirma la experiencia rural que tuvo nuestro poeta en su niñez, como él mismo lo ha mencionado. Por ejemplo, de la entrevista que le hace César Francisco Macera en 1940: “Hay lugares en la Hacienda Chuquitanta que a ciertas horas están sin un solo ruido, y en cambio sorprendemos, por alguna parte, una asamblea de pájaros cantando en orquesta, aves que suenan como una fuga de Bach y que se desplazan por el cielo, en una lanzada múltiple para arriba” (Eguren 2015b: 347). Todos sus estudiosos llegan a la conclusión de que dicha experiencia con la Naturaleza marcaría su poesía y su pintura.

Núñez nos informa que hacia 1884 (después de la ocupación) empezaría de forma tardía sus estudios en el Colegio de los Jesuitas (La Inmaculada de Lima): tenía entonces 10 años. Julio Ortega (1965) nos dice que llegó a terminar su instrucción secundaria. Sin embargo, la mayoría concuerda con que su precaria salud haría intermitente su asistencia y finalmente dejaría el colegio. De acuerdo con ello, su formación sería básicamente autodidacta y con la ayuda de sus hermanos mayores (en especial Jorge Luis).

Un dato biográfico del que lastimosamente no hay casi información es sobre la *musa* egureniana. Ello, considerando que nuestro poeta hace referencia en muchos de sus textos a una mujer o niña hermosa, rubia y generalmente marcada por el sino de la fatalidad y la muerte. En la entrevista ya aludida anteriormente, Francisco Macera le pregunta si se ha enamorado muchas veces, a lo que el poeta responde (con una sonrisa despaciosa, en términos del entrevistador): “Sí, dice, muchas veces. Pero nunca dije de quién. He gozado y he sufrido mucho. He dejado de pasar [sic] la oportunidad de ser feliz con una mujer, por escrúpulo. En estas cosas el hombre debe ser muy delicado” (Eguren 2015b: 351). Ahora bien, ha habido

algunas referencias a cierto amor platónico o de ensueño por parte de nuestro poeta. Por ejemplo, Eduardo Calvo nos da el siguiente dato:

El poeta vivió permanentemente en actitud lírica, ajena por completo a los problemas del hombre, pues subsistía únicamente para el arte; sufrió en su juventud un fuerte impacto con el fallecimiento de la niña que amaba pura, dulce y profundamente. Desde entonces no pensó en otra mujer y dedicó serenamente su vida al celibato en su más rígida acepción. (Calvo 1960: 98)

¿De dónde obtuvo este señor dicha información? No recordamos que otro estudioso del poeta haya brindado un dato de este tipo. Ahora bien, en un folleto para niños escrito por Martha Insúa Madueño sobre la vida del poeta (1992), nos dice la autora en referencia a la etapa de su niñez-pubertad en el campo:

En sus sueños conoció a una niña de ojos azules, que iluminaban cuanto miraban; era blanca como el marfil: “Estaba de blanco vestida / con verde ceñido gentil / su cabello olía a muñeca / y a nítido beso de abril”. Pero por desgracia cuando los niños jugaban con ella, esta niña muere mordida por un reptil venenoso. Pero su muerte no los separa: la niña se convierte en un hada que habla con él, que cuando se siente cansado y triste se le aparece, y lo lleva de la mano a un lugar donde todo es felicidad... (Insúa 1992: 8)

A continuación, incluye unos versos de “La niña de la lámpara azul”. Esta cita muestra una ambigüedad explícita: alude a una niña que el poeta conoció en sus “sueños” campestres, pero luego explica la causa de su desaparición de forma tan realista, que podría quedar la sensación de que fue una niña de carne y hueso.

Julio Ortega resume a través de sus poemas la experiencia amorosa y la presencia de la niña que definitivamente marcó su obra:

¿Existió realmente esa niña? ¿Murió, en efecto, de esa manera [la picadura de un reptil venenoso]? De cualquier forma, Eguren tiene presente a una niña a la que identifica con la pureza de la infancia, a la que hace capaz de revelar misterios de lo desconocido, como otra Beatriz, y a la que aún más, personifica como la Esperanza, con mayúsculas. Es probable que este símbolo, delicado símbolo natural de su mundo interior, sea también “la niña de la lámpara azul”. [...]

Es así pues, que la probable aparición de una niña en la órbita sensible de Eguren niño, en Chuquitanta, determinó la fijación en su mundo espiritual, de una especie de arquetipo personal, vivo, sensible, al que se complacía en volver. (Ortega 1965: 82; nuestro añadido)

Los escrúpulos y la delicadeza de nuestro poeta (usando sus propias palabras) impidieron que sepamos más acerca de las circunstancias que inspiraron la creación de su

musa infantil, blanca (rubia las más de las veces) y muerta. Pero lo que sí nos parece interesante es el diálogo intertextual que podemos establecer con Edgar Allan Poe, autor mencionado por varios estudiosos como posible influencia para nuestro poeta, a pesar de que nunca lo haya mencionado en sus escritos. Por ejemplo, Miluska Benavides nos dice que el motivo de la amada muerte de Allan Poe cobra casi las mismas connotaciones en nuestro poeta en su poema en prosa “Noche azul” (Benavides 2017: 87). Añade además que en la versión definitiva de este texto “Eguren evoca la imagen de la tumba de Anabel Lee en la orilla” (Benavides 2017: 88). A partir de ello, es difícil leer versos como estos

For the moon never beams, without bringing me dreams  
Of the beautiful Annabel Lee;  
And the stars never rise, but I feel the bright eyes  
Of the beautiful Annabel Lee...<sup>198</sup> (Allan Poe 1986: 76)

y no pensar en la musa egureniana de poemas como “La muerta de marfil”:

Como sombría nube, al ver la tumba rara,  
de un fluvi6n mortecino en la arena y el hielo,  
pensé en la rubia aurora de juventud que amara  
la ni6a, flor de cielo.  
Por el lloroso sauce, lilial m6sica de ella,  
modula el aura sola en el pante6n de olvido.  
Muri6 canora y bella;  
y est6n sus restos blancos como el marfil pulido. (Eguren 2015a: 223)

Otro dato curioso de la vida del poeta es que toda su imaginería exotista y cosmopolita la concibió sin salir del Perú. La mayoría de estudiosos maneja la información de que ni siquiera salió del departamento de Lima. Sin embargo, Danilo Sánchez Lihón<sup>199</sup> afirma que el poeta realizó un viaje administrativo a Guayaquil. Ello parece confirmarse con la carta que Eguren le envía a César Vallejo con fecha del 15 de julio de 1917. En dicha misiva nuestro autor alaba los poemas del joven Vallejo y le manifiesta que “(E)n este vapor escribo a los redactores de la revista *Renacimiento*, de Guayaquil y con palabras elogiosas por cierto pero bien merecidas, les prometo sus poesías” (Eguren 2015b: 223). Sin embargo, en cartas posteriores se aclara esto: lo que hacía el poeta es escribir sus cartas en el lugar donde salía el

<sup>198</sup> “Jamás brilla la luna, sin que yo sueñe  
con la hermosa Annabel Lee;

jamás salen las estrellas, sin que yo sienta los brillantes ojos  
de la hermosa Annabel Lee...” (traducción de Arturo Sánchez).

<sup>199</sup> [http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/sanchez\\_lihon\\_danilo/eguren\\_nos\\_pertenece.htm](http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/sanchez_lihon_danilo/eguren_nos_pertenece.htm)

vapor. En una carta enviada al poeta y periodista ecuatoriano Luis Aníbal Sánchez, fechada el 30 de junio de 1920, Eguren le manifiesta: “No escribo sino en los vapores que van directos a Guayaquil, de aquí la demora de mis cartas” (Eguren 2015b: 232). Con ello, queda claro entonces que nuestro poeta nunca salió de nuestro país muy a su pesar.

Y decimos muy a su pesar, pues en algunas de sus cartas Eguren expresa a su amigo Pedro Zulen, filósofo que en ese momento se encontraba estudiando en Harvard, su deseo de conocer EE.UU. y Europa. En una carta del 24 de agosto de 1920, le cuenta el poeta: “Tengo la esperanza; aunque muy leve, de darle un abrazo, por esos mundos; pues Haya de la Torre ha conseguido que el gobierno pensione a Guillén y a Cárdenas Castro, y está entusiasta por enviarme a Europa; si esto se realiza, tendré el gusto de verlo en Cambridge, dentro de dos meses” (Eguren 2015b: 233). En 1920 Haya de la Torre, futuro fundador del Apra, era presidente de la Federación de Estudiantes del Perú. A pesar de su cargo, no lograría que el Estado pague un viaje a nuestro poeta.

Eguren tendría deseos de viajar al extranjero todavía durante varios años. Por ejemplo, en una carta enviada a su amigo el poeta Enrique Bustamante y Ballivián con fecha noviembre de 1928, nuestro poeta le confiesa: “Quizá tenga tenga que darme un paréntesis poético, pues se me enfilan tiempos difíciles. Qué dirías si alguna vez encontraras a Giuseppe en París o en Buenos Aires, caminando con grandes escarpines. Pienso viajar y renovar en la poesía y en la vida” (Eguren 2015b: 276). Sabemos que “Giuseppe” era el apelativo con que Eguren gustaba de ser llamado por sus amigos más íntimos. Curiosamente, por esos años en que se desvanecen sus sueños de viaje, también se silencia su poesía.

Durante las primeras décadas del siglo XX hubo una suerte de crítica “oficial” en nuestro país, la cual estuvo ejercida básicamente por personajes como José de la Riva Agüero y Clemente Palma, quienes publicaban en los diarios y revistas más renombrados de la época (pensemos en periódicos como *El Comercio* o revistas como *Variedades*). A ellos les podemos sumar a Ventura García Calderón, quien desde París participaba del munco cultural limeño. Esto se puede comprobar con la publicación de su texto *La literatura peruana 1535-1914* (1914). En la parte final del mismo, después de tratar a Palma, González Prada y Chocano, hace mención a diferentes escritores peruanos de su tiempo, tales como Abraham Valdelomar, José Gálvez, Leonidas Yerovi, Alberto Ureta, José Eufemio Lora y Lora... pero ¡ni una sola palabra sobre Eguren! En fin, podríamos entender que la sola publicación de su libro de 1911, así como su escasa difusión, jugó en contra del vate simbolista. Pero eso no es lo peor: en 1938, cuando ya Eguren había publicado casi toda su obra y se le había realizado los homenajes respectivos (Colónida, Amauta), el autor de *La venganza del cóndor*, a quien



se le había pedido que elabore una gran antología de la literatura peruana, publica los 12 tomos de la *Biblioteca de Cultura Peruana*. Cientos y cientos de páginas sobre autores que van desde la Colonia hasta González Prada y Valdelomar. ¡Y absolutamente nada sobre Eguren! En este momento nuestro poeta, a quien se le había dedicado un capítulo en un estudio estadounidense sobre la literatura hispanoamericana, y del que se habían escrito reseñas tanto en Inglaterra como en Francia, no podía pasar desapercibido. No al menos por un estudioso como García Calderón. Está claro que dicha omisión fue adrede. De eso no queda ninguna duda.

Una actitud similar fue la de José de la Riva Agüero, quien durante décadas no dedicó una sola palabra al autor de *Simbólicas*. Clemente Palma, en cambio, publicó una nota sobre la publicación de su primer poemario en la revista *Ilustración Peruana* en enero de 1912. Desde un inicio, lo define como un libro “verdaderamente extraño”, para a continuación señalar que ha experimentado la impresión “de haber paseado, en castellano, por un mundo de pesadillas inconexas, fumosas, informes, en que se ve debatirse en espumosos espasmos todo lo que vive en un mundo subconsciente. Queda la impresión de haberse visitado, durante un ensueño de haschisch, la mansión de las extravagancias más disparatadas” (Cfr. Silva-Santisteban 1977: 61). Ello no impide que le dedique algunas palabras elogiosas, por ejemplo cuando señala que “el léxico del poeta es rico. Hay recomendables por su intensa poesía, sin símbolo, naturalmente, como Lied III y Juan Volatín, que tiene un ritmo agradable y da la sensación de ingenuidad infantil y de movimiento” (Cfr. Silva-Santisteban 1977: 62). El gran problema con Palma es su falta de entendimiento de la poesía simbolista, la cual entiende como un “snobismo de la obscuridad”. Al menos no fue tan sordo con Eguren como años más tarde lo sería con Vallejo.

El reconocimiento de la poesía de Eguren empezaría con sus amigos de la revista *Contemporáneos*, dirigida por Enrique Bustamante y Ballivián y Julio A. Hernández, y que aparece en 1909. En este quincenario Eguren publica seis poemas:

- “Eroe” (15 de abril de 1909)
- “Rêverie” (15 de mayo)
- “Marcha fúnebre de una marionnette” (1° de junio)
- “Las bodas vienesas” (15 de julio)
- “Marcha noble” (28 de julio)
- “Sighna la blanca” (16 de agosto)

Además, el 1° de setiembre (siempre de 1909) se publica el texto “Notas marginales” que iba a ser el proemio del poemario *Tristes vagares* de Julio A. Hernández, que finalmente no llega a publicarse. En la edición del 15 de mayo Juan Luis Iruvarren le dedica un poema a Eguren, y lo propio hace José Félix de la Puente en la edición del 15 de julio. En ese mismo número, el arequipeño J. M. González Zúñiga publica un poema “egureniano” (así lo subtitula) que lleva por título “Violines húngaros” y que termina siendo una simple imitación del poeta.

Sus dos libros fundamentales de poesía (*Simbólicas* y *La canción de las figuras*) fueron publicados en la segunda década del siglo XX (1911 y 1916 respectivamente), cuando el Modernismo rubendariano estaba llegando a su declive y se venían forjando nuevas inquietudes que darían paso a las Vanguardias<sup>200</sup>. Publicado *Simbólicas*, solo recibe algunos comentarios halagüeños de amigos suyos como Enrique Bustamante y Ballivián y Pedro Zulen. En 1916, en cambio, con la publicación de *La canción de las figuras*, aparece una generación que se percata de su genio poético: nos referimos al grupo *Colónida*, quien homenajea al poeta en el N° 2 de su revista del mismo nombre.

Algunos años después, aparecen los primeros estudios a nivel internacional. El primero es el capítulo que el estudioso estadounidense Isaac Goldberg (1887-1938) dedica a nuestro poeta en su libro *Studies in spanish-american literature* (1920). Su traducción no demoraría en salir: nos referimos al titulado *La literatura hispanoamericana: estudios críticos*, publicada en 1922 y traducida por Rafael Cansinos-Assens. En general, su reflexión es muy elogiosa para con nuestro poeta, más allá de algunas inexactitudes: por ejemplo, confunde a Enrique A. Carrillo, “Cabotín”, quien escribió el prólogo de *La canción de las figuras*, con el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo. Sobre las posibles influencias, fusionadas con su particular experiencia vital, nos dice el Goldberg:

Cuán diversas hayan sido las influencias sufridas por Eguren puede inferirse de la sola recopilación de nombres como los de Poe, Mallarmé, Verlaine, Francis Jammes y Rubén Darío. De influjos como estos, más su propia personalidad, que no puede figurar visiblemente en su obra, pero que es allí precisamente la misma que en las obras de todos los artistas de verdadera significación, ha destilado Eguren un estilo simbólico, que desprende de sí música y misterio con sentidos que el lector de ha de buscar. (Goldberg 1922: 337)

Sin duda es bastante amplio, en cuanto a sus influencias francesas, como veremos más adelante, pero concuerda con los comentaristas peruanos en cuanto a la propuesta de una

---

<sup>200</sup> Este periodo ha sido estudiado, entre otros, por el francés Hervé Le Corre en su libro *Poesía hispanoamericana posmodernista* (incluido en la bibliografía).

poesía simbolista. Nos habla de su sensibilidad delicada y vibrante, así como de la connotación de sus colores y sonidos. Elogia sus metáforas y, en general, refiere su dificultad de ser entendido por la mayoría, oponiéndolo así al otro gran poeta peruano de su tiempo: Chocano. En síntesis, lo denomina como el “más moderno de los simbolistas” y enfatiza que “no es posible negarle a Eguren un puesto en la galería de poetas contemporáneos significativos. Hispanoamérica debería oír más su nombre y España también” (Goldberg 1922: 343).

En 1921 el inglés John Brande Trend (1887-1958) publica en *The Times Literary Supplement* un artículo titulado “Perú ignoto”, dedicado a nuestro poeta. De manera parecida a Goldberg, empieza oponiéndolo con el *whitmaniano* Chocano (arguye que esa la aspiración del “Cantor de América”). Habla de su voz suave y lo compara con el poeta inglés Walter de la Mare (1853-1956), con el cual se puede decir que “advierde pequeñas cosas y escucha sonidos inaudibles” (Trend [1921] 1977: 67<sup>201</sup>). A continuación, al relacionarlo con Rubén Darío, observa atinadamente que “el lado de Darío que le interesa no es el que, se dice, gustaría a Verlaine o aquel que sugiere la mórbida interpretación del siglo XIX de Baudelaire” (Trend [1921] 1977: 67), sino el del poema “Tarde del Trópico”:

Del abismo se levanta  
La queja amarga y sonora.  
La onda, cuando el viento canta,  
Llora. (Rubén Darío 1977: 269)

El noble encantamiento de sus versos nos conduce hacia el misterio. Pero, según su lectura, es un misterio que aterriza en el juego de niños en una plazuela de un pueblo sudamericano. El aparente escenario “cerrado” de su poesía no sería, entonces, tan cerrado.

El segundo gran homenaje que recibe Eguren lo realiza Pedro Zulen en 1924: él era director de la biblioteca de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y dedica el N° 15 del Boletín Bibliográfico de dicha biblioteca a nuestro poeta, publicando 51 poemas entre éditos e inéditos (para ese momento encontrar un ejemplar de uno de sus dos poemarios publicados era muy difícil). Cinco años después, Mariátegui en su célebre revista *Amauta*, dedica un número completo (el 21) al poeta con textos de Jorge Basadre, Gamaliel Churata, Carlos Oquendo de Amat, Xavier Abril, entre otros. Además, ese mismo año la editorial Minerva (también de Mariátegui) publica sus *Poesías*: incluye los dos primeros libros ya

---

<sup>201</sup> Traducido por Ricardo Silva-Santisteban para su libro *Aproximaciones y perspectivas* (1977) e incluido en la bibliografía.

publicados y dos inéditos hasta ese momento, *Sombra y Rondinelas*. En 1930, el crítico franco-argentino Max Daireaux (1883-1954) le dedica algunas páginas de su libro *Littérature Hispano-Américaine* (1930).

En los primeros años de esa década Eguren deja de publicar en verso y se aboca a la prosa: entre 1930 y 1932 aparece un conjunto de prosas que luego serían reunidas bajo el nombre de *Motivos* (sabemos que ese fue un proyecto frustrado del poeta). En este último año su amigo Estuardo Núñez se doctora con una tesis dedicada al poeta: este será un estudio pionero en nuestra literatura, no solo por dedicarlo al iniciador de la lírica moderna en el Perú, sino además por insertar la estilística en nuestra crítica.

Eguren fallece en 1942. Ya una celebridad en nuestras letras. En 1959 Núñez edita sus prosas bajo el título de *Motivos estéticos*. En el centenario de su nacimiento (1974) aparecen estudios importantes, además de las *Obras completas* del autor, editadas por Ricardo Silva-Santisteban. En 1997 el mismo editor publica una edición más *completa* (digámoslo así) de su obra (incluye, además de la correspondencia, su obra visual: dibujos, acuarelas y fotografías). Y, entre el 2015 y el 2017, el infatigable estudioso ha reeditado sus obras completas en tres tomos. Es sin duda la edición más importante que tenemos de nuestro poeta.

Eguren forma parte del canon de la literatura peruana. Sin embargo, podemos afirmar que a nivel internacional aún es poco conocido. Después de los textos pioneros aparecidos en vida del poeta y que hemos revisado, tenemos que esperar hasta la década de 1970 para que aparezcan ensayos sobre nuestro poeta, de estudiosos como el italiano Roberto Paoli o el escocés James Higgins. En 1992 la española Gema Areta edita una antología del poeta en la península con el título *De Simbólicas a Rondinelas*. En 2001 el francés Hervé Le Corre dedica un capítulo de su libro *Poesía hispanoamericana posmodernista* a nuestro poeta. En 2005, su obra es incluida en la colección de la Biblioteca Ayacucho (siempre con edición de Silva-Santisteban). Y si bien existe una bibliografía importante dedicada al estudio de Eguren, consideramos que la misma es aún insuficiente para insertar al poeta dentro del canon de la poesía hispanoamericana de la primera parte del siglo XX.

Sobre su inclusión en antologías extranjeras, destacamos sobre todo dos: la realizada por el rumano Stefan Baciu (1918-1993), cuyo título es *Antología de la poesía surrealista latinoamericana* (México, 1974); y la emprendida por el cubano José Olivio Jiménez con título *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana* (Madrid, 1994). Sobre traducciones de sus poemas a otros idiomas, la pionera fue la escritora peruana María Wiesse de Sabogal (1894-1964), quien tradujo tres poemas de Eguren al francés: “L’enfant de la

lampe bleue”, “Fleur d’amour” y “Les navires de la nuit”<sup>202</sup>. En 1956 se publica en París una *Anthologie de la poésie ibéro-américaine* a cargo del español Federico de Onís. Dicha antología forma parte de la Colección Unesco – Obras Representativas – Serie Iberoamericana. Aparecen tres poemas de Eguren: “La dame i”, “Les tours” y “Le Pèlerin chasseur de figures”. Su traductor fue el belga Fernand Verhesen (1913-2009). En 1991 Roberto Paoli traduce el primer libro de nuestro poeta y edita *Simboliche*, una edición bilingüe italiano-español aparecida en Bolonia. Finalmente, el profesor peruano José Carlos Contreras Azaña ha traducido al alemán un fragmento de “El duque” y el poema “Los reyes rojos”<sup>203</sup>.

¿Por qué motivo un poeta como Eguren es tan poco conocido en el ámbito internacional? Nos atrevemos a dar tres hipótesis. La primera: su poco contacto con el medio internacional de la época que significó el Modernismo y luego las Vanguardias; más allá de la correspondencia y amistad que tuvo con celebridades como Afonsina Storni o Gabriela Mistral, su circuito de difusión fue bastante reducido. Segundo: el impacto de las vanguardias fue tan grande en el continente, que un poeta del estilo de Eguren pudo haber sido visto como antiguo y pasatista<sup>204</sup>. Tercero: el hecho de que desde un inicio haya sido reconocido como un poeta de estilo *simbolista* (término usado sobre todo para la literatura europea) y que su relación con el movimiento básicamente americano como es el modernismo haya sido discutida y disonante, ha generado, a nuestro parecer, una suerte de *aislamiento* en cuanto a su posición dentro del proceso de la poesía hispanoamericana previa a las Vanguardias.

A continuación discutiremos esto.

## 1. Modernismo y Posmodernismo en la poesía de Eguren

“y unas líneas de Eguren que pasan levemente...”

Jorge Luis Borges: poema “El Perú”

Eguren nació en 1874, siete años después de Rubén Darío, el mismo año que Lugones y un año antes que Chocano y Julio Herrera y Reissig. En otras palabras, cronológicamente Eguren pertenece a la llamada segunda generación de modernistas hispanoamericanos, después de

<sup>202</sup> Los manuscritos de las traducciones se encuentran en el Instituto Riva Agüero.

<sup>203</sup> <http://literatambo.blogspot.pe/2009/12/los-reyes-rojos-del-poeta-peruano-jose.html>

<sup>204</sup> Curiosamente, fue alabado por los poetas e intelectuales de avanzada en nuestro país: Vallejo, Mariátegui, Marín Adán, Moro, Westphalen, entre otros.

Martí, Julián del Casal y José Asunción Silva. Ahora bien, quisiéramos destacar un aspecto peculiar: una característica interesante de los modernistas fue su precocidad literaria, ya que poetas como Darío o Chocano, entre otros, publicaron desde la adolescencia. Este no fue el caso de Eguren. Sus dos primeros poemas, “Retratos” y “Tardes de abril”, fueron publicados en 1899, es decir, cuando tenía 25 años, diez años después recién se anima (o lo animan) a colaborar en la revista *Contemporáneos*, y recién a los 37 años publica *Simbólicas*, su primer libro de poesía.

Sabemos que el carácter de Eguren fue humilde y sobrio, es decir, el antípoda de la arrogancia modernista que se exteriorizó en poetas como Darío o Chocano. Según sus propias palabras, fue prácticamente empujado por el maestro González Prada y sus otros amigos para publicar su primer libro de poemas. Un personaje muy raro dentro del mundo de la vanidad literaria de principios de siglo XX (y de otros siglos). Lo que sí es evidente (esperamos que quede claro en las siguientes páginas) es que Eguren apareció en la palestra literaria como un poeta *maduro*. Sus cuatro libros de poesía y su libro de prosas nos presentan a un escritor consciente de su estilo y defensor del mismo, más allá de las revoluciones artísticas que se vivieron entre las décadas del 20 y del 30 del pasado siglo, de los “ismos” que destruyeron (o reconstruyeron, visto de otra manera) la tradición literaria occidental. Eguren se mantuvo incólume con un verso musical y un símbolo sugerente y misterioso. ¿En qué medida podemos considerarlo como un poeta modernista? A partir de las reflexiones sobre la estética modernista establecidas en el capítulo anterior, tratemos de responder a esta pregunta.

Generalmente, nuestro poeta no es incluido en las antologías del modernismo. Una de las primeras que debió realizarse fue la del colombiano Claudio Santos González, titulada *Antología de poetas modernistas americanos*, editada en 1913 por la Casa Editorial Ganier Hermanos (París). Dicha antología solo incluye a un poeta por país: del Perú, solo es escogido Chocano, como queda claro. Eguren solo había publicado un libro de limitada difusión en Lima.

Una de las pocas que lo incluye es la ya mencionada de José Olivio Jiménez. La justificación del crítico cubano es la siguiente:

(...) no se traiciona el modernismo si, como lo hizo Eguren, se intenta depurar la veta simbolista, liberándola de cualquier ingrediente adicional que a los efectos de tal depuración pudiera resultar espurio. No se considera razón válida, para expulsar a un poeta de la nómina modernista, el hecho de haber escrito una composición, o todo un libro, parnasista. ¿Por qué proceder de contrario modo si lo que otro poeta tiene en su haber es una obra enteramente simbolista? La cuestión está planteada mal desde su enfoque porque sigue operando sobre la identificación excluyente de modernismo y

preciosismo superficial, que la crítica más seria y comprensiva de los últimos tiempos ha abolido definitivamente. (Jiménez 1994: 374)

Lo que dice Jiménez es muy interesante: en general, la crítica sobre el modernismo se ha centrado en el estilo versallesco y adornado de la lírica rubeniana; sin embargo, como ya quedó claro en el capítulo anterior, no se puede hablar de uno sino de varios modernismos. Lo que propone Jiménez es que Eguren representa una de estas tendencias, que podemos denominar “modernismo simbolista”. ¿Qué caracterizaría dicha propuesta?

Ahora bien, también es fundamental señalar que no toda la poesía egureniana tiene el sello simbolista: en nuestro libro sobre *Simbólicas* (2013), hicimos una diferenciación entre los recursos metafórico, alegórico y simbólico empleados por el poeta, y llegamos a la conclusión de que hay poemas de una mayor orientación alegórica, es decir, de un contenido menos ambiguo y más decididamente monosemántico. Dentro de ellos podemos encontrar a aquellos poemas que Monguió (1954) denomina como “cortesianos”: “¡Sayonara!”, “Las bodas vienesas”, “Marcha noble”, entre otros. Incluso en textos más tardíos podemos encontrar cierta inclinación al exotismo propio de un modernismo parnasiano. Un ejemplo de ello es su poema “Incaica”, incluido en *Sombra* (1929):

A la luz meridiana, en soñar peregrino  
 miré, en la lejanía, un triste monte andino;  
 por la falda verdosa veíase el cortejo  
 del Inca y los caciques en borroso festejo.  
 La vertiente coronan cactus y secas lamas,  
 y en hilera apacible, las vicuñas, los llamas;  
 erguidos guerreadores con festivos plumajes,  
 desnudos los honderos con aros y tatuajes;  
 blandían los más fuertes las chontas y las lumás;  
 con pieles de venados, ovejas, zorros, pumas;  
 sus cuerpos carmesíes, en las verdes quebrollas,  
 se veían rodeando la danza de las coyas;  
 melopea silvestre con acorde inefable,  
 parecióme anunciaba tormento irremediable;  
 y los multicolores brillos de gentileza,  
 teñía negra nube de vespéral tristeza.  
 Melancólicamente la pareja dorada:  
 dos nobles indias núbiles, de sombría mirada,  
 el peñascal ignoto subieron paso a paso,  
 sin ver que el sol brillante se pierde en el Ocaso;  
 allí, con tristes llantos y corazón bravío,  
 pelean y pelean sobre el obscuro río,  
 sin vacilar combaten trágicas y felinas  
 y cual las venenosas serpientes purpurinas.

¿Será por viles celos, será por fanatismo  
 que las indias se hieren al borde del abismo?  
 ¿o guardan la promesa al padre Sol muriente  
 de purpurar fatales del río la corriente?  
 ¿Pachacamac que elige las almas turbulentas  
 espera en las espumas las vírgenes sangrientas?  
 Las filas de colores montesinas y adustas,  
 las fieles mamaconas y las brillantes ñustas,  
 los, cabeza alongada, pintorescos vasallos,  
 la grave turba lenta de los quipocamayos:  
 toda florida gala, florida algarabía  
 se borran al Ocaso, en plúmbea lejanía.  
 ¡Y fueron en la noche, bajo dulces cañadas,  
 hacia el piélago triste las muertas abrazadas! (Eguren 2015: 229-230)

Curiosamente, este poema empieza en un contexto inusual en Eguren: con la luz meridiana, es decir, la del mediodía<sup>205</sup>. El yo poético es testigo de un escenario andino en que yace el cortejo incaico, acompañado de caciques. Describe el lugar que está adornado de plantas y animales. Un empleo particular es el de la voz “llama”, la cual concuerda con masculino: dicho nombre figura en el DRAE como femenino desde su inclusión en 1817. Sin embargo, el poeta expresa “los llamas”, dándole una mayor connotación exotista<sup>206</sup>. Otro aspecto ajeno a un contexto andino son las quebrollas, pues estas plantas son típicas del desierto y, por ende, ajenas a la flora de la sierra. Estamos ante un poema que representa una visión pintoresca del mundo andino, dentro de un periodo pasatista como es la corte del Inca.

El ambiente en este poema está cargado de cierta tristeza: es una palabra que se repite varias veces (“triste monte”, “vesperal tristeza”, “piélago triste”). Con el paso de los versos van expresando una sensación de inexorabilidad hacia algo trágico y aciago. Hay presagios de algo funesto, como por ejemplo el combate de dos mujeres cual serpientes venenosas en el “oscuro río”. El paso fúnebre de dicha corte tiene una suerte de desenlace explicativo: la marcha del Incario y su corte termina siendo el paso de fantasmas, es decir, “muertas abrazadas”, rumbo a la costa y al escenario marino.

Podemos interpretar que el universo representado en este poema es la caída del Imperio incaico, lo cual trae hondo pesar al mundo andino y que se manifiesta a través de la “melopea silvestre” de su música. Además, el viaje hacia la costa y el piélago significa su caída en beneficio del territorio costero, que fue poblado por los conquistadores españoles (y por sus futuros hijos criollos), y que se convirtió en el nuevo espacio de poder dentro del ámbito

<sup>205</sup> En una entrevista de 1922 llega a afirmar que su mayor aversión es el “mediodía”.

<sup>206</sup> El nombre de este auquénido es masculino en francés: “**le** lama”.



colonial y posterior república. En síntesis, “Incaica” es uno de los pocos poemas egurenianos que manifiesta una cosmovisión histórica como fue la caída del Incanato a manos de los españoles y su futura realidad de infortunio y tristeza. Dicho plano ideológico presenta un marcado exotismo que permite afiliarlo a la tendencia mundonovista que tuvo en Chocano a uno de sus más nítidos exponentes durante el periodo del modernismo.

A partir de la anterior lectura, queda claro que podemos encontrar en algunos poemas de Eguren (de sus diferentes libros) cierta inclinación a una poética exotista y cortesana, afiliada al modernismo rubeniano de mayor orientación parnasiana. Sin embargo, el mejor Eguren fue quien desestructuró dicho esquema, motivo por el cual la mayoría de sus estudiosos suelen colocarlo dentro del periodo que solemos conocer como Posmodernismo. Veamos en qué medida ello es convincente.

En el proceso del Modernismo al Vanguardismo reconocemos un periodo de tránsito denominado *Posmodernismo*<sup>207</sup>, que, en el caso peruano, presenta en especial dos proyectos novedosos para la época: el antihispanismo y antiacademicismo del grupo *Colónida* (con Abraham Valdelomar [1888-1919] a la cabeza) y el Simbolismo de Eguren. Este último no tuvo mayores discípulos, pero su transcendencia se evidencia en la obra de poetas posteriores como Martín Adán, Emilio Adolfo Westphalen o César Moro.

Ahora bien, ¿qué entendemos por posmodernismo? Si pensamos en el trabajo pionero sobre este tema para la literatura peruana, y aceptamos que nuestro modernismo apareció tardíamente, entonces podemos llegar a la conclusión de que “en parte a esa introducción tardía e importada, el modernismo que en toda Hispanoamérica fue ya de sí un amplio y multifacético movimiento, en el Perú se caracteriza en sus comienzos y en su desarrollo por un todavía mayor eclecticismo, por una menor rigidez en la ruptura con el pasado” (Monguió 1954: 10-11). Pero así como dicha ruptura no fue tan rígida, se colige que las novedades tendieron a una mayor “elasticidad”. Por eso, encontramos en la teorización del modernismo peruano “eclecticismo, libertad, individualismo, naturalismo mitigado, notas simbolistas, revolución técnica y formal” (Monguió 1954: 11). Dichos cambios se suceden sobre todo a partir de la segunda década del siglo XX y responde a un agotamiento de las formas modernistas que se aclimataron en nuestra literatura.

Sobre el posmodernismo de Eguren, Monguió nos dice que

---

<sup>207</sup> Este término fue acuñado por el español Federico de Onís (1885-1966) en su famosa *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, publicada en Madrid en 1934.

(...) es personalísimo –egureniano y no dariano o lo que fuere en otros versos. Al leerlos se siente, tras la aparental superestructura de un juego de niños o de una forma marionetesca, Dios sabe qué experiencia en carne viva, una transposición literaria de algo terriblemente adulto y humano que sólo el esfuerzo de sublimación de un artista conscientísimo contiene y labra en poesía superficialmente, aparentemente, deshumanizada. (Monguió 1954: 17-18).

La ruptura de Eguren con el modernismo dariano se manifiesta así a través de una aparente representación de un universo infantil, pero que en su sustrato encierra un dramatismo existencial a través de su obsesionante vínculo con lo mortuorio.

Para el francés Hervé Le Corre (2001) la esencia de la poesía posmodernista hispanoamericana no coincide con el modernismo ni con las vanguardias, muy a pesar de que pudiera haber alguna relación con dichos movimientos en algún momento de su “evolución”. Dichas divergencias se caracterizan por su heterogeneidad a lo largo de diversos países del continente. Así, desde su punto de vista podemos relacionar en este periodo a voces tan disímiles como las de Alfonsina Storni, Luis Palés Matos o Fernán Silva Valdés.

En cuanto a Eguren, observa que con la publicación de su primer libro “replantea, deforma y prolonga sutilmente la poética modernista” (Le Corre 2001: 339). Dichos replanteamientos y prolongaciones pueden haber generado el “aplazamiento” en que se vio envuelto el poeta y su obra (ese es el término que emplea el estudioso para ubicar el contexto en que vivió Eguren durante el fin del modernismo y la explosión de las vanguardias).

La semántica egureniana deforma y es casi una visión grotesca del modernismo. Le Corre, siguiendo a la española Gema Areta (1992), observa que, por ejemplo,

“Juan Volatín” (Simbólicas), entre burlas y veras, muertes y resurrecciones, ilustra también, “rodando por el suelo”, la estrepitosa caída del triste payaso, en inversión simétrica del jubiloso clown de Banville “[qui] va rouler dans les étoiles”. Esas acrobacias no son pura parodia: universo pitagórico del modernismo hacen un teatro-circo en ruinas o quizás, en versión más optimista, vacían el tinglado modernista para sustituirle otras “figuras” capaces de rescatar el mundo amenazado de la fantasía. (Le Corre 2001: 354; añadido del autor)

El “mundo en ruinas” egureniano ha sido destacado por varios autores: algunos han hablado que el poeta se refiere a una nebulosa y fantasmal Lima que en sus últimos años ya había cambiado completamente. Un mundo de anacronía enriquecido por la imaginería nórdica y en general gótica dentro de un periodo de revoluciones y cambios radicales. Paradójicamente, por un lado Eguren fue un defensor del verso fino y, por otro, cierra el ciclo de la poesía declamatoria y circunstancial para instaurar el purismo de la lírica moderna en

nuestro país, disonancia y autonomía del mundo de los hechos cotidianos y de los cambios históricos.

La situación de Eguren durante este periodo de transición es la del aplazamiento, del cual podemos decir que hasta hoy sigue vigente, pues el simbolismo egureniano sigue siendo visto como un hecho aislado dentro del proceso de la poesía moderna en Hispanoamérica.

## 2. El simbolismo egureniano: algunas reflexiones

Según la mayoría de estudiosos del vate limeño, su poesía descende de la tradición del Simbolismo francés, aunque con peculiares diferencias. Claro que el simbolismo egureniano no se identifica directamente con propuestas líricas como las de Arthur Rimbaud o Stéphane Mallarmé, más allá de que algunos de sus estudiosos haya propuesto lo contrario. Y pensamos sobre todo en Xavier Abril quien en 1970 publica uno de los libros medulares para el estudio de nuestro poeta: *Eguren el obscuro* (lleva el ambicioso subtítulo de “El simbolismo en América”). Abril, si bien se basa en una sesuda investigación de años, llega a la desmesurada conclusión de que nuestro poeta descende de los grandes maestros del simbolismo francés, en especial del puro y divino Mallarmé. Pero no solo eso: reconoce en la obra del peruano las coincidencias con poetas ingleses como Arthur Symons o Ernest Dowson. Aún más: sugiere correspondencias incluso con el poeta alemán Richard Dehmel. Llegados a este punto, nos parece necesario aclarar lo siguiente: debemos dividir la obra de Eguren en dos partes (o incluso en tres). En primer lugar, sus dos poemarios publicados en la década de 1910: *Simbólicas* y *La canción de las figuras*. En el capítulo 1 hemos analizado que durante el periodo previo a 1916 la difusión del simbolismo francés se centró en precursores-maestros como Baudelaire o Verlaine, predominando aún los paradigmas romántico y parnasiano, como se manifiesta en las publicaciones y traducciones en revistas y periódicos de la época. Siendo la literatura francesa la de mayor difusión en este periodo en nuestro país, el conocimiento de expresiones poéticas modernas como la inglesa o la alemana debió ser mucho más restringida, por no decir casi nula. ¿De dónde pudo conocer Eguren a poetas como Symons o Dehmel, si su inglés era demasiado limitado y su alemán inexistente?

La segunda parte es la comprendida en la década de 1920 y cuyo punto climático fue la publicación de *Sombra y Rondinelas*. De 1916 a 1929 encontramos a un Eguren con mayor número de contactos en los ámbitos nacional e internacional (así lo demuestran sus cartas), con un mayor bagaje de lecturas (como se puede manifestar a través de los nombres de artistas e intelectuales mencionados en sus entrevistas), pero también con una visión más

pesimista del mundo y de las personas. El homenaje de Mariátegui a fines de esa década rompe con el silencio en que había caído el artista desde hace años, aunque, como dice en un primer momento Basadre y luego busca rectificarse (1928), dicho elogio también representa una elegía pues también representa una suerte de despedida a un poeta que no tiene aparentemente más que al decir (no al menos en verso). Y la tercera parte (o la segunda subparte) son sus prosas, enclavadas aún en el ámbito de la lírica pero como un mayor testimonio de la vida del poeta, de sus experiencias vitales y de las lecturas que marcaron su visión del arte y de la poesía. Entender que el conjunto de escritores y pensadores que menciona en estos *motivos* puede rastrearse en sus dos primeros poemarios es, a nuestro parecer, un despropósito pues el Eguren de 1911 no era igual al de 1930, más allá de que aún podamos encontrar constantes y correspondencias (o extensiones, como trataremos de comprobar en la lectura del poema “La niña de la lámpara azul” y del motivo “La Esperanza”).

Nuestro propósito es reflexionar sobre la naturaleza del simbolismo egureniano y, para eso, debemos tomar en cuenta los alcances a los que hemos llegado en los anteriores capítulos. Se busca dilucidar los puntos de contacto con la poesía francesa, así como sus discordancias, y a partir de ello echar luces sobre la peculiar poética simbolista en Eguren. Y sobre la base de ello, para establecer una lectura más concreta sobre su particular simbolismo, analizaremos algunos poemas que nos sirvan para profundizar en la praxis simbolista egureniana.

## 2.1. Precisiones sobre una poética simbolista

Una de las palabras que usamos con más frecuencia en el análisis y teorización sobre poesía (aunque también en otros textos literarios) es *poética*. Así, un gran sector de la crítica suele hablar, por ejemplo, de la “poética de César Vallejo” o la “poética de Pablo Neruda” para referirse a su propuesta lírica, la cual incluye tanto el ámbito ideológico-cultural como el propiamente estético. Desde Aristóteles, esta palabra ha sido redefinida en múltiples ocasiones, motivo por el cual debe ser precisada para su aplicación pertinente. Desde nuestro punto de vista, vamos a manejar la noción de Lubmír Doležl, quien define *poética* como “una actividad cognitiva que agrupa el conocimiento sobre literatura y lo incorpora en un marco de conocimiento más amplio adquirido por las ciencias humanas y sociales” (Doležl, 1995: 15). En otras palabras, su marco referencial, si bien tiene como eje la literatura, puede

extenderse –y de hecho lo hace– a otras áreas del conocimiento en que se ve involucrada la obra y el fenómeno literarios.

Ahora bien, si vinculamos lo anterior con la herencia jakobsoniana de *poética*, para quien “el enunciado, en su estructura material, se considera como poseedor de un valor intrínseco, como un fin en sí mismo” (Ducrot y Todorov, 1974: 383), podemos colegir que este concepto no solo puede ser empleado para una reflexión sobre lo literario, sino también dentro de una actividad discursiva del propio hacer poético, visto como una enunciación “en sí misma”. En ese sentido, la “poética” es una suerte de “naturaleza en sí misma” de una propuesta literaria.

Bajo estas premisas es que vamos a proponer la noción de “poética simbolista” como una modalidad literaria que surgió en la segunda mitad del siglo XIX en Francia y que alcanzó su plenitud en las últimas dos décadas del referido siglo<sup>208</sup>. Dentro de este *periodo*, y retomando lo visto en el capítulo 1, vamos a reconocer tres direcciones bastante marcadas:

- A. La propuesta poética y estética de Baudelaire (1821-1867), cuya obra tiene como base la literatura romántica (Victor Hugo y en especial las teorías de Allan Poe), la teoría de las correspondencias (Swedenborg), así como a los maestros del Parnaso (Gauthier y Banville) y la música (obras e ideas) de Wagner. Todo ello va a permitir la concepción de poemas y de ensayos en que anticipa en cierta medida la *obsesión* simbolista.
  
- B. Los proyectos poéticos de los tres maestros franceses de finales de siglo: Verlaine (1844-1896), Rimbaud (1854-1891) y Mallarmé (1842-1898), quienes asumieron, cada uno a su manera, a Baudelaire como su *guía* literario. El *simbolismo* que cada uno de estos poetas desarrolló, dentro de una obra multiforme y cada vez más experimental<sup>209</sup> (en especial los dos “libros” de Rimbaud y la lírica “hermética” de Mallarmé), presenta ciertos aspectos en común, pero evidencia en especial palpables diferencias, lo cual nos permite afirmar, por un lado el simbolismo rimbaldiano y

---

<sup>208</sup> Los términos *modernidad*, *art nouveau*, *art fin de siècle*, *decadentismo*, entre otros, han sido empleados, en ciertas ocasiones de forma ambigua, para referirse a este periodo de la literatura francesa. Por otro lado, también vamos a prescindir de la *literatura simbolista* desarrollada en otros países (como en Inglaterra, por ejemplo), dado que nuestro marco de análisis se centra en la lírica desarrollada en Francia.

<sup>209</sup> Ya vimos que el caso de Verlaine es diferente, pues si bien desarrolla cierto “simbolismo” en los versos *impresionistas* de su *Romances sans paroles* (1874) y en algunos consejos de su “Art poétique” (escrito en 1874 y publicado recién en 1883), crea una obra que va a ir por otros senderos, más ligados a una conversión religiosa y a su perenne atracción por lo sensorial.

por otro el simbolismo mallarmeano, como las máximas expresiones de la lírica francesa de fin de siglo.

- C. El conjunto de poetas que entre 1886 y 1891 formó parte de una suerte de “*école symboliste*” (en especial Moréas, Ghil y Khan) a partir de manifiestos como “*Le Symbolisme*” o *Traité du verbe*, sumando a ello un conjunto de revistas de clara filiación simbolista como *La Vogue*, *Le Symboliste* o *La revue wagnérienne*, entre otras. Este grupo se caracterizó por su heterogeneidad y su ambivalencia, y tuvo una efímera existencia.

¿La conclusión? Que en Francia no hubo un *solo* simbolismo, sino todo lo contrario: varios simbolismos. Entonces, ¿será pertinente hablar de una *poética simbolista*? Nuestra respuesta es afirmativa, pues, basándonos en Bertrand Marchal,

(...) le symbolisme consacre l’impérialisme de la poésie sur la littérature, une poésie qui refuse désormais la logique référentielle du récit et de la description et qui trouve dans la musique un modèle de développement qui n’est plus commandé par un temps extrinsèque, celui des événements, mais par un rythme interne. Avant même la physique, la littérature enregistre le passage d’un ancien régime de la représentation à l’univers de la relativité. En ce sens, le symbolisme est bien un antinaturalisme, mais un antinaturalisme qui est moins de nature esthétique au sens courant du mot que de nature épistémologique : entre poésie et roman, la distinction n’est plus de forme, ou de genre, mais tient à la conscience, dans et par le langage, d’un certain rapport au monde et à soi.  
<sup>210</sup> (Marchal, 2011: 39)

A partir de esta reflexión, no podemos afirmar que haya existido o exista un escritor completamente simbolista, sino que, con el devenir de sus obsesiones y de la *concreción* de sus proyectos, forjaron un tipo de obra que, en mayor o menor medida, fue creada como antinaturalista (Rimbaud), sugestiva (Verlaine) o simplemente como música (el Mallarmé más “hermético”). Sabemos que estamos tratando de sintetizar en pocas líneas un arte que ha ameritado y sigue ameritando miles y miles de páginas de reflexión. Pero nuestra experiencia

---

<sup>210</sup> “El simbolismo consagra el imperialismo de la poesía sobre la literatura, una poesía que refuta en adelante la lógica referencial del relato y de la descripción, y que encuentra en la música un modelo de desarrollo que solo es ordenado por un tiempo extrínseco, el de los eventos, pero por un ritmo interno. Antes incluso que la física, la literatura registra el pasaje de un antiguo régimen de la representación al universo de la relatividad. En ese sentido, el simbolismo es ante todo un antinaturalismo, pero un antinaturalismo que es menos de naturaleza estética en el sentido corriente de la palabra que de naturaleza epistemológica: entre poesía y novela, la distinción es más de forma, o de género, pero se sujeta a la conciencia, en y por el lenguaje, de una cierta relación con el mundo y consigo mismo”. (nuestra traducción)

de lectura nos dice que, más allá de que poetas como Rimbaud o Mallarmé hayan elaborado una obra tan diferente si las comparamos, las mismas sugieren puntos de conexión, nada claros las más de las veces, pero que en cierta medida responden a ese afán “ontológico” de crear un arte que descubra, supere y a la vez se oponga (las más de las veces sin lograrlo) a lo que el racionalismo positivo denominaba burdamente como la *Realidad*. Este tipo de experiencia vital y/o estética, marcada por la sugestión irracional de la música, y que se reviste física y espiritualmente de imágenes, es lo que suele entenderse como *Simbolismo*.

## 2.2. El simbolismo egureniano

Durante el “periodo de formación”<sup>211</sup> del poeta limeño (desde los últimos años del siglo XIX hasta 1911, el año de publicación de *Simbólicas*) el modernismo rubeniano<sup>212</sup> se encontraba en todo su esplendor, sin que por ello el poeta haya continuado pasivamente este legado. Todo lo contrario: “Eguren es contemporáneo del modernismo pero no está enrolado en sus filas” (Basadre [1928] 1977: 95). Así lo han señalado sus estudiosos. Especialistas como Ricardo Silva-Santisteban y Gema Areta, entre otros, han realizado sendas reflexiones acerca de la peculiar relación entre su obra y el modernismo.

Nuestro objetivo, como ha quedado claro desde un inicio, es evidenciar la relación entre la poética simbolista (tal y como ha sido definida) y la poesía egureniana. Para lograr ello, iniciaremos mencionando un texto pionero en los estudios sobre el poeta: el comentario que su amigo y poeta Enrique Bustamante y Ballivián (1883-1937) le dedicara en 1911 por la aparición de *Simbólicas*. En dicho ensayo se propone la relación entre Eguren y el simbolismo francés (se cita la muchas veces repetida sentencia de Mallarmé: “Nommer un objet...”), la cual luego ha sido desde ese momento mantenida, con algunas diferencias, por la mayoría de sus estudiosos. Abril, en su ya mencionado libro, llega al pináculo de dicha tradición al afirmar sin ambages que “Mallarmé es la clave poética del arte de Eguren” (Abril, 1970: 174). En realidad, desde ahora podemos señalar que semejante sentencia no es exacta, por la sencilla razón de que durante el periodo de formación ya referido, Mallarmé era

---

<sup>211</sup> En nuestro libro dedicado a Eguren (2013) establecemos como periodo de formación aquel en que el poeta *recepiona* un conjunto de obras que van a perfilar su peculiar propuesta poética. También dedicamos un capítulo en que reflexionamos sobre el *simbolismo* egureniano, sin aludir directamente a su asimilación de la poesía francesa.

<sup>212</sup> Falta elaborar un estudio comparativo sobre Rubén Darío y Eguren, el cual seguro echará muchas luces sobre la original relación del poeta limeño con el Modernismo.

prácticamente desconocido en nuestro país<sup>213</sup>. Lo propio hace José Carlos Mariátegui cuando analiza la posible relación entre nuestro poeta y Arthur Rimbaud:

El simbolismo francés no nos da la clave del arte de Eguren. Se pretende que en Eguren hay trazas especiales de la influencia de Rimbaud. Mas el gran Rimbaud era, temporalmente, la antítesis de Eguren. (...) Rimbaud, en una palabra, era un ángel rebelde. Eguren, en cambio, se nos muestra siempre exento de satanismo. Sus tormentas, sus pesadillas, eran encantada e infantilmente feéricas. (Mariátegui [1928], 1991: 297)

A ello hay que sumarle el hecho de que Rimbaud, al igual que Mallarmé, tampoco fue conocido en nuestro medio hasta mucho después de que Eguren escribiera lo mejor de su poesía. ¿Qué *simbolismo* fue el que Eguren conoció?

Los dos poetas franceses más difundidos en nuestro país durante el periodo de entresiglos fueron Baudelaire y Verlaine. En el capítulo 1 hemos analizado los textos traducidos y reproducidos en medios peruanos en dicha época. Otro comentario que relaciona a Eguren con el autor de *Les fleurs du mal* es el de Pedro Zulen (1911), aunque también establece ciertas diferencias: mientras Baudelaire trabaja paralelamente la praxis versual con las reflexiones sobre el quehacer poético, nuestro poeta destaca por su capacidad para crear símbolos o imágenes propios de su particular mundo interior. Estas imágenes egurenianas “emergen inconscientemente de su espíritu donde se hallan en abundancia y en perenne gestación. Las composiciones de Eguren han brotado de su espíritu, cuando él menos lo ha pensado; el poeta obra a impulsos del arte por el arte sin forzar a sus musas a su producción poética” (Zulen [1911] 1977: 55). Este comentario ha servido para destacar en su real dimensión el proyecto literario que nuestro poeta estaba llevando a cabo.

A continuación, señala que hay *dos simbolismos* en la obra de Eguren: el primero es aquel “con que expresa las imágenes de la naturaleza o del espíritu”, y el segundo, el “que con ellas [las imágenes mencionadas] representa” (Zulen [1911] 1977: 55; nuestro añadido). A continuación, menciona que detrás de un simbolismo hay otro. Entendemos que, según Zulen, en la poesía de Eguren se pueden rastrear símbolos de mayor convención, vale decir, cuyo significado sea más fácilmente reconocible dentro de una tradición (aunque no descarta que puedan presentar doble interpretación), así como también símbolos que provengan del

---

<sup>213</sup> Silva-Santisteban, en su obra *Mallarmé en español* (1998), deja en claro que el poeta francés no fue difundido en el contexto hispanoamericano sino hasta muy entrado el siglo XX, en especial a partir de las antologías de Enrique Díez Canedo (1879-1944) y de las traducciones y estudios de Alfonso Reyes (1889-1959).



original mundo interior egureniano, los cuales son más oscuros para el lector, motivo por el cual se puede abrir un abanico de interpretaciones. Sobre esta diferenciación, Estuardo Núñez dice que el primer simbolismo es de “imágenes separadas”, mientras que el segundo, de “síntesis de varias imágenes” (Núñez 1932: 52). Este segundo simbolismo, entonces, es definido como *de conjunto* debido a que encierra “diversos simbolismos en una misma composición” (58). Con ello, observamos que Zulen emplea *simbolismo* como sinónimo de *significado*. Luego añade:

Eguren hace de imágenes simbólicas el otro simbolismo que conceptuamos nuevo. Esto puede verse en casi todas las composiciones del libro, y ocurre no ya lo que acabamos de ver en *Syhna la blanca* y en *Lied I*, sino que el pensamiento genérico está vaciado en toda la composición, como en *Las torres* y *Los reyes rojos*, por no citar otras más. (Zulen [1911] 58)

Este “vaciamiento del pensamiento genérico” –por ende, el paso al hermetismo– permitiría la creación de su peculiar simbolismo de conjunto.

Enrique A. Carrillo, en el prólogo de la primera edición de *La canción de las figuras* (1916), afirma que “José María Eguren es, para decirlo todo en una palabra y de una vez, nuestro primer simbolista” (Carrillo [1916] 1977: 87). A continuación, para distinguir al poeta limeño de la estética modernista, define el simbolismo como “*interpretación figurada* de la realidad” y propone la noción de “sugerencia sensorial” tan cara a poetas como Verlaine y Mallarmé –a quienes menciona–. En su artículo de 1929, retomando la propuesta de su prólogo de 1916, nos dice lo siguiente acerca del símbolo:

El símbolo poético no se desentraña por los métodos usuales del raciocinio sino por un procedimiento intuitivo, por una especie de consonancia directa y espontánea, entre nuestro espíritu y el del artista. Este *sugiere* y nosotros recibimos, saboreamos e incorporamos a nuestro acervo de delectaciones intelectuales la palpitante y conmovedora sugerencia. (Carrillo [1929] 1977: 78-79)

En definitiva, a pesar de su afirmación de no buscar comparar a Eguren con nadie, Carrillo lo vincula decididamente con el Simbolismo francés, pues llega a afirmar que nuestro poeta, sin llegar a crear un arte nuevo aunque sí original, ha sido el primero en aclimatar esta tendencia en América.

Alberto Ureta y José Carlos Mariátegui están de acuerdo con que la poesía de Eguren se distancia del Simbolismo francés en varios aspectos. El primero nos dice que, mientras en los franceses “la imagen y la resonancia musical del verso tienden a sugerir cierto estado de

ánimo con auxilio de una interpretación personal del símbolo y del ritmo”, en Eguren se “organiza un mundo con sus figuras, las dota de un ambiente propio y las mueve dentro de una lógica exclusivamente suya, para arrastrar al lector hasta ese mundo y hacerle en él la revelación de sus quimeras que son toda su alma y toda su vida” (Ureta [1929] 1977: 82). Afirmación certera aunque algo limitada, pues destaca el mundo de las figuras egurenianas, pero obvia la relevancia de la musicalidad egureniana y su poder de connotación significativa. Entiende su propuesta como una especie de neorromanticismo:

Lo que en el fondo caracteriza a Eguren es este anhelo de evasión, de eludir su propia realidad y su propia experiencia, para crearse un mundo. Y en este sentido es romántico. Sólo que el siglo XIX lo buscó en la Edad Media, en Grecia o en Oriente, y este poeta lo forja él mismo para darse el placer de vivirlo y hacerlo vivir a otros, como él descontentos e insatisfechos. (Ureta [1929] 1977: 82)

Mariátegui, en cambio, nos dice lo siguiente:

El simbolismo francés no nos da la clave del arte de Eguren. Se pretende que en Eguren hay trazas especiales de la influencia de Rimbaud. Mas el gran Rimbaud era, temperamentalmente, la antítesis de Eguren. (...) Su vitalidad excesiva no se resignaba a una bohemia citadina y decadente, más o menos verlaineana. Rimbaud, en una palabra, era un ángel rebelde. Eguren, en cambio, se nos muestra siempre exento de satanismo. Sus tormentas, sus pesadillas son encantada e infantilmente feéricas. (Mariátegui [1928] 1991: 297)

Esta tendencia a lo feérico, reafirmada por otros estudiosos, es un punto clave para separar la poética egureniana de los rasgos estéticos e ideológicos de la de los maestros del Simbolismo francés.

Jorge Basadre ubica en la poesía egureniana una fusión entre ecos de paisaje rural, formas germánicas y técnica del simbolismo francés. A continuación, señala cuatro facetas en que puede dividirse esta poesía (en forma arbitraria, como él mismo lo dice): un lirismo romántico, el paisajismo, el simbolismo propiamente dicho y el creacionismo. Por su posterior explicación, entendemos que estas facetas no se excluyen, sino que se superponen en sus poemas. La siguiente cita nos parece la mejor síntesis de Basadre sobre la estética de nuestro poeta:

La poesía de Eguren tiene, así, remansos emocionales que evocan a las más puras efusiones románticas; con sus imágenes dobles y múltiples, interpretativas y trascendentes aunque sin carácter explicativo, se afilia al simbolismo; y tiene también avizores presagios de la liberación posterior. Del romanticismo conserva la actitud

estremecida de 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 las 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. (Basadre [1928] 1977: 105-106)

Estuardo Núñez define el simbolismo de Eguren como *interior*, es decir, que no tiene como objetivo la naturaleza (como sí lo tenía la literatura precedente), sino que su medio es la *subjetividad*, puesto que “todas sus imágenes son elaboradas en ella, sin mayor relación con el exterior” (Núñez 1932: 52). Observa que de este mundo exterior ha tomado básicamente los elementos primarios, pero que la sensación que nos deja su poesía es de “cosa desrealizada”. A continuación, define la poesía egureniana como de “imágenes” y no de “metáforas”, con lo que distingue ambas estrategias figurativas. Más que la metáfora, el estudioso observa que el poeta recurre sobre todo a la adjetivación cromática. Ello lo lleva a sugerir, a partir de ejemplos concretos de versos y poemas, una suerte de “código egureniano de colores”. Núñez lo sustenta de la siguiente manera:

(...) Eguren utiliza con metódica y personal recurrencia, 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. (Núñez 1964: 55)

No olvidemos, además, que vincula este uso de los colores con prácticas sinestésicas tomadas de la técnica simbolista. En primer lugar, Núñez establece una división entre colores de la materia (rojo, amarillo, morado) y colores abstractos (azul, verde). Señala que los primeros son utilizados para perfilar “objetos o seres fantásticos”, mientras que los segundos se emplean para “idealizar la materia, para fantasear sobre el objeto” (57), con lo que se establece una suerte de oposición entre color y significación. A continuación analiza, con una importante cantidad de ejemplos, las diversas connotaciones de cada color.

En su tesis de 1932, nos dice Núñez que la poesía de Eguren es más “simbólica” que “simbolista”, al diferenciarla del movimiento francés (aunque asume el empleo de su técnica) y al señalar que la lírica egureniana crea su propio universo simbólico:

En lo más recóndito de Eguren se descubre un nuevo mundo, cuyas incidencias y personajes refleja parcialmente su poesía. Nada tiene de conexión con el exterior; se excluye todo prosaísmo. La tesitura de esa vida interna se objetiva como un gran

símbolo del cual son imponderables derivaciones sus poesías. Es así como esta obra resulta *simbólica*, antes que *simbolista* escuela cuyos fautores y características casi desconocía Eguren cuando ya había escrito la mayor parte de las composiciones que incluye en su primer libro. (Núñez 1932: 132)

Es importante destacar que, de acuerdo con Núñez y como también han señalado otros autores, Eguren llega a un “simbolismo” poético no necesariamente a partir del conocimiento profundo de ciertos maestros franceses.

Es Xavier Abril quien más ha vinculado la estética de Eguren con la de los simbolistas franceses, aunque también se detiene a comentar sobre su probable conexión con simbolismos de otras latitudes. Entiende que el “significado permanente de su obra poética ejemplar reside en lo indeterminado, sugerido, abstracto. La materia de su Naturaleza se compone de sueños, vaga música” (Abril 1970: 17). Abril asume el proyecto poético de Eguren como un viaje hacia el misterio, vinculado al esoterismo y hermetismo:

Un poeta *aidelos* –como decían los alejandrinos de Licophron– se nos presenta el simbolista Eguren, es decir, *oscuro*. Este calificativo plantea la tesis de que la poesía persigue, en su perfeccionamiento y liberación de todo aquello que le es ajeno y accesorio, la meta del hermetismo compensador. No da pie alguno a que se le enfrente o se le oponga la *claridad* como atributo de la lógica. La poesía oscura o hermética constituye, en sí misma, una aspiración, un ascenso sobre los niveles comunes y mortales, sin que ello presuponga un atentado contra la luz de todos conocida y estimada. (Abril 1970: 30)

Por otro lado, Américo Ferrari (1974) busca en esencia dilucidar la *naturaleza* del símbolo egureniano, lo cual entra en correspondencia con cómo funciona este símbolo. Ello se manifiesta directamente en el título mismo del artículo (“La función del símbolo en la obra de Eguren”). Señala que en el universo poético egureniano subyace una estructura basada en la *antítesis*. Y que esa antítesis se resuelve en una ambigüedad, de la cual el poeta busca elaborar una *síntesis* (llama la atención la forma en que este estudioso sugiere cierto proceso dialéctico en la configuración del universo poético egureniano). Para profundizar en esta propuesta, veamos una primera cita:

(...) la antítesis procede de la dualidad pero se resuelve en la ambigüedad que el poeta cultiva en sus versos en busca de una síntesis siempre intentada y nunca perfecta y que se halla una expresión muy general en la ecuación egureniana Belleza = Verdad; la belleza es de noche y de niebla, y la verdad está para Eguren en lo confuso y en lo indefinido; su pavoroso enemigo es la dualidad y su frontera de púas nítidas: *Hay bellezas que parecen hostiles en este mundo dual de fuerzas encontradas; en este dos terrible de amor y muerte (...)*. Eguren busca la realidad ahí donde toda forma definida

se disuelve en matices imprecisos, donde entre el sol y el ojo se desliza la opaca transparencia de la neblina. (Ferrari [1974] 1993: 55)

Esta búsqueda de síntesis sobre la base de antítesis generadoras de ambigüedad es lo que permite, según Ferrari, configurar la compleja estructura del símbolo egureniano, lo cual constituye el núcleo del sentido de su poesía. El asunto no queda aclarado, sin embargo, sino todo lo contrario, pues en Eguren la Verdad o la Realidad hay que hallarla justamente en la imprecisión, en la oscuridad. Y eso lo conduce a observar la evolución egureniana en torno del símbolo, en su caso, esencialmente polisémico:

El símbolo poético egureniano (...) no refiere unívocamente a una idea, sino que su objeto es un verdadero haz de intuiciones que se agrupan atraídas entre sí por la dinámica propia de la simbolización, y se ramifican: así, la niña de la lámpara refiere, en diversos escalones, a la esperanza, a la poesía, al sueño, a la salvación del naufragio, a la síntesis de los contrarios y a la posibilidad de abolir la dualidad, por consiguiente al camino que puede llevarnos al conocimiento de lo absoluto, que es lo desconocido. El lenguaje discursivo directo no puede nombrar las diversas intuiciones del haz sino enumerándolas en su diversidad; el símbolo las reúne en indesligable unidad de sentido; este sentido parece quedar siempre pendiente de su origen que llamaremos por hipótesis *el absoluto* y sería, pues, lo absoluto-desconocido-invisible lo que se encuentra en el vértice de las pirámides de signos conglomerados de Eguren... (Ferrari [1974] 1993: 57-58)

Esta tricotomía absoluto-desconocido-invisible será, según Ferrari, lo que caracteriza en esencia el símbolo egureniano, el cual debe ser entendido más como proceso que como resultado, medio y no fin, ya que la búsqueda egureniana por vislumbrar Belleza y Verdad (configuración de la síntesis) es “siempre intentada” y “nunca perfecta”. En ese sentido, el símbolo poético no es la meta, sino el camino mismo: “el camino para el poeta es la poesía misma, donde se forman y traban los símbolos, ruta en la que cada jalón es un símbolo: la niña de la lámpara, simbolizando la esperanza, simboliza la poesía y simboliza el camino hacia la superación de la dualidad” (Ferrari [1974] 1993: 57).

César Debarbieri establece una clasificación de los personajes en la poesía de Eguren, partiendo de una definición bastante general y sencilla del mismo: “Personaje es cada uno de los seres humanos, sobrenaturales o simbólicos, ideados por el escritor que toman parte en la acción de una obra literaria” (Debarbieri [1975] 1990: 11). A continuación, organiza esta clasificación desde tres puntos de vista: el de la nominación de los personajes (nominados, innominados y genéricos), el de la calidad intrínseca del personaje (no desarrolla esta

clasificación) y el de su significado. Es este último punto de vista el que adopta para la propuesta general de su libro. Por su significado, los personajes se clasifican en:

- a) Infantiles (Princesita, el Duque Nuez...)
- b) Históricos (el Padre Guillermo...)
- c) Imaginativos (Pedro de Acero, Syhna la Blanca...)
- d) Abstractos (los pasos, las torres...)
- e) Alegóricos (el monje muerto, el dominó...). (Debarbieri [1975] 1990: 16)

A continuación, realiza una breve descripción de cada uno de estos casos. Por ejemplo, los primeros, debido a que pertenecen a una poesía dirigida a un receptor infantil, son figuraciones pueriles (término usado por Debarbieri) y sin mayor calidad simbólica (a excepción del pelele). En el caso de los históricos, menciona a aquellos que tuvieron una existencia real (el padre Guillermo, la Rubia Ambarina como personificación de cualquier limeña coqueta) y una libresca (Jezabel o la Walkyria). Sobre el tercer grupo, señala que cualquier personaje es producto de la imaginación, pero que este grupo se caracteriza por tener una nominación creada por Eguren, sin la existencia de antecedentes. En cuanto a los abstractos, a mi entender, surgen a partir de un proceso dialéctico de síntesis que nos conduce de lo material a lo abstracto y viceversa: “son los que presuponen para su aparición el trabajo racional, de reducción de las manifestaciones o caracteres externos de las cosas o seres, para alcanzar sus notas constitutivas, y que luego son abstraídos por el poeta y materializados en estos personajes, bajo intención poetizante” (Debarbieri [1975] 1990: 16). Finalmente, los alegóricos se distinguen por exclusión de los anteriores y estarían más cercanos a lo que entiendo como de carácter simbólico: “Los Personajes Alegóricos constituyen, en fin, aquellos que no estando al servicio de ninguna de las cuatro razones anteriormente especificadas, conllevan la idea de un simbolismo o representación iconológica, o material de un vicio o virtud que es manifestado por intermedio de su personificación” (Debarbieri [1975] 1990: 16).

Luego Debarbieri considera necesario establecer una definición de *símbolo* como soporte para su clasificación. Se basa en la definición clásica de Carlos Bousoño de *símbolo bisémico*, entendido como “recurso literario mediante el cual el autor nos presenta los significados derivados de dos planos: el real y el evocado, como una sola unidad, multivalente. Símbolo pues, es el recurso literario de que se sirve un autor para confundir íntimamente dos realidades de planos diversos, ofreciéndonoslas en su unidad como multisignificantes” (Debarbieri [1975] 1990: 17). Sobre esta base, y en relación con nuestro

poeta, se afirma que el “símbolo egureniano obedece a esta necesidad de representarnos (mediante personajes) las cosas cuya percepción es difícil o confusa; mediante la ambivalencia del símbolo: la real, conceptible de apreciarse y la evocada, posible de ser desentrañada” (Debarbieri [1975] 1990: 17). Para Debarbieri, el símbolo está en la base de su poética y su naturaleza es sintética (Ferrari ya lo había sostenido); esta síntesis del símbolo tiene implicancias incluso en la naturaleza de nuestro castellano (analítico por definición), puesto que, según el estudioso, la poesía egureniana “consistirá en neutralizar tal calidad, mediante la síntesis expresiva que no puede ser lograda en su totalidad por el solo camino lingüístico y que en consecuencia exige el símbolo, supresión de nexos explicativos en aras de la sugestión sintética, multivalencia en una sola unidad” (Debarbieri [1975] 1990: 18).

Sin duda es muy interesante esta propuesta de la poética egureniana basada en la síntesis del símbolo, a pesar de no compartir del todo la metodología empleada para la clasificación de sus personajes. Por ejemplo, observo que se soslaya –o se revisa muy superficialmente– la problematización de las siguientes posibles categorías: personajes simbólicos y no simbólicos, símbolos personificados y personajes alegóricos. Retomaré esta discusión en tercer capítulo, teniendo en cuenta que Debarbieri parte de la premisa de entender la alegoría como “concepción genérica, compuesta de símbolos”.

Ricardo Silva-Santisteban incide en la estrecha relación entre Eguren y los simbolistas franceses (a pesar de que acepta que el poeta no habría leído a Rimbaud y Mallarmé –pero tal vez sí a Baudelaire y Verlaine– durante su periodo de formación ya señalado). En primer lugar, sobre la base de sus influencias, trata de *definir* y *clasificar* la poesía de Eguren en relación con movimientos y tendencias literarios en boga en su tiempo:

Dentro de su contexto histórico la poesía de Eguren se nos presenta como el producto de un romanticismo fusionado con el simbolismo, con marcados estratos barrocos y prerrafaelistas, no sólo literarios, sino también plásticos y musicales. Sin embargo, la tendencia que predomina en él es la simbolista. Los simbolistas sólo tienen en común, pues cada uno es un mundo, su voluntad de trascender la realidad; unir lo espiritual con el misterio de la materia. Así, la estética de Eguren tiene muchos e importantes puntos de unión con la que trasunta la obra de los grandes poetas del simbolismo: Rimbaud y Mallarmé. (Silva-Santisteban 1977: 142)

A continuación, observa la filiación romántica, afirmando que “lo romántico en Eguren son sus sentimientos; lo simbolista, su impresionismo” (Silva-Santisteban 1977: 142). El estudioso retrocede hasta Edgar Allan Poe y señala que Eguren debe haber conocido muy bien

la teoría poética del autor de “El Cuervo”, que sin duda alguna también sería gravitante para los simbolistas franceses. Pero así como establece vínculos, también precisa diferencias:

La elección de Poe fue por el poema corto y concentrado, la musicalización del lenguaje a base de reiteraciones, aliteraciones, rimas raras. Eguren presenta algunas de estas semejanzas con Poe, pero, sobre todo, hay otras profundas que vienen de lo inconsciente: ambientes obsesivos de misterio y muerte, el medioevo, la necrofilia, presencia de la naturaleza y el paisaje como esencias, etc. Sin embargo, lo que en Poe es demoníaco, en Eguren es candoroso. (Silva-Santisteban 1977: 143)

Con ello queda clara la línea en que se inserta Eguren: aquella que nos conduce de la teoría poética de Allan Poe a los simbolistas. A continuación, sugiere vínculos con poetas como Baudelaire (“atracción por el misterio”), diferencias con Mallarmé y Rimbaud, así como la afirmación de cotejarlo con Paul Verlaine, aunque con la constante salvedad de que en Eguren, más que de imitación, podemos hablar de asimilación original y creativa:

(...) lejos de la profundidad en vertical del alma como en Mallarmé, o de la captación suprasensorial como en Rimbaud, Eguren se nos aparece, más bien, una vez salvadas todas las diferencias, como nuestro Verlaine. Un Verlaine expresionista. Compárense la musicalidad, la melodía, lo difuminado y evanescente de ambos poetas. Eguren declaró públicamente 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 expresa siempre su experiencia. (Silva-Santisteban 1977: 143-144)

Sobre los símbolos, Silva-Santisteban señala una especie de “recorrido poético” en Eguren, que lo conduce del sentimiento de la naturaleza y el paisaje a los umbrales de la historia. Sobre lo primero, afirma la filiación entre la naturaleza egureniana y la teoría de las correspondencias esbozada por Baudelaire y concretada en la obra de los simbolistas. Además, su visión de la naturaleza se puede abrir en dos vertientes: donde ella es el agente creador y viviente de un vasto drama universal (“Los reyes rojos” o “El dios de la centella”), y donde el poeta contempla el paisaje sin acción y lo retrata a través de una retina impresionista (“Marginal” o “El bote viejo”) (Silva-Santisteban 1977: 145-146).

Acerca de la historia, más que una referencia directa o de situarse en algún punto del proceso peruano o mundial, lo cual es inexistente en Eguren, tenemos una inclinación a escenarios y elementos de una edad determinada: el Medioevo gótico. Lo original de su propuesta radica, sin embargo, en que lo oscuro, misterioso y horripalante del gótico es combinado con elementos provenientes de la infancia y el mundo de la maravilla (aunque la



niñez también se vincula con el mundo desconocido, como por ejemplo la tradición en que los niños son médium entre los mundos de *acá* y de *allá*). Ello se vincula con su búsqueda de descripción poética basada en lo cromático:

Halla complacencia en remitirnos el medioevo. A mundos extraños y pretéritos con gran imaginación visual y encantadoras armonías auditivas. Es patente su predilección por un mundo gótico perdido en las brumas de una geografía ambigua e intemporal. En su nítida borrosidad, valga la paradoja, los poemas constituyen (...) pinturas impresionistas, por el uso de la combinación de los colores y los elementos pictóricos. (Silva-Santisteban 1977: 147)

Ambos aspectos, tanto su trabajo con la naturaleza así como con lo gótico, son clave para la configuración de su naturaleza simbólica. Asimismo, aprovechando la referencia de Silva-Santisteban a las figuras retóricas constantes en Eguren, hace mención de las sinestesias –tan caras a los simbolistas–, así como del hipérbaton.

A partir de lo anterior, nos queda claro entonces que el vínculo entre la estética de Eguren y la de los simbolistas franceses ha sido aceptado en forma general, sin detenerse en forma exhaustiva a problematizar esta afirmación a partir de análisis eminentemente textuales (por ejemplo, la comparación de propuestas estéticas a partir de textos como los poemas “Correspondances”, “Art poétique” o las “Lettres d’un voyant”, y determinados poemas o prosas de Eguren). Algunos críticos han buscado dilucidar la particular naturaleza de la *simbólica* egureniana; esta labor presenta cierta secuencialidad que nos conduce del doble simbolismo de Zulen y la antítesis de Julio Ortega, a la síntesis de Ferrari y Debarbieri. Además, se ha dado relevancia al profuso uso de la adjetivación cromática en Eguren, hasta el punto de esbozar un particular “código cromático” en su poesía (Núñez). Por otro lado, se ha buscado establecer cierta *definición* de la poesía egureniana sobre todo a partir de sus más sugerentes influencias: Romanticismo, Simbolismo, Prerrafaelismo e Impresionismo (Basadre, Abril y Silva-Santisteban, entre otros), sin que hayan concretado una propuesta que describa en forma sistematizada la peculiar naturaleza de su *poética*.

A continuación, para echar más luces sobre su oscura poética, analizaremos las diferentes etapas de su obra.

### 3. El inicio de la modernidad poética en el Perú: *Simbólicas* (1911)

Eguren publicó dos poemas en 1899: “Retratos” y “Tardes de Abril”<sup>214</sup>. Ambos textos aún son deudores de un romanticismo sentimental y que representa a la naturaleza en forma descriptiva. “Retratos” es, como su nombre lo indica, la imagen de dos niños (“juntas miramos / nuestras cabezas”) mirando su reflejo en las aguas de un estanque, dentro de una tranquila hacienda (¿Chuquitanta?) donde las mariposas vuelan y las flores expanden su olor primaveral. El ámbito es marcadamente bucólico. Por otro lado, en “Tardes de Abril”, muy al estilo del romanticismo intimista y elegíaco, la voz poética opone un pasado feliz con un presente marcado por la triste ausencia de su musa infantil:

En las tardes de Abril, allá en los cerros  
 felice correteaba tu niñez,  
 pero ya el viento arrebató la huella  
 que allí dejaría tu menudo pie. (Eguren 2015a: 371)

Ya desde el inicio Eguren emplea un tema que se volverá un tópico de su obra: la amada infantil que ha fallecido. Tendrían que pasar diez años para que el poeta se animara (o lo animaran) a volver a publicar, pero estos nuevos poemas de un hombre de 35 años presentan una gran distancia de los de su juventud: en ellos ya se plasma un estilo que marcará el devenir de su obra. Estamos ante el nacimiento de su poesía simbolista.

Estos seis poemas, en mayor o menor medida, están aún estéticamente cercanos al modernismo parnasiano que tenía plena vigencia en estos primeros años de siglo. Ello se evidencia por ejemplo en lo “guiñolesco” de “Marcha fúnebre de una marionnette”, el tétrico escenario en que la niña Paquita juega al funeral con su muñeca y que construye la típica simbiosis egureniana de niñez y muerte, que recorre toda su obra. Una corte de juguetes rotos y grotescos, caballos descabezados y tímidos<sup>215</sup> cortesanos, constituyen una parafernalia que, en términos de Gema Areta, “caricaturizan un mundo aristocrático que se ha convertido en ridícula procesión” (Areta 1992: 59). Ese mundo, otrora noble, hoy en decadencia, es desacralizado a través de un juego infantil marcado por la temprana sepultura.

“Rêverie” es, en cambio, un poema de evocación sensorial. El término, que podemos traducir en castellano como “ensoñación”, evoca una experiencia onírica que se expresa cuando la voz poética empieza diciendo “Y soñé”. A continuación, inicia la caracterización de

<sup>214</sup> Ambos en el diario “Lima ilustrado”.

<sup>215</sup> Sinónimo de “tumefacto”: que tiene hinchada una parte del cuerpo. (DRAE)

dicha imagen: dos bellezas matinales que bajaban de un templete<sup>216</sup>, es decir, cual imágenes para contemplar y venerar, que además hablaban sobre “nobles dichas forestales”. Estamos otra vez ante el tópico del pasado nobiliario que llega a su fin, siempre enmarcado en un ámbito rural: Eguren fue un poeta de una ciudad que aún no era una metrópoli, sino casi una villa donde los jardines rodeaban las casas y las haciendas rodeaban la pequeña Lima. Ese carácter rural es el que siempre se manifiesta en su poesía. Las imágenes oníricas de las bellezas matinales están casi “borradas”. Pero en el mundo de la vigilia la voz poética las vuelve a hallar, aunque en una situación lastimosa: recorriendo los caminos y las abras<sup>217</sup>. Se menciona que hablan palabras melodiosas pero incomprensibles, y es en ese contexto auditivo que se alude a la música de Beethoven y de Mendelssohn, dos de los compositores favoritos del poeta y que son mencionados más de una vez en diferentes momentos. Hay así una mezcla sinestésica entre lo visual y lo sonoro. La conclusión es triste: los rostros de las bellezas matinales son bañados por una tristísima luz. En este poema no podemos establecer una dicotomía entre sueño positivo y vigilia negativa: el mundo onírico ya venía marcado por el signo de la decadencia, que en la realidad no hace más que consolidarse, y las referencias musicales refuerzan la tristeza y desolación que estos personajes femeninos simbolizan.

En nuestro libro sobre Eguren (2013) comentamos “Las bodas vienesas”. Lo clasificamos como un poema alegórico, guiñolesco y modernista que, sin embargo, tiene un final enigmático y que termina emparentándolo con el misterio del simbolismo: en la casa de las bagatelas (cosas sin valor ni importancia) se va a realizar una boda entre el hijo del Rino (castellanización de Rin) y la princesa de Varsovia. Téngase en cuenta las referencias europeas y nobiliarias. Los invitados y, en general, quienes participan de dicha ceremonia sin personajes rotos, grotescos y ridículos. Sin embargo, al final aparece un personaje enigmático como es el “mago misterio”, el cual se extiende como nubecilla en la “bruma de la pesadilla”. A diferencia del primer poema, en el cual queda claro que es una niña quien está jugando un juego mortuorio con su muñeca, aquí el enigma se abre paso y todo pareciera que se envuelve en un manto de misterio y ensoñación:

¿A qué mudas señales o signos callados se refiere? ¿Que indican qué? (...) Creemos que se manifiesta el tópico de las señales o signos (...) que el poeta inserta en el discurso poético en forma explícita, mas no así su significación, siendo por lo tanto y, tal como lo dice, “mudas”. El final sería una extensión simbólica de lo ya prefigurado: de pronto se nos advierte que todo se encuentra en la bruma de pesadilla, donde se ahogan luceros

<sup>216</sup> Armazón pequeña, en forma de templo, que sirve para cobijar una imagen, o forma parte de un mueble o alhaja. (DRAE)

<sup>217</sup> Americanismo que significa “espacio desmontado, claro en un bosque”. (DRAE)

azules y raros. En seguida, se extiende, como una nubecilla, el mago misterio de los ojos claros (según Núñez, con quien se inició el poema). Como si todo no hubiera sido más que una representación de magia, o de un sueño. (Anchante 2013: 152)

“Marcha noble” es un poema que puede sintetizar lo visto hasta el momento: aparece el tópico egureniano de la blonda núbil y muerta. Estamos otra vez ante una corte fúnebre nobiliaria. Pero ahora ya no es un juego, o al menos no se sugiere como un juego, sino como la marcada desolación de un tiempo ido con la muerte de las rubias vírgenes (las muertas en Eguren deben ser vírgenes). El llanto es manifiesto y los elementos de la naturaleza, como en la cosmovisión romántica, también participan de dicho desconuelo (por ejemplo, la presencia de los “musgos marchitos”). La corte recuerda sus días de oro, simbolizada en estas niñas muertas. Este poema, como el de la “Marcha fúnebre de una marionette”, destaca nítidamente por su claridad.

“Eroe” es un poema interesante, pues el poeta combina dos tradiciones: la griega y la germánica. El nombre es una versión femenina de “Eros”, el dios grecolatino del amor. Aquí, sin embargo, Eroe es hija de Odín y, como ya es típico en Eguren, ha muerto núbil y bella (si es hija de un dios, es decir una diosa, ¿puede morir?). Se realiza una comitiva fúnebre, esta vez no grotesca ni ridícula, pues no estamos hablando de hombres sino de dioses. Hay un predominio de lo germánico en las referencias al Norte y al Valhala, además de que su funesta historia está siendo contada en los “Eddas”. Eroe, la princesa-diosa muerta, es la explícita musa egureniana que combina una delicadeza sensual con un idealismo dramático:

Sus brazos circundan un rostro de nieve,  
la boca encendida perfumes exhala;  
y el ser intangible se mueve, se mueve  
buscando el hermoso jardín de Valhala.

Que Eroe la tierra pasó sin sosiego  
y en sombras virgíneas huyó de la vida;  
y, cuentan los Eddas, que labios de fuego  
besaron heladas, purpurea la herida. (Eguren 2015a: 141)

“Sighna la blanca” (en la publicación de 1911 Eguren modifica parcialmente el nombre a “Syhna”) es un poema mucho más oscuro que los anteriores. Sobre el nombre del personaje, Abril lo asocia con un poema de Percy Shelley titulado “Laon and Cythna”<sup>218</sup>, y señala que,

---

<sup>218</sup> En una entrevista de 1922, a la pregunta de cuál es su libro predilecto, Eguren responde que “hoy me entusiasman las poesías de Shelley y los cuentos de Lord Dunsany.” (Eguren 2015: 312).

como en el poema egureniano, también es una figura femenina que se encuentra encerrada, aunque guiada desde una caverna hasta una torre. Se llega a así a la siguiente conclusión:

Tenemos (...) dos términos que ofrecen, parcialmente, es cierto, una pista más segura: “Cythna” y “torre”. No importa, en el primer caso, la variante del nombre con relación a la “Syhna” de Eguren. El cambio de una letra y la supresión de otra no alcanzan, en efecto, a trastornar ni a disipar su significado. Lo que interesa es subrayar la concordancia y, sobre todo el antecedente del motivo esencial. (...) El ideal, con ribetes eróticos, es lo que define a la protagonista de Eguren, en tanto que a la heroína de Shelley la caracteriza solamente la idealidad. (Abril 1970: 42)

Dicha diferenciación entre idealismo y erotismo particulariza el poema egureniano. Por su parte, Ricardo Silva-Santisteban destaca el “código cromático” de este poema: empezando por el color que caracteriza a la protagonista (blanco), pasando por su “sangre celeste”, además de la “torre de ámbar”. Para el especialista Syhna es una especie de personaje sacralizado, pues “al tratarse de un recinto cerrado, la torre aparece como emblema alegórico de la Virgen (recuérdese en las Letanías expresiones como ‘Turris eburnea’). Syhna la blanca, precisamente, sueña, confinada en una torre de marfil, la torre que protege su virginidad” (Silva-Santisteban 2015: 52-53).

Silva-Santisteban destaca el sutil erotismo, mezclado de idealismo, que subyace en algunos poemas egurenianos:

La historia de Syhna la blanca se realiza como la contemplación de su sueño, de la visión de un rito de evidentes connotaciones sexuales que transcurre no en una ordenada, sino, más bien, zigzagueante escala cromática en la que pasamos del celeste al blanco, ámbar, vesdelistado, oscuro, azul, bruno, para, finalmente, rematar en el rojo, símbolo de la posesión sexual y de la carnalidad en el poeta. (Silva-Santisteban 2015: 55)

En todo caso, lo indubitable es que “Syhna la blanca” es un poema en que también aparece un personaje femenino enigmático. Su condición es nobiliaria: su sangre es celeste (equivalente a azul) y vive en una torre de ámbar, es decir, en un castillo. Aunque más bien podríamos decir que se encuentra encerrada en la torre, ya que es el lugar donde “sueña triste”. Un aspecto lúdico es la aparición de las “sotas de copas”, que entendemos son los guardianes que vigilan a Syhna. Ellos les preparan un “oscuro vino” mientras los “mudos rojos” cierran la ventana. Interpretamos que estos personajes se encuentran confabulados para atender contra Syhna y que dicho accionar se encuentre oculto tras un velo de misterio. Ahora bien, consideramos que todo esto transcurre durante la noche, cuyo cielo nocturno es la

“bruna laca”. El entorno es mágico, pues los elfos vagabundeaban, pero también onírico, pues “sueños azulean”. El final es ambiguo, pues “la mansión cerrada huye”. No huye Syhna ni los otros personajes, sino la mansión: entendemos el castillo. Como si fuera un lugar de ensoñación que de forma abrupta desaparece ante nuestros ojos. Así al menos funciona la lógica de los sueños.

Estos seis poemas fueron publicados a lo largo de 1909 y serán la base de lo que luego sería *Simbólicas*. Un detalle fundamental es que existe un manuscrito dejado por el poeta: la famosa libreta escrita con color morado que se encuentra en la Biblioteca Nacional, y que presenta algunas variantes en comparación con la publicación de 1911<sup>219</sup>.

Sánchez (1975) afirma que el entorno de Eguren (Bustamante y Ballivián, González Prada) anima al poeta a publicar dicho libro, el cual fue compuesto a lo largo de esos años. Su publicación marca un hito en nuestras letras, pues constituye el inicio de la lírica moderna en el Perú. El poeta lo dedica a su hermano Jorge Luis, que como ya hemos visto, cumplió una decisiva función en su formación artística e intelectual.

La poesía anterior a *Simbólicas*, cuyo principal modelo es la poética chocanesca, se caracteriza por su estilo expositivo, efecto inmediatista y finalidad circunstancial. Una poesía compuesta para ser recitada en grandes salones y para gozar de la preferencia de la burguesía<sup>220</sup>. Eguren, en cambio, nos trae una poesía cuyo efecto inmediato es “épater les bourgeois”, poesía incomprensible para la mayoría y rechazada por el sector conservador de la intelectualidad limeña. Solo unos cuantos amigos (Ballivián, Zulen) la comentaron y un sorprendido Clemente Palma observa más defectos que aciertos. Los demás guardaron un silencio cómplice. A continuación, revisaremos algunos de sus poemas más destacados.

### 3.1. Naturaleza y sacrificio en “Lied I”

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

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

Vagas rosas  
ocultan en ensueño blanquecino,

<sup>219</sup> Por ejemplo, el poema “La Tarda” lleva como subtítulo “La muerte”. Esto desaparece en la edición de 1911.

<sup>220</sup> El pueblo, la masa, es por lo general continuador de los gustos de la burguesía.

señales de muriente dolor.

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

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

Gime el bosque,  
y en la bruma hay rostros desconocidos  
que contemplan el árbol morir. (Eguren 2015a: 127)

El poema que inicia *Simbólicas* es uno de los más comentados de este libro. Quizá la interpretación más extensa ha sido la realizada por Ricardo Silva-Santisteban, para quien el poema puede entenderse como un manifiesto de nuestra “nueva poesía”:

El “Lied I” se instituye en un nuevo manifiesto poético por el hecho de diferenciarse, con caracteres de absoluto, de toda la poesía peruana de la época y en especial de la poesía modernista. Se vela la descripción con tendencia a lo soñado. La característica elíptica de las estrofas más aún al lector del casi inexistente hilo argumental. Eguren se enfrenta con la poesía de la época por medio de la superación de la realidad a través de la sugestión y hace explotar en las diversas estrofas la imágenes significantes con una audacia nunca antes intentada en la poesía peruana: el nacimiento del alba con la muerte del árbol, la efímera y bella flor con el dolor, lo visual (tus ojos) con lo auditivo (joven canción), lo concreto (sangre roja) con lo abstracto (rencor doliente). (Silva-Santisteban 2015: 35)

Desde el primer poema, Eguren instituye un nuevo programa en el corpus de la poesía hispanoamericana: el simbolismo. Hermetismo, sugestión onírica y juegos sinestésicos son los principales elementos que lo acercan a la poética simbolista. A ello debemos sumarle un elemento retrotraído del romanticismo (Roberto Paoli habla de la poesía egureniana como de un “sistema estético romántico-simbolista”): la celebración de la Naturaleza. Pero una celebración no necesariamente festiva, sino también una suerte de ritual que puede terminar en el sacrificio. Esta es la lectura de Josué Chapilliquén (2011), quien, basándose en Mircea Eliade y René Girard, nos recuerda el carácter mítico del árbol, ya que “unifica los tres niveles del cosmos: el subterráneo, la superficie de la tierra y el aire en perpetua ascensión hacia los cielos. Hunde sus raíces en el subsuelo, se levanta sobre la tierra y sus ramas intentan sobrepasar los aires hacia el firmamento” (Chapilliquén 2011: 16). ¿A causa de qué o

de quién se sacrifica el olmo en el poema egureniano? Para analizar ello, indagemos en la “narrativa” del poema.

El poema inicia con la evocación de un momento y de una imagen: “Era el alba”. No es un presente, sino un pasado que se está evocando y que después llegará a un presente (“Es el alba”). Pero retornemos al primer momento. La imagen denota agonía y sufrimiento dentro de un escenario campestre: la lenta muerte del olmo en el bosque.

Era el alba  
cuando las gotas de sangre en el olmo  
exhalaban tristísima luz. (Eguren 2015a: 127)

Las gotas de sangre en un olmo exhalaban tristísima luz: con ello se evidencia un vínculo entre color (luz) y sentimiento (gran tristeza). A continuación, hay una alusión a amores lejanos y exóticos (“chinesca tarde”), además del paso del alba a la tarde:

Los amores  
de la chinesca tarde fenecieron  
nublados en la música azul. (Eguren 2015a: 127)

El contexto en que murieron los amores es la neblina de la “música azul” (sinestesia adjetiva). Con ello, se inserta la caracterización de lo nebuloso o vaporoso, lo cual se consolida en la mención de unas “vaporosas” rosas que posiblemente sean blancas y que simbolicen la muerte. El mundo configurado en el poema, entonces, se va tornando indeterminado y difuso.

De pronto hay una ruptura en la presentación de los interlocutores en el poema. Hasta ahora el yo poético se representaba como una voz impersonal en tercera persona que básicamente describía la imagen sugerida. En eso se dirige a un “tú”:

Y tus ojos  
el fantasma de la noche olvidaron  
abiertos a la joven canción. (Eguren 2015a: 127)

Este “receptor” se vuelve explícito y se denuncia su olvido del metafórico “fantasma de la noche” (Abril entiende el fantasma como lo que es todo poeta auténtico en relación con el Absoluto, el diálogo con lo desconocido o la Nada: posiblemente la muerte. Ello se consolidaría con lo misterioso que connota la noche). Estos ojos están abiertos a la joven canción: el interlocutor no entiende el misterio de la noche (en nuestra opinión,



reconocimiento de la muerte), porque sus ojos solo están abiertos ante el “lied” de la vida (juego sinestésico entre lo visual y lo auditivo, es decir, la joven canción). Por ello, no pueden entender (escuchar) la canción de la muerte que es la antigua canción o el poema presente. “Lied I” se define así como una canción antigua (o intemporal) de la muerte.

De la evocación primera pasamos ahora al presente del alba:

Es el alba;  
 hay una sangre bermeja en el olmo  
 y un rencor doliente en el jardín. (Eguren 2015a: 127)

Se manifiesta una ratificación de la sangre bermeja en el olmo, pero lo más interesante es la alusión a “un rencor doliente en el jardín” (el rencor es definido como un resentimiento arraigado y tenaz, lo cual indica un sentimiento profundo y constante). Este es, a nuestro parecer, el factor por el cual podemos entender “Lied I” como un poema amoroso (así lo entiende Ricardo Silva-Santisteban), además de la persona a quien alude el vocativo “tus ojos”, que alude a la joven amada. El rencor doliente estaría así precedido por una pasión intensa, la cual se mantendría latente. Este es el rencor del yo poético, quien amó y no fue correspondido por aquella jovencita tan inexperta que aún desconoce la canción de la muerte y solo ha disfrutado de la música de la vida. La voz poética sí la conoce y por eso puede ser testigo de esa escena doliente de la agonía del olmo, la cual sería su misma agonía en una suerte de espejo entre él y el olmo, o desdoblamiento de una misma identidad (y se nos viene a la mente Hebaristo y el sauce en el famoso cuento de Valdelomar: las dos caras de un mismo ser que agoniza y muere). Hay así una suerte de animismo en los gemidos del bosque, y ello se corresponde con los “rostros desconocidos” o seres de la naturaleza que se encuentran escondidos entre la bruma:

(...) observemos que el poema termina con la muerte, específicamente con un verbo en infinitivo: “morir”. Recordemos que todo ya apuntaba hacia el enigma: el verbo haber en su modo impersonal, ahora la terminación en infinitivo que de por sí suspende la identificación del sujeto y del tiempo para únicamente dejar como elemento vibrante la acción per se. Sumemos también la inquietante mención de esos rostros desconocidos, ¿a quiénes se referirán?, ¿acaso será el factor que complementa el sacrificio, en donde es necesario una víctima, pero también una comunidad que la sacrifique y cuya razón de ser dependa de ese hecho? Finalmente, la imagen contenida en el verso “gime el bosque” cierra el poema con la idea de una muerte universal, ya no solo del olmo, sino de todo lo existente, representando, de este modo, una crisis cósmica, una crisis dentro del mecanismo ritual. (Chapilliquén 2011: 21)

En conclusión, interpretamos “Lied I” como un poema descriptivo en que hay una suerte de oposición entre la canción joven (vida) y la canción antigua (muerte). Hay una alusión a un amor no correspondido desde tiempos antiguos, lo cual genera como desenlace el lento “desangramiento” hacia la muerte. Pero este desangramiento del olmo que se identifica con el yo poético se proyecta hacia una intemporalidad en que pasado y presente se fusionan y confunden, así como alba, tarde y noche. Como si el tiempo del amor y, por ende, del sufrimiento, fuera una experiencia personal pero que trasciende y se vuelve intemporal. Es en ese sentido que discrepamos con el carácter de temporalidad que Abril da al alba. El símbolo fundamental en este poema es el olmo muriente. Se aprecia la aparición de imágenes metafóricas que complementan este símbolo (por ejemplo, el “fantasma de la noche”), pero en general el olmo simboliza una proyección del hombre-poeta que agoniza de amor a través de un tiempo sin medida. Amor y muerte: oposición entre Eros y Tanatos que, en gran medida, afilia, como ya señalamos, este poema a cierta reminiscencia romántica.

### 3.2. Mitología y fatalidad en “La Walkyria”

Yo soy la walkyria que, en tiempos guerreros,  
cantaba la muerte de los caballeros.

Mis voces oscuras, mi suerte lontana,  
mis sueños recorren la arena germana.

Y de paladines fierísimos robo  
las cotas de reno, los dientes de lobo.

No valen, no valen las duras corazas  
y los guanteletes, las picas, las mazas.

Ni vale tampoco la senda florida,  
los cielos dorados, la luz de la vida.

Soy flor venenosa de pétalo rubio,  
brotada en la orilla del negro Danubio.

Y no desventuras mi faz manifiesta;  
mi origen no saben los cantos de gesta.

Y sé las ideas funestas y vagas;  
y el signo descubro que ocultan las sagas.

Yo soy la que vuelvo continuo las fojas  
del mal: las azules, las blancas, las rojas.

Sin tregua contemplo la noche infinita;  
me inclino en la curva de ciencia maldita.

Y dando a mi cielo tristísima suerte,  
camino en el bayo corcel de la muerte. (Eguren 2015a: 143-144)

La protagonista de este poema pertenece a la mitología germánica, tan cara a Eguren. Por ello, nos parece necesario contrastar a este personaje con el discurso básico de la tradición mencionada. Así, en la traducción de Enrique Bernárdez de los *Eddas*, observamos la siguiente información:

Hay aún otras más que sirven en el Valhala, llevan bebida y se ocupan de preparar las mesas y las jarras.  
Se llaman Valquirias; las envía Odín a las batallas, y eligen los hombres destinados a morir, y deciden la victoria. Gudr y Rota y Norn, y la más joven, llamada Skuld, cabalgan también para elegir a los muertos y gobernar las batallas. (Sturluson 1998: 48)

Apreciamos que estas divinidades femeninas, habitantes del Valhala y sirvientas de Odín, cumplen una doble función, de acuerdo con el discurso mitológico: se encargan del abastecimiento alimentario (se pone énfasis en la bebida), pero además escogen a los guerreros que tenían que morir en batalla. Esta segunda actividad, en términos de Edith Hamilton, era la más importante que debían realizar, lo cual se manifiesta en la etimología de su nombre:

Su cámara [de Odín] era cuidada por doncellas, las Valquirias, que servían su mesa en Asgard y procuraban que los cuernos de beber estuvieran siempre llenos. Pero su trabajo principal consistía en llegar a los campos de batalla y decidir a las órdenes de Odín quién sería el vencedor y quién el vencido. Luego, llevaban los cuerpos de los valientes ante Odín. Val significa matar y las Valquirias eran las que escogían los muertos.  
El lugar adonde llevaban a los muertos era el Valhala, la mansión de los muertos. (Hamilton 1976: 308; nuestro añadido)

A partir de la anterior cita observamos que estas Valquirias elegían, siempre por orden de Odín, a vencedores y a vencidos en la batalla. Y como consecuencia de ello, escogían a los que debían morir y luego los llevaban ante el dios para que ocupen su lugar en el Valhala. Hay así en su labor una carga de predestinación, la cual se asocia a su vez con una visión de carácter fatalista: todos vamos a morir. En el mundo nórdico (como en muchos otros) la muerte es el destino inexorable, pero ello no impide la existencia de una virtud que, sin vencer

a esta muerte, puede al menos opacarla: el valor. No olvidemos que, nuevamente en palabras de Hamilton, en la religión nórdica el “heroísmo es el único sostén posible y el único bien puro dado a los hombres y se concreta siempre en causas perdidas. Sólo muriendo puede el héroe dar prueba de su valor” (Hamilton 1976: 299). La noción de valor, si bien no puede contra la muerte, busca quitarle al menos su condición de derrota y trocarla en triunfo. Por ese motivo, ella era esperada por los guerreros sin temor.

El primero que asocia la configuración de su universo poético a esta tradición mitológica es Estuardo Núñez. En general, no realiza un mayor deslinde entre la mitología y las peculiaridades del poema, aunque sugiere cierto carácter simbólico de “información oculta” para con el personaje de Eguren, lo cual buscaremos desarrollar luego. Su lectura se sintetiza en la siguiente cita:

(...) se define en primera persona la Valkiria de la arena germana, como flor venenosa de pétalo rubio, brotada en la orilla del negro Danubio. Es sintomático que el Danubio no sea azul en la poesía de Eguren sino negro. Los personajes mitológicos germánicos significan falacia, engaño, desventura, y son los que vuelven las fojas del mal. La Valkiria cabalga en el bayo corcel de la muerte. Simboliza lo funesto y lo que las mismas sagas ocultan, por decoro o por discreción... (Núñez 1964: 110)

Más allá de cierta discrepancia geográfica (la caracterización del Danubio) y de lo ya mencionado, entendemos que Núñez no encuentra mayores diferencias entre la representación de las Valquirias en la tradición nórdica y la configuración del personaje egureniano.

En el mismo tono se encuentra la propuesta de César Debarbieri, quien clasifica a la Walkyria como personaje histórico en tanto forma parte de una tradición reconocida y generalizada. La reconoce como un personaje maligno de muerte y de violencia (“Soy la flor venenosa de pétalo rubio...”) que ataca y roba a los paladines; sin embargo, lo más resaltante de su lectura es el énfasis con que señala el carácter misterioso de su naturaleza: “este personaje misterioso e ignorado, posee maravillosos secretos y saberes, que sin embargo tan sólo menciona, sin descubrirlos, para de esta manera producir una más intensa impresión de misterio” (Debarbieri [1975] 1990: 37). Busca justificar lo anterior en los versos “mi origen no saben los cantos de gesta” y “...el signo descubro que ocultan las sagas”. Esta sugerencia de lo misterioso y secreto en la Walkyria de Eguren nos va a servir de base para comprenderla como un personaje eminentemente simbólico.

El italiano Roberto Paoli y la española Gema Areta, en cambio, van a distanciarse parcialmente de la identificación entre la tradición nórdica y el personaje típicamente egureniano. Para el primero esta Walkyria se acerca más a la “belle dame sans merci” o

“femme fatale” (maga perversa) de la literatura romántica, que a la mensajera de las sagas nórdicas. Gema Areta, por otro lado, la identifica sobre todo con la Muerte personificada de la *Dança general de la muerte* medieval que invitaba a todos los hombres, sin distinción de clases, al viaje al más allá. Ambas lecturas nos parecen válidas. En especial nos llama la atención la segunda, en la cual Areta compara fragmentos de ambos poemas y destaca, por ejemplo, cómo ambos personajes se presentan en primera persona (“Yo soy...”), así como la función más “amplia” de la Walkyria egureniana: a diferencia de la mitológica, que solo se encargaba de los guerreros, la de Eguren parece sugerir la inclusión de gente no dedicada a actividades bélicas (“...no valen las duras corazas / y los guanteletes, las picas, las mazas”) y sí más bien contemplativas, religiosas y en general pacíficas (“Ni vale tampoco la senda florida, los cielos dorados, la luz de la vida”). En general, esta Walkyria se auto-caracteriza en términos negativos: sus voces son “obscuras” y su suerte “lontana”<sup>221</sup>; se considera una “flor venenosa de pétalo rubio”; conoce las *ideas funestas* (¿cuáles?, ¿acaso las *verdaderas* o trascendentales?, ¿las que nos permiten vislumbrar lo que realmente *es* la vida y, por ende, la muerte?); es la que vuelve “contino”<sup>222</sup> las “fojas”<sup>223</sup> del mal que son de tres colores: azules, blancas y rojas; se inclina en la curva de “ciencia maldita” (¿cuál ciencia?); y finalmente da a su cielo “tristísima suerte”. Una lectura parcial podría llevarnos a pensar que, al representar a la muerte (destino inexorable del hombre), se actualiza en ella la noción de *fatalismo* que conocemos desde la antigüedad griega. Sin embargo, también se reconoce atributos positivos que podemos inscribir sobre todo en un contexto gnoseológico: según la misma Walkyria, su interlocutor no “desventura”<sup>224</sup> su faz manifiesta (entendemos: la imagen manifiesta de la muerte); la alusión a que los cantos de gesta no conocen su origen nos lleva a pensar que ella sí lo conoce; podría no entenderse en sentido negativo que ella conozca las ideas “funestas” y “vagas”, así como que sea quien tiene el dominio de volver (dar vuelta) las fojas del mal (volveremos a ello luego); y, sobre todo, tiene la facultad de descubrir el “signo” que ocultan las sagas. A partir de lo anterior, afirmamos que esta oposición entre lo positivo y lo negativo que se desprende de la caracterización de la Walkyria se relativiza en algunos momentos del poema.

<sup>221</sup> Neologismo que significa “lejana” y que se vincula con “lontananza”.

<sup>222</sup> Arcaísmo de “continuo”. Considero que Eguren quiere dar a este término el sentido de la locución adverbial arcaica “de continuo” (continuamente), la cual no empleó para evitar dificultades en la estructura métrica del verso dodecasílabo (en relación con todos los versos del poema, que también son dodecasílabos).

<sup>223</sup> Arcaísmo de “hojas”.

<sup>224</sup> El verbo “desventurar” es un neologismo egureniano que deriva de “desventura” (desgracia) y “desventurado” (desgraciado). Lo entiendo, según el contexto del poema, no como sinónimo de “desgraciar”, sino de “sentir como una desgracia”.

Su origen es desconocido para nosotros (“mi origen no saben los cantos de gesta”). Sin embargo, sabemos –a través de ella– quién es y lo que hace: es “la walkyria” que cantaba la muerte de los caballeros en tiempos guerreros: no dice “una walkyria” ni la “Walkyria” con mayúscula, con lo cual entendemos que no es única, pero que también busca diferenciarse de las “demás”. Como si fuera la Walkyria elegida –o auto-elegida– para ser testigo de lo que acontece. Pero el hecho de que este poema descriptivo se presente en primera persona permite también que ella se configure como una suerte de “aeda” (“cantaba la muerte de los caballeros”) y no solo participante: a diferencia de la tradición juglaresca, aquí es cantora y personaje.

Otro aspecto fundamental de la Walkyria egureniana es su *conocimiento* sobre asuntos inaccesibles para los demás: ella descubre el signo que las sagas ocultan. ¿Qué ocultan las sagas? ¿Hay acaso un lado oscuro y tenebroso, más allá del heroísmo que exteriorizan estas narraciones épicas? Existe la posibilidad de que la Walkyria sea conocedora del “signo” (o símbolo o señal, tal como se representa en “Las señas” y otros poemas) de la muerte, o dicho de otra manera: de lo que es *en realidad* la muerte. Por ello, los hombres no desventuran su “faz manifiesta”: la muerte es lo que causa mayor miedo al hombre, pero también una profunda curiosidad. Y ya la historia nos ha enseñado que la sed de conocimiento nos ha llevado a aventuras extremas, incluso aquellas en que se ha arriesgado la vida o se la ha perdido. Todo con el afán de conocer. La Walkyria, como sabedora de la muerte, ¿no podría también perdernos?

La “ciencia maldita” que conoce es aparentemente la astrología, puesto que la menciona justo después de afirmar que contempla sin tregua “la noche infinita”, de lo cual se puede inferir que está leyendo las infinitas constelaciones y astros del cielo. Ello a su vez se puede relacionar con la cualidad de “predestinación” de la que en apariencia es poseedora. La alusión a las “fojas del mal” nos conduce además al tópico del libro que se lee y del cual se extrae información (viene a nuestra memoria la “biblioteca del bosque” de uno de sus *motivos*). Estas hojas además presentan tres colores, los cuales podrían ser entendidos de varias maneras: lo azul se puede asociar con el linaje de los guerreros o también con su edad núbil (el “azul” es característico de las jovencitas a las que se alude en muchos poemas); el blanco con su origen o raza (nórdico y en general occidental como en el universo egureniano), o el momento previo a la guerra: la paz; el rojo, finalmente, como todo lo que atañe a violencia, sangre y muerte. Parece incluso un proceso: de lo azul a lo blanco y finalmente lo rojo. El libro que lee la Walkyria sería así ese paso inexorable de la juventud y la belleza a la adultez, con su consabido desenlace de lucha y muerte. Ella es la única sabedora de este

secreto, de estas ideas “funestas” por el desenlace y “vagas” por la incertidumbre y oscuridad en que están envueltas. La primera alusión a un tiempo pasado (“cantaba la muerte...”) y el predominio de un presente a partir de la segunda estrofa hasta el final, nos dicen que este remoto miedo y anhelo de saber se mantiene vigente.

Por ello, consideramos que este poema se asocia con otros como “Lied I”, “Rêverie” o “Las señas”, en que, a través de un *código* hecho de *signos* misteriosos, vislumbramos una verdad a la que solo podemos rozar, mas no asir. Esa es la paradójica función del símbolo.

### 3.3. “Juan Volatín” y la infancia amenazada

Los niños en la quinta  
comienzan la velada,  
en noche como tinta,  
en noche desolada;  
y tímidos y graves  
se duermen al redor:  
los grillos y las aves,  
el trébol y la flor.

Y lámpara amarilla  
fulgente reverbera;  
destaca la mejilla,  
la blonda cabellera;  
presenta el escenario  
de tierna juventud  
y el campo funerario  
cual lóbrego ataúd.

En mudo afán presienten  
los niños los temores,  
y en tanto que se sienten  
los perros aulladores,  
el valle desolado  
divisan con pavor,  
y escuchan desusado  
levísimo rumor.

Juan Volatín cayó de la ventana,  
Juan Volatín rodó sobre el cojín,  
Juan Volatín, el duende vida vana,  
comienza su enojoso retintín:

*-Cual cien atridas,  
la vida paso,  
quitando vidas,*

*desde el Ocaso;*  
*yo cruzo el mundo*  
*con raudo giro;*  
*yo no respiro*  
*que en la gopuras*  
*tramé locuras;*  
*desde Bengala,*  
*desde Valhala,*  
*desde otro cielo;*  
*y en sus confines*  
*di volatines*  
*con suerte ducha.*  
*Mas ¡ah! Tunantes*  
*los inconstantes...*  
*¡nadie me escucha!*  
*¿dónde están Cucha,*  
*Veva, Monina?*  
*La luz termina.*  
*¡Todos se han ido!*  
*¡Solo me quedo!*  
*¡Por Dios qué miedo*  
*les he traído!*

Juan Volatín levántase del suelo,  
 Juan Volatín con aire paladín...  
 Juan Volatín compone su capelo  
 y vuelve a su enojoso retintin:

*-Cual viento mudo,*  
*pasa la onda...*  
*la gente blonda*  
*marcharse pudo.*  
*Solo he quedado...*  
*como el soldado.*  
*Que el Presidente*  
*soy más valiente;*  
*venga a mi lado*  
*la fila aquesa...*  
*veo cual pitas*  
*sus piernecitas*  
*bajo la mesa.*  
*Callada venga,*  
*no se detenga*  
*la marejada*  
*que bulle y crece,*  
*la que parece*  
*desorientada;*  
*gordas pilluelas,*  
*Susas, Estelas;*  
*vengan Pichines;*



*que en volatines  
de varios modos  
yo espero a todos.*

Ya viene la silfa  
que mece la rosa,  
florida, pequeña,  
del campo la diosa;  
en pluma cabalga  
y dulce sonriente  
durmiendo las flores  
camina al Oriente.  
con dardos agudos,  
la siguen armados  
cuadrillas, montones  
de insectos dorados;  
de guía le sirven,  
le sirven de estrellas  
cucuyos vistosos,  
luciérnagas bellas.

Juan Volatín se muestra amilanado,  
Juan Volatín esconde su espadín,  
Juan Volatín confuso, avergonzado,  
se sienta con un medio volatín.

La silfa piadosa  
se acerca a los niños;  
los duerme, los duerme  
con grandes cariños.  
Les muestra paisajes  
de mundos risueños  
allá en misteriosos  
nublados de sueños.

Y luego la turba  
de insectos atroces  
a Juan Volatines  
saludan a coces;  
y pronto los vemos  
picar a destajo  
pescuezo, joroba  
y abajo, y abajo.

¡Juan Volatín entrega su capelo!  
¡Juan Volatín entrega su espadín!  
Juan Volatín rodando por el suelo  
redobla volatín y volatín. (Eguren 2015a: 166-170)

Este poema narrativo tiene como escenario una quinta<sup>225</sup> durante una noche marcadamente oscura (“como tinta”) y desolada. Como señala Emilio Armaza (1959), el ambiente que se configura nos lleva hacia la leyenda infantil: niños jugando, mientras otros seres animados (grillos, aves, flores) duermen “graves” y “túmidos”<sup>226</sup>. Hay una suerte de *humanización* de estos seres. De pronto observamos que hay una correspondencia entre los juegos de esta “tierna juventud” y cierta situación mortuoria, de “campo funerario” y “lóbrego ataúd”. Se presiente algo tenebroso en el ambiente:

En mudo afán presienten  
 los niños los temores,  
 y en tanto que se sienten  
 los perros aulladores,  
 el valle desolado  
 divisan con pavor,  
 y escuchan desusado  
 levísimo rumor. (Eguren 2015a: 166-167)

Se escucha un desusado rumor, lo cual nos hace pensar en un sonido antiguo, que hace muchísimo tiempo no se oía. Se establece un ámbito de miedo. En eso aparece Juan Volatín, quien cae de la ventana y rueda sobre el cojín. Su aparición, por ende, se produce súbitamente:

Juan Volatín cayó de la ventana,  
 Juan Volatín rodó sobre el cojín,  
 Juan Volatín, el duende vida vana,  
 comienza su enojoso retintín... (Eguren 2015a: 167)

El yo poético lo identifica como un duende<sup>227</sup>, lo cual nos conduce a un ámbito mágico y legendario. Sin embargo, recordemos que no solo es un duende: es un duende “vida vana”, es decir, carente de realidad, sustancia o entidad. Hay una intención de jugar entre lo real y lo ficticio que connota este personaje. Su enojoso retintín se entiende como una analogía entre el sonido de una campana y sus palabras.

El poema puede ser dividido de la siguiente manera:

a. Configuración del ambiente y aparición de Juan Volatín;

<sup>225</sup> Antiguo solar que con el paso de los años se ha tugurizado y que suele estar ocupado por varias familias.

<sup>226</sup> Adjetivo culto de “tumefacto”: dicho de una parte del cuerpo humano, que tiene hinchazón. (DRAE)

<sup>227</sup> “Espíritu fantástico del que se dice que habita en algunas casas y que travesea, causando en ellas trastorno y estruendo. Aparece con figura de viejo o de niño en las narraciones tradicionales”. (DRAE)

- b. primer discurso de Juan Volatín;
- c. pausa en que se levanta del suelo y se compone;
- d. segundo discurso de Juan Volatín; y
- e. aparición de la silfa, protección a los niños y derrota de Juan Volatín.

En este primer discurso, Juan Volatín se nos presenta en forma ambivalente. Inicialmente, se nos muestra como un asesino:

Cual cien atridas,  
la vida paso,  
quitando vidas,  
desde el Ocaso... (Eguren 2015a: 167)

A continuación, alude a su trajín *cosmopolita* e incluso legendario, con lo cual sugiere que pertenece a una tradición extendida tanto a través del tiempo como del espacio:

yo cruzo el mundo  
con raudo giro;  
yo no respiro  
que en las gopuras  
tramé locuras;  
desde Bengala,  
desde Valhala,  
desde otro cielo;  
y en sus confines  
di volatines. (Eguren 2015a: 167)

En este y también en otros momentos del poema, más allá de su presentación de homicida, se pone énfasis en su actividad principal: dar volatines. Ello nos conduce a la idea de juego. Por ello, el verso “que en las gopuras”<sup>228</sup> parece más un lugar donde cometió travesuras (no olvidemos que es un duende) que crímenes. Como ya dijimos, los lugares mencionados son exóticos (Bengala, India) y mitológicos (Valhala). La alusión a “otro cielo” desde donde desciende podría ser la alusión a otra “creencia” de donde también proviene. En general, se nos presenta con una suerte ducha (experimentada, diestra) en el arte de dar

---

<sup>228</sup> “Gopuras: parece una castellanización de la voz francesa *guipure*, tejido o encaje de algodón” (Núñez). Sologuren, en cambio, nos dice que son “construcciones budistas del sur de la India” (Sologuren 2005: 22), lo cual enfatiza el carácter exótico de este fragmento del poema. Ello refuerza la idea de que se alude a un lugar. El “que” (que en las gopuras...) parece un nexo de causa (porque).

volatines: algo así como una combinación entre experiencia y azar. Sin embargo, no se le presta atención a su discurso:

Mas ¡ah! tunantes  
 los inconstantes...;  
 ¡nadie me escucha!  
 ¿Dónde están Cucha,  
 Veva, Monina?  
 La Luz termina.  
 ¡Todos se han ido!  
 ¡Solo me quedo!  
 ¡Por Dios qué miedo  
 les he traído! (Eguren 2015a: 167-168)

La mención de esos nombres no deja lugar a dudas: él los conocía. De la amenaza se pasa a la desolación. Juan Volatín se siente atribulado al darse cuenta de que los niños ya no están.

Un aspecto fundamental es que Juan Volatín dijo todo esto posicionado en el suelo. Si quería infundirles real miedo a los niños, ¿por qué no se levantó para que su postura lo ayude? Luego se levanta y compone su capelo. El yo poético añade que presenta un aire paladín (el nombre es usado como adjetivo y, además, en forma paradójica: aparte de entenderse como caballero y guerrero, paladín también significa ‘defensor’, cuando aquí el personaje buscaba, en apariencia, realizar más bien lo contrario). Su segundo discurso es una llamada a los niños:

solo me quedo (...)  
 venga a mi lado  
 la fila aquesa...  
 veo cual pitas  
 sus piernecitas  
 bajo la mesa. (Eguren 2015a: 168)

Los niños yacían escondidos. De repente, todos ellos se encuentran en movimiento y exaltación cual marejada. Este duende los conoce al tutearlos e incluso ponerles apodos: gordas pilluelas (Susas, Estelas), pichines. Ahora su intención es que se acerquen, pues no desea estar solo.

En eso aparece la silfa (femenino de silfo: ser fantástico o espíritu elemental del aire). Este personaje mitológico va a ser característico de la poesía romántica de corte fantástico, como se puede comprobar en la “version” gonzalezpradiana del poema “La sílfide” del alemán Johann Herder (1744-1803). Ahora bien, en dicha versión esta sílfide es un personaje

siniestro, pues finalmente hace perder la vida al caballero perdido en el bosque, después de que este la haya rechazado:

«En avanzadas horas de la noche,  
 ¿dónde a galope vas, oh Caballero?  
 Teme, que en selvas y montañas moran  
 el gnomo, el duende, los malignos genios.  
 Detente: soy la Reina de los Silfos;  
 desmonta, y abrazados bailaremos.»  
 «¡Nunca! Mi dulce prometida espera,  
 y yo a sus brazos impaciente vuelo. (...)  
 Blanco fantasma brota de la tierra  
 y avanza lentamente en el sendero  
 interminablemente suspirando  
 con pavoroso desesperamiento.  
 «¡Piedad! ¡Dejadme que a mis bodas llegue!  
 Demonio, duende o silfo ¡campo abierto!»  
 Dice el fantasma: «Oh prometido esposo,  
 la piedra de un helado cementerio  
 es tálamo nupcial de mis amores:  
 ya terminó mi vida...» El Caballero  
 no exhala un ay, no arroja ni un suspiro,  
 que se desploma silencioso, muerto. (González Prada 2004: 207-208)

En el poema egureniano, en cambio, ella es un personaje bueno que busca proteger a los niños de las amenazas de Juan Volatín. Dicha silfa es sugerida como una diosa “que mece la rosa”. Llega cabalgando y cubierta de plumas. Tiene el poder de hacer dormir a las flores (al parecer, con su aire). Camina hacia Oriente (por ende, apareció por Occidente). Está acompañada de insectos armados con dardos agudos en forma de ejército (cuadrillas, montones). Los guías son cocuyos y luciérnagas, los cuales iluminan la noche. Juan Volatín se amilana y retrocede. La silfa tranquiliza a los niños y los duerme (con su aire, así como a las flores). Hace aparecer en sus sueños paisajes de mundo risueños. Luego los insectos saludan a Juan Volatín (que pasa a ser mencionado Volatines) y lo pican por todos lados. Allí nos enteramos que tiene joroba, es decir, que presenta una deformidad. El personaje se rinde: entrega su capelo y su espadín. Al final, rueda por el suelo en redoblado volatín, tal y como apareció.

A pesar de las diferencias entre los poemas de González Prada y de Eguren, hay un elemento que los vincula: la caracterización del antagonista de la sílfa o sílfide. En ambos, el caballero perdido y Juan Volatín, hay un “retintín” en su accionar. En el primero “el retintín del espolín retiñe, / retumba el galopar pausado y seco” y, como ya vimos en el poema

egureniano, empieza y luego continúa “su enojoso retintín”. No nos parece gratuita dicha coincidencia, la cual sin embargo es básicamente superficial y no influye en el contenido esencial de cada uno de los poemas.

Volviendo a Juan Volatín, está claro que este personaje se nos muestra en forma caricaturizada. En ese sentido lo entendemos como titiritesco. Además, es evidente su carácter antitético: amenaza a los niños, pero también se encuentra en un estado de desolación. La silfa con sus insectos parece ser la imagen maternal que viene con sus “palabras” (insectos) de llamada de atención para así “picar” a quien no deja descansar a los niños (lo que finalmente consigue al dormirlos “con grandes cariños”). Recordemos que Debarbieri interpreta este poema como el miedo del hombre ante la madurez intelectual y física, y por ello hay una suerte de retorno (frustrado) al momento de la infancia. Si asociamos esto a las experiencias que vivió el poeta (nunca se casó ni tuvo hijos, pero siempre vivió rodeado de niños; además, a sus contertulios los conocía como “duendes”), se podría especular la “escenificación” de un juego y la conciencia que se tiene de ello. Un juego que puede escribirse (en una noche “como tinta”) y a la vez ejecutarse. Y ese movimiento en circular que es el “volatín” puede ser un accionar cíclico hacia un pasado infantil, pero que inexorablemente nos conduce a un retorno y a una “caída” que sufrimos, y que seguiremos sufriendo hasta que se acabe este juego paradójico que también podemos denominar la vida.

En síntesis, bajo el tono aparentemente infantil y caricaturizado de “Juan Volatín”, subyace una visión fatalista de la vida, la cual no puede dejar de relacionarse con su inseparable hermana: la muerte.

### **3.4. Fantasmagoría y mundo perdido en “El dominó”**

Alumbraron en la mesa los candiles,  
 moviéronse solos los aguamaniles,  
 y un dominó vacío, pero animado,  
 mientras ríe por la calle la verbena,  
 se sienta, iluminado,  
 y principia la cena.

Su claro antifaz de un amarillo frío  
 da los espantos en derredor sombrío  
 esta noche de insondables maravillas,  
 y tiende vagas, lucífugas señales  
 a los vasos, las sillas  
 de ausentes comensales.

Y luego en horror que nacarado flota,  
 por la alta noche de voluptad ignota,  
 en la luz olvida manjares dorados,  
 ronronea una oración culpable llena  
 de acentos desolados  
 y abandona la cena. (Eguren 2015a: 164)

Algunos de sus comentaristas (Armaza, Debarbieri, Silva-Santisteban) observan una preocupación *ontológica* en este poema, la cual se vislumbra sobre todo en el símbolo personificado<sup>229</sup>. El escenario es una cena en una casa aristocrática que se encuentra abandonada. Además, desde el inicio se da paso a la fantasmagoría y a la oposición presencia-ausencia (por ejemplo: “moviéronse solos los aguamaniles”).

A continuación, se da paso a “un dominó” (y no “el dominó”, lo cual nos sugiere que se le toma en sentido genérico: es uno de “tantos” dominós), al cual se le caracteriza como “vacío”, pero animado. Si es un traje vacío, significa que nadie lo está usando, pero al estar animado, entendemos que en él se ha proyectado la “vida” de alguien: posiblemente de quien lo usó en un tiempo pasado. Así, este dominó podría ser una suerte de aparición fantasmal (no olvidemos que nos encontramos en una noche de “insondables maravillas”). El silencio y tranquilidad que cunde en el escenario se opone de pronto al jolgorio de la verbena<sup>230</sup> en la calle. Este dominó, iluminado por los candiles mencionados antes, comienza a cenar.

En la segunda estrofa, nos enteramos de dos datos importantes: primero, que este dominó tiene un antifaz; segundo, que la cena no era exclusiva para él, puesto que se menciona a “ausentes comensales”. El amarillo del antifaz, siempre a partir de Núñez (otros muestran su acuerdo), se interpreta como color de muerte. Ello parece reforzarse en que además es de un “amarillo frío”. La alegría de la calle se sigue oponiendo a este escenario de espanto, de “derredor sombrío”. Hay, sin embargo, un aspecto que nos parece clave: el antifaz y el dominó en combinación nos representan el “ánima” de alguien que también está ausente, pero que ha venido como “insondable maravilla”. Entonces, cuando se menciona que este antifaz tiende a vasos y sillas (de los ausentes comensales), señales “lucífugas” y “vagas”, se manifiesta en realidad una sinécdoque: antifaz y dominó no son más que las partes que componen el traje del mismo ser ausente. Pero ¿y quiénes son los otros comensales? Ya

<sup>229</sup> De los diversos significados que presenta el término “dominó”, consideramos que la acepción de la que se parte en el poema es la siguiente: “traje talar (que llega hasta los talones; se dice de las alas que tenía en los pies el dios Mercurio para volar) con capucha, que ya solo tiene uso en las funciones de máscaras” (DRAE).

<sup>230</sup> “Fiesta popular con baile que se celebra por la noche, al aire libre y, normalmente, con motivo de alguna festividad” (DRAE).

dijimos en el anterior párrafo que es “un dominó”, lo que puede sugerir la posible aparición de “otros”, lo cual no sucede.

Otro aspecto que debemos destacar es el uso *teatral* del dominó, es decir, en función de máscara, donde justamente se busca *ser* alguien que en realidad no somos, otra persona<sup>231</sup>. Existe la posibilidad de que todo sea un rito, como ha apuntado Silva-Santisteban. Una cena como un rito venido de otro tiempo y que no se trunca con la ausencia de los otros, sino al contrario: eso era lo esperado, pues no olvidemos que la cena principia. ¿En qué medida los “otros” son también “dominós”? En la medida, consideramos, en que el “animado” también es un comensal: por esa razón él está en la posibilidad de olvidar los “manjares dorados”, como se expresa en la tercera estrofa.

¿Cuál es específicamente el rito? Las *señales* que, durante la cena, el dominó animado tiende a los vasos y sillas de los ausentes comensales, así como la *oración* culpable y llena de acentos desolados que termina por “ronronear” (como si ya no fuera una voz humana, sino un sonido animalesco). Estos acentos desolados pueden aludir a los “ausentes”, y la culpabilidad se relacionaría con un mal realizado antes, un sentimiento de culpa que no deja tranquilos a estas apariciones fantasmales (aunque solo uno tenía que “actuarlo”). El poema termina con el dominó abandonando la cena.

En conclusión, el ambiente de desolación y decadencia que se extiende en el poema, así como la sugerencia de la muerte y la simulación de una escena, nos pueden llevar a pensar en un rito cíclico y universal, llevado adelante por una minoría (en oposición al jolgorio popular de la verbena) no necesariamente aristocrática (como señala Higgins), sino que posee un “saber” secreto, un saber de señales vagas y de oraciones ininteligibles, del cual esta minoría, esta secta, se siente culpable. Un saber de posibles ideas “funestas y vagas” (como en “La Walkyria”), de una verdad posiblemente trascendental y por ello repetida más allá de los confines de la vida y de la muerte. Las señales y la oración son acaso el velo misterioso que oculta una verdad profunda que finalmente, como el dominó, vuelve a desaparecer y a ser inasible para *nosotros*, esa *verbena* alegre y bulliciosa que solo se deja llevar por la fiesta de la vida.

*Simbólicas* marca un hito en el devenir de la poesía peruana. No solo instaaura una poética que, en términos de Mariátegui, podemos denominar como “pura”, sino que además trae una musicalidad y hasta una sintaxis nueva: la construcción de un ritmo interior en términos de Núñez. Así, “la musicalidad egureniana se funda en la orquestación, disposición

---

<sup>231</sup> “Persona” en el griego antiguo significaba “máscara”.



de los grupos rítmico-semánticos capaces de producir la percepción del ritmo en el poema y que además es capaz de influir de manera notable en la dimensión semántica del poema” (Lino 2013: 226). La oscuridad simbólica en Eguren no solo se constituye a partir de la “opacidad” de sus personajes, sino también a través de una rítmica nueva que problematiza el modelo modernista rubeniano. Es un libro ya maduro que inscribe a nuestro poeta como el verdadero iniciador de la modernidad poética en el Perú. Sus siguientes libros básicamente consolidan y complementan dicha condición.

#### **4. *La canción de las figuras* y 1916**

Tuvieron que pasar cinco años para que Eguren se animara a publicar un segundo libro de poesía: *La canción de las figuras*, que, como el primero, sugiere un carácter programático. Así, si el primer título busca construir la imagen de una poética simbólica o mejor dicho simbolista, con sus peculiares características, el segundo refuerza dicha poética a través del empleo de una sinestesia: la simbiosis entre sonido (canción) e imagen (figura). El título sugiere entonces la configuración musical de un reparto que enriquece y amplía la imaginería egureniana de sombras, apariciones y juegos.

Pero 1916 es además un año de polémicas. Aparecen, por ejemplo, los cuatro números de la revista *Colónida*, la cual, si bien tuvo una efímera existencia, marcó un nuevo derrotero en la literatura peruana<sup>232</sup>. Un ejemplo sintomático fue el enfrentamiento que se entabló entre los “colónidas” (encabezados por Abraham Valdelomar) y dos de los representantes de la crítica “oficial” peruana en ese momento: José de la Riva Agüero y Ventura García Calderón. Había definitivamente una suerte de choque generacional y un reposicionamiento de los gustos literarios. En su segundo número, *Colónida* realizó un homenaje a nuestro poeta y Valdelomar realizó un dibujo que se publicó en la portada.

A continuación, revisaremos algunos de los poemas más resaltantes de este libro y buscaremos establecer un diálogo con otros textos egurenianos, tanto precedentes como posteriores. Ello, con el objetivo de demostrar que nuestro poeta fue fiel a una propuesta estética que, con las particularidades de cada caso, se mantuvo incólume a lo largo de su trayectoria.

---

<sup>232</sup> Recomendamos la lectura del artículo “Colónida y el modernismo peruano” de Alberto Tauro, publicado en la *Revista Iberoamericana* (Vol. 1, N° 1, 1939).

#### 4.1. “La niña de la lámpara azul” y la adjetivación de la esperanza

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 2015a: 179)

Estuardo Núñez (1964) señala que los dos personajes femeninos característicos de la poesía egureniana son la blonda (la atracción sexual) y la niña (pureza y ensoñación). A partir de esta última podemos ubicar al personaje simbólico del poema, quien guía al yo poético a través de la noche. Justamente, Núñez nos da algunas precisiones acerca de este poema. Por ejemplo, sobre el color que caracteriza el objeto que posee el personaje, observa que “el azul se da verdaderamente con el delicado tono de *nada encantadora*, de vaguedad, de imprecisión, de suprema delicadeza. Realmente este es un poema emblemático, totalmente logrado en azul” (Núñez, 1964: 66). También alude al celeste, el otro color referido en el poema (o más bien otra tonalidad del mismo azul): “El celeste es un adjetivo destinado a designar lo divinal, lo puro, lo frágil, lo delicado, lo que viene del cielo. Casi ha perdido la calidad de dispensador de color para reducirse –o ampliarse, por mejor decir– a procurador de calidad divina, de celestía” (Núñez, 1964:67). Ahora bien, este cromatismo de celestial vaguedad se vincula con un aire oriental o exotista al hacer referencia a Turquía, pues manifiesta que en el poema en cuestión “se da un verdadero ambiente turco” (Núñez 1964:

103). Este “ambiente turco” podría ser una alusión a un serrallo<sup>233</sup>, aunque, si lo ligamos con la lectura cromática del poema, podemos concluir que la niña de la lámpara azul es un personaje en quien se combina la lejanía, el exotismo y la ensoñación.

Abril (1970) también destaca el carácter anímico del azul egureniano y lo emparenta con el *bleu de l'âme* mallarmeano. Más adelante, establece la conexión Noche-Misterio, el cual es el escenario del poema en cuestión:

El escenario del Misterio donde se agudiza el espacio y se precipita el tiempo, poniendo a prueba el silencio, el fondo de la palabra. La Noche, con su escolta de sobresaltos y pavores, fue la escuela de exquisita sensibilidad de Eguren. Habrá que evocar su espíritu entre los primeros que hicieron de la nocturnidad la gran aventura poética (Abril, 1970: 142-143).

Julio Ortega (1971) afirma que la niña de la lámpara azul simboliza la poesía. Por su parte, José Luis Rouillón observa que esta niña “bien puede ser una personificación del alma del poeta. No en vano tantas figuras extrañas han mirado insistentemente hacia la lejanía” (Rouillón, 1974: 46). En cambio, Santiago López Maguiña (2004) sugiere una búsqueda de atracción sexual por parte del personaje a partir de los significados de términos como “insinuar”, “seductora”, “ágil”, “risueña”, “llama” y “brillar”. Desde su perspectiva,

(L)a intensidad luminosa del brillo, que lleva consigo una cualidad cálida, se halla vinculada por un fenómeno semiótico de asimilación sensible con los movimientos de atracción sexual. Es una asociación muy extendida en la cultura occidental, el amor, la pasión sexual se encierran e inscriben perceptivamente en las sensaciones que proporcionan el fuego y el calor. (López Maguiña, 2004: 32-33)

Busca reforzar dicha interpretación al asociar lo oriental-exótico con lo sensual: “Es otro mundo exótico, casi oriental, por tanto sensual, porque Oriente está asociado a esa característica” (López Maguiña, 2004: 33).

Mucho menos corporal y más espiritual, Carlos Espinosa (2007) considera que en esta niña se sintetiza la metafísica de la poesía egureniana:

“La niña de la lámpara azul” vela como una encantación sobre la obra entera egureniana, su transnaturaleza que por alusión nos comunica un contenido sin nombre propio, virtualidad en que escoger, pues cabe aceptarla y cabe negarla. Espíritu de esta

---

<sup>233</sup>Harén.

poesía, constitutivo por cierto de su fantasmagoría y presente cuyo sortilegio se compara, por la efectividad vivificante, a la estructura invisible que se adivina en las excelsas pinturas de un Masaccio, un Rembrandt o un Mondrian, y que asimismo se esconde como la fuente del silencio audible en la sublime música de Mozart, de Schumann, de Webern. (Espinosa, 2007: 193)

Ahora bien, a nuestro parecer quien ha echado mayores luces sobre este enigmático personaje, aunque de forma escueta, es Américo Ferrari (1993), quien nos recuerda que la imagen de este personaje se puede relacionar con el *motivo* “La Esperanza”. Dicha prosa data de 1931, quince años después de la publicación del poema. En este la visión de mundo es animosa y sugerente: la noche se muestra enigmática y la niña es un ser bello, puro y encantador que ofrece al yo poético un “mágico y celeste camino”. En cambio, en dicha prosa la visión de la vida es de marcado pesimismo. La existencia es vislumbrada como un camino inexorable hacia la muerte:

Hemos llegado al claro del camino y hemos visto la inefable teoría de dolores; rendidos en la jornada, uno a uno nuestros celajes muertos. El escepticismo, la inutilidad de las cosas; pensar, no pensar, todo es sufrir. Cada luz es nueva sombra, y un nuevo engaño cada amor. La vida es una hada negra que vuela en la noche. (Eguren 2015b: 93)

Más adelante, el poeta se pregunta “¿Para qué estas horas de vida? ¿Para qué?”. Ahora bien, Eguren postula que frente a la vida hay dos tipos de recuerdos: los de la mente y los del corazón. Los primeros también llegan a morir y solo quedan los del corazón, los cuales “son la esperanza. Esta nace de sí misma y se dilata al infinito” (Eguren 2015b: 94). Es en este punto que el poeta elabora un elogio de la esperanza, la cual rompe las cadenas del tiempo y del dolor. Es la esperanza “un misterio latente que actúa en nuestras almas. Pero lo más excelso de ella es su piedad<sup>234</sup> 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<sup>235</sup> de los ojos azules” (Eguren 2015b: 95). Aquí encontramos una referencia por demás interesante: la esperanza como una niña de ojos azules. Y en la parte final: “Cuando la sombra cae y se han obscurecido los matices amables, en las vísperas del campo negro, donde no se vuelve, herido de la vuelta implacable, aparece la niña de la cera simbólica, la lámpara de mi tarde, con

<sup>234</sup> Nos parece evidente el clima religioso que subyace en el poema, sobre todo a partir de palabras como piedad, alma, espiritual y esperanza. Hasta ahora no se ha estudiado el tema de la religiosidad en Eguren.

<sup>235</sup> Posible relación con el poema “La pajita” de Gabriela Mistral (amiga del poeta). En dicho poema, incluido en su libro *Ternura* (1924), hay una alusión a una “niña de cera”.

piEDAD creciente, con la piEDAD florida, como la luz de un sueÑO: la Esperanza” (Eguren 2015b: 95).

La Esperanza es una niña de ojos azules, quien a la vez es referida como una lámpara de la tarde del poeta. Consideramos más que claras las alusiones que permiten relacionar este motivo con el poema de 1916.

Volviendo al poema, quisiéramos destacar una constante categorial en el mismo: el adjetivo<sup>236</sup>. A su vez, estos adjetivos denotan tres campos semánticos bien establecidos: lo espiritual o intangible, lo sensorial o tangible, así como características psicológicas o rasgos de la personalidad. Veamos el siguiente cuadro:

Adjetivos “intangibles”	Adjetivos “tangibles”	Rasgos de la personalidad
Mágico (dos veces), milagrosa, bella	Nebuloso, destelloso, azul <sup>237</sup> (tres veces), ágil, melodiosa, fresco, matutino, celeste, vaporoso	Risueña, seductora, infantil, cálidos, leda (alegre)

Veinte adjetivos en un poema de la misma cantidad de versos. Y si nos ceñimos a aquellos que describen a la niña en cuestión, aparte de los de su personalidad, hay que sumarles los siguientes: (perfil) destelloso, (voz) melodiosa, fresco (aroma), (amor) matutino, bella (criatura), vaporoso (tul). En total once para referirse a este personaje.

Como ya dijimos anteriormente, en el poema predomina una visión positiva del mundo. Frente al universo poético, que es un pasadizo nebuloso “cual mágico sueÑO de Estambul”, aparece una niña bella, risueña y seductora, quien porta una lámpara de color azul, con la cual guiará al yo poético, el cual –inferimos– está perdido en el “nebuloso” pasadizo de la noche. Ahora bien, esta “noche” u “oscuridad” representan la tristeza y el sufrimiento del hombre. ¿Cómo llegamos a semejante conclusión? La adjetivación obsesionada del poeta hacia la niña y lo que representa: la belleza, la felicidad, lo brillante, lo mágico y lo milagroso. Es decir, es lo que por extensión falta en el hombre. Porque ella porta la lámpara mágica de los deseos, como en la antigua y “oriental” historia de Aladino. Pero los deseos no son terrenales: son

<sup>236</sup> Hugo Friedrich (1974) nos recuerda que para Baudelaire la repetición de determinadas palabras son la clave para desentrañar la “obsesión” del poeta.

<sup>237</sup> Es importante destacar el carácter “cromático” del poema. Por ejemplo, en algunos de sus cuadros y dibujos aparecen niñas, y en la acuarela “El espíritu de la noche” predomina el color azul.

ante todo espirituales (y por ello estamos en desacuerdo con la interpretación de López Maguiña señalada anteriormente). En consecuencia, la bella criatura le ofrece al hombre un “mágico y celeste camino”. Consideramos que ese camino no es otro que el de la esperanza, esos recuerdos del corazón de un poeta cuyo paso del tiempo solo le ha ido generando infortunios y tristeza<sup>238</sup>. Esa debe ser la razón por la cual el ámbito celeste del poema se convierte en un escenario gris y lúgubre como el de la prosa. Sin embargo, ahí está la niña de los ojos azules, la “lámpara de mi tarde”, para recuperar los instantes más felices y bellos de su vida.

#### 4.2. Un caballo fantasmal pero existente

Viene por las calles,  
a la luna parva,  
un caballo muerto  
en antigua batalla.

Sus cascos sombríos...  
trepida, resalta;  
da un hosco relincho,  
con sus 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 2015a: 183)

Son diversos los críticos que han usado esta figura egureniana para contrastarla con la propuesta poética de su amigo Chocano. Así, frente a los caballos “fuertes” y “agiles” de los conquistadores en el poema chocanesco, aparece de súbito este caballo fantasmal y vaporoso de Eguren<sup>239</sup>. Por ejemplo, Carlos Germán Belli señala lo siguiente:

---

<sup>238</sup> Sugerimos revisar las entrevistas hechas al poeta desde 1917 hasta los últimos días de su vida (incluidas en la edición que estamos manejando) y cómo se va acentuando un tono de tristeza y pesimismo a lo largo de su vida.

<sup>239</sup> Recordemos que en “Los caballos blancos” de González Prada también se nos habla de unos potros fuertes y heroicos, aunque marcados por el sino de la muerte.

El tema del caballo constituye acaso la línea divisoria entre Eguren y el modernismo. ¿Qué contrapone al célebre poema de su coetáneo y amigo José Santos Chocano, sustentado en la musicalidad parnasiana, y en que el rotundo perfil de los corceles se recorta sobre el horizonte de la historia? Nada más que el espectro de un caballo, que retorna desde las entrañas de la muerte al globo sublunar, a través de la economía verbal de cuatro cuartetos de arte menor... (Belli, 1982: 33)

Es la oposición entre la estética grandilocuente y versátil del autor de *Alma América*, y la música sugerente y *asordinada* del creador de *La canción de las figuras*. A continuación trataremos de echar algunas luces sobre esta enigmática aparición.

Roberto Paoli (1976) señala que “El caballo” forma parte de un conjunto de poemas egureñianos marcados por el “desfile” de figuras fantasmales:

(...) el poema se abre con la llegada de la figura misteriosa y se cierra con su desaparición al cabo de cuatro densas estrofillas. ¿Por qué el fantasma del caballo muerto se para “con ojos vacíos y con horror” “en la plúmbea noche de la barricada”? ¿En este punto ocurrió el infortunio, la tragedia de la que guarda todavía el trauma, o es más bien un lugar de añoranzas del pasado? (Paoli, 1974: 48)

Estas preguntas son una conjetura sobre la “vida” del caballo y sobre su heroico pasado. En cambio, César Debarbieri (1990) señala que el animal en cuestión es en realidad una imagen vacía: se encuentra en un lugar no apto para él (la calle) y su relincho viene desde un mundo pasado: “sus voces lejanas comprueban que en realidad no es el caballo, ni su ficticio jinete, sino en verdad un nuncio de épocas pretéritas, quien ha llegado a nuestra época. Es un ente vacío, por el cual hablan multitudes de antaño y de allí que *sus ojos* sean vacíos, miradores mágicos por los que asoman pléyade de otras épocas” (Debarbieri, 1990: 77). A su parecer, dicho símbolo representa la oposición entre lo antiguo y lo moderno: el fantasma equino como una reminiscencia de lo que fue y que ya no existe.

Carlos Espinosa (2007), como una voz discordante, destaca el carácter épico de esta figura, cuya alusión a una heroica batalla sugiere la trascendencia de la muerte o, mejor dicho, del olvido: “Hasta un épico corcel sin jinete merodea en el trasmundo paralelo al campo del honor reivindicando una vida después de la muerte” (Espinosa, 2007: 186). No piensa lo mismo Marco Martos (2009), quien en un artículo en que repasa la imagen del caballo en diversos poemas peruanos del siglo XX, sugiere que el mismo podría ser una suerte de alter-ego del poeta, como otros lo han hecho con el caso de Peregrín:

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)

De acuerdo con su lectura, podemos afirmar que estaríamos ante un poema de la decadencia, tanto del hombre como de su sociedad, vistos ya en forma pasatista más que como presente o como porvenir.

En todo caso, debemos recordar que este animal también aparece en su pintura. Por ejemplo, hay una acuarela llamada “Dos potrillos” y dos acuarelas tituladas “Caballo”. Seguro el poeta debió recordar la imagen equina durante su niñez en la hacienda Chuquitanta. Sin embargo, el animal del poema en cuestión era usado para la batalla, fue testigo (como la “Walkyria” del poema del mismo nombre) de la muerte y el heroísmo. Pero ahora es una aparición que atraviesa un escenario nocturno y en ruinas. Los adjetivos que lo caracterizan refuerzan esta condición fantasmal: cascos *sombríos*, *hosco* relincho, voces *lejanas*, ojos *vacíos* y *lentas* pisadas. A su vez, su accionar es lento y tambaleante (trepida, es decir, tiembla, no sabemos si de frío o de miedo).

A nuestro parecer, la clave del poema se encuentra en la tercera estrofa. El caballo se detiene frente a la plúmbea<sup>240</sup> esquina de una barricada. Si volvemos a las preguntas que se hacía Paoli y que citamos anteriormente, es posible que ese haya sido el lugar en que fue herido o en que falleció. Si bien las barricadas han sido usadas en batallas más actuales, las mismas datan de épocas en que aún se luchaba a caballo. En este punto, el caballo egureniano se detiene con horror y con ojos “vacíos”. Aquí entendemos lo vacío no en el sentido de inexistencia que le dio Debarbieri, sino al contrario: de existencia a través de la memoria que le ha permitido recordar con horror la batalla sangrienta y el sinsentido de la muerte. Este caballo humanizado es el testigo intemporal de la odiosa guerra. Al final, su figura desaparece y solo se escuchan sus lentas pisadas.

Una pequeña digresión: Borges admiró en gran medida la poesía de Eguren, como se demuestra en la mención que le hace en su poema “El Perú”. En la enumeración de cosas de su “interminable” casa que provienen de nuestro país, sentencia: “y unas líneas de Eguren que pasan levemente”. Quizá sea caprichosa nuestra lectura (como muchas), pero no dejamos de

---

<sup>240</sup> De color plomo.



pensar en la escena de su memorable cuento “Tlön Uqbar, Orbis Tertius”, cuando relata la existencia de los *ur* u objetos producidos por sugestión, que a su vez desaparecen cuando nadie se acuerda de ellos. En su sentencia “A veces unos pájaros, un caballo, han salvado las ruinas de un anfiteatro”, nos imaginamos la sombra de un caballo frente a un lugar en ruinas y a la que le da existencia por su presencia. Como el caballo egureniano, cuya presencia fantasmal en las ruinosas plazas sigue dando existencia a lo que ya pasó.

#### 4.3. “Peregrín, cazador de figuras”: el ave y la simbología insectil

En el mirador de la fantasía,  
 al brillar del perfume  
 tembloroso de armonía;  
 en la noche que llamas consume;  
 cuando duerme el ánade implume,  
 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 2015a: 210)

Este poema es uno de los más citados de Eguren y en el que la crítica ha encontrado un consenso acerca de lo que representa: una suerte de alter-ego del poeta (Carrillo, Paoli, Debarbieri, Bernabé, Espinosa, entre otros). Quisiéramos problematizar dicho consenso.

Un primer detalle de este poema que nos llama la atención es de carácter sintáctico: está compuesto de 18 versos, siendo el sujeto el N° 16 (“Peregrín cazador de figuras”); el verbo principal se encuentra en el N° 18 (“mira”) y todos los demás versos cumplen la función de complemento circunstancial. En otras palabras: es en este extenso conjunto de proposiciones circunstanciales que se establece la información sobre el *lugar* y el *modo* del “mirar” por parte de Peregrín, además del atributo que el yo poético le otorga: “con ojos de diamante”. Entonces, queda claro que la “dilucidación” del personaje simbólico debe proceder básicamente de las “circunstancias” de su *mirar*.

Es, como los dos anteriores (y otros muchos del poeta) un poema *nocturno*. Este Peregrín está ubicado en el “mirador de la fantasía”. A continuación, el “ambiente” donde nos encontramos es representado con la sinestesia “al brillar del perfume/ tembloroso de armonía”. Se confunden aquí varios sentidos. Por ejemplo, el perfume (olfato) presenta un “brillar” (vista). A su vez, este perfume se manifiesta tembloroso (visual-táctil) de armonía (auditivo). El escenario es una fiesta de los sentidos “que llamas consume”. Además, hay un contraste entre la oscuridad de la noche y el brillo de las llamas o de las luciérnagas.

Enseguida, hay un verso que también nos parece bastante sugestivo: “cuando duerme el ánade implume”. Ciertamente raro, ya que no conocemos ningún ánade o pato que no tenga plumas. Podría ser interpretada esta imagen a partir de la frase que Diógenes Laercio ha acuñado como la definición platónica de *hombre*: “bípedo implume”. Ciertamente, un ánade es un bípedo. La *imagería* egureniana podría haber confeccionado esta oscura metáfora para referirse al momento en que el hombre está durmiendo y no es (no debe o no puede ser) testigo de lo que se observa desde el “mirador de la fantasía”. La siguiente acuarela de Eguren, titulada “Sueño N° 1” sugiere un escenario cercano:



[http://cnjme.galeon.com/biografia\\_eguren.htm](http://cnjme.galeon.com/biografia_eguren.htm)

Aparte de que el ser humano (“ánade implume”) duerme, apreciamos en la acuarela otro aspecto fundamental que también aparece en el poema: los insectos. Estos son “órficos<sup>241</sup>, es decir, trasuntan lo oscuro y lo sobrenatural. En realidad, encontramos en la poesía egureniana toda una simbología insectil, como se puede reconocer en poemas como “Juan Volatín” y

<sup>241</sup> El orfismo es una religión “de misterios de la antigua Grecia, cuya fundación se atribuía a Orfeo, poeta y músico griego mítico, y que se caracterizaba principalmente por la creencia en la vida de ultratumba y en la metempsícosis” (DRAE).

“Fantasía”, “La mariposa” y “La arañita”. Estos insectos habitan y forman parte de la noche misteriosa. Claro que también hay “silfos<sup>242</sup> galones” y “rubios vampiros”, pero principalmente encontramos en este “cuadro” poético a luciérnagas, mariposas y “jorobas” (posible alusión a insectos “con joroba” como moscas o escarabajos). Estos órficos insectos se “abruma”, es decir, forman parte del escenario *nebuloso*, pero también se puede entender que están “abrumados”: en otras palabras, que se encuentran preocupados y asustados... quizá por alguna amenaza que pende sobre ellos.

En este punto quisiéremos centrarnos en la figura de “Peregrín”, comenzando por su nombre. Podemos entenderlo como una apócope de “peregrino”, adjetivo que en el poema es usado en función nominal. ¿Qué seres se caracterizan por su condición de peregrinaje? Está claro que las más reconocidas son las aves. En la poesía de Eguren también encontramos todo un bagaje de aves, como alcotanes y garzas, e incluso hay imágenes simbólicas que han sido interpretadas como aves<sup>243</sup>. A partir de lo anterior, entendemos a Peregrín como un ave peregrina e insectívora, ya que mantiene a dichos insectos *abrumados*. A ello hay que sumarle que se encuentra a una altura en que básicamente encontramos a estos animales: “desde las ciegas alturas”. Es típico en Eguren la representación de figuras que trascienden su ambigüedad y se convierten casi en un guiño irónico para sus lectores: recordemos a la niña Paquita que juega con su comida en “El duque Nuez”, o al juego infantil de connotación trágica en “Marcha fúnebre de una marionette”. Se han propuesto lecturas que han incidido en el carácter lúdico de su universo poético<sup>244</sup>.

Hay una característica esencial de Peregrín: tiene “ojos de diamante”. Ojos que brillan en la noche, como por ejemplo en esta ave:

---

<sup>242</sup> Los *silfos* son la versión masculina de las *sílfides* o espíritus del aire según la tradición hermética.

<sup>243</sup> James Higgins (1993) entiende “los reyes rojos” como la lucha entre dos halcones; por su parte, Luis Fernando Chueca (1999) sugiere que la “dama i” es la imagen de un ave palustre. Otro detalle no menos importante es que en algunas pinturas y dibujos de Eguren aparecen aves, tales como gaviotas y halcones.

<sup>244</sup> Sugerimos revisar artículos como “Desdichadas lecturas” (2009) de Mario Montalbetti, quien interpreta los reyes rojos como la lucha de los ojos por querer ver; o el ensayo “Hacia otra interpretación de los reyes rojos” (2011) del español José Valles Calatrava, quien más bien los entiende como cartas de la baraja.



[http://www.fotonat.org/details.php?image\\_id=67035](http://www.fotonat.org/details.php?image_id=67035)

En todo caso, si bien la lechuza de los arenales (típica ave americana y que seguro Eguren vio más de una vez en su campestre niñez en Chuquitanta) suele no volar a un nivel tan alto, a diferencia de Peregrín que “mira desde las ciegas alturas”, no por ello podemos descartarla. Más bien podemos asociarla con su “estética de la miniatura”, algo típico de su estética. Por ejemplo, en su motivo “Paisaje mínimo” podemos rescatar las siguientes sentencias:

Me figuro que un águila antañona mostraría a Doré los árboles frondosos como gigantes de los siglos (...)

Hay miniaturas que figuras *féeries* en el corazón de un bosque (...)

El aviador instantáneo volará continentes; pero la vida de un hombre conocerá apenas el mundo breve... (Eguren 2015b: 89-90)

En esta suerte de aforismos poéticos podemos vislumbrar la poética de la miniatura en Eguren (él que se inventó una microcámara para tomar minifotos). A partir de su particular visión de la Naturaleza, podemos interpretar “Peregrín, cazador de figuras” como una pequeña ave que, sin embargo, es vista desde las “ciegas alturas” por sus pequeñas víctimas (es decir, los insectos) cual halcón o águila soberbios que va en pos de sus vidas. Ello, durante el momento en que duerme el “ánade implume”, durante la hora de las maravillas donde solo pueden ser testigos las enigmáticas figuras que pueblan su universo de fantasía.

A partir de la lectura de estos poemas, podemos observar una constancia formal y temática entre *Simbólicas* y *La canción de las figuras*, tanto en las novedades técnicas como

lexicales y sintácticas. Así mismo, el uso de la sinestesia permite la creación de un mundo sugerente y enigmático. Finalmente, sus personajes, sean humanos o no, se encuentran bañados por el misterio de la ambigüedad y la ensoñación. Su universo figurativo se expande y a la vez se concentra: son mayores en cantidad, pero repiten una obsesión del poeta que es una mezcla de infancia, fantasía y fatalidad.

### **5. Sombra y Rondinelas**

Dentro de los homenajes realizados a Eguren a fines de la década del 20, en 1929 Mariátegui publica en su editorial Minerva el libro *Poesías*, que incluye los dos libros ya editados y dos nuevos: *Sombra y Rondinelas*. Habían sido varios años de silencio por parte de nuestro poeta. Estos poemarios se publican cuando ya en el Perú se había dado la explosión de las vanguardias: hacía 7 años que Vallejo había dado a luz *Trilce*, Oquendo de Amat había publicado sus *5 metros de poemas* en 1927 y un año después el veinteañero Martín Adán daba a la imprenta *La casa de cartón*. ¿Cuál fue la recepción que tuvieron los nuevos poemas de Eguren?

Como hemos dicho anteriormente, si bien el *estilo* egureniano no generó una escuela de imitadores, sí dejó una profunda huella en las legiones de jóvenes poetas vanguardistas que lo considerarían como un maestro de la poesía. Más allá de diferencias políticas (podemos afirmar que el purismo<sup>245</sup> egureniano es básicamente apolítico) o referenciales (Eguren casi nunca habla del Perú “profundo” o si lo hace solo es de forma exotista y superficial), los poetas del Vanguardismo peruano (surrealistas como Moro o nativistas como Gamaliel Churata por solo citar dos casos) lo pusieron en el altar de la poesía peruana del que nadie lo ha podido sacar. Sus innovaciones y experimentos, si bien algo anacrónicos para la disonancia vanguardista, fue vista con respeto y veneración.

Ante todo, debemos decir que el estilo egureniano se mantuvo incólume, aunque con algunos elementos nuevos que veremos a continuación; pero su poética del misterio y el hechizo nocturno de sus personajes continuó en figuras como la muerta de marfil, el bote viejo o el centinela de fuego. Ello en parte a que muchos poemas de estos libros fueron escritos en realidad en años no tan lejanos de los primeros, como lo demuestra una carta que el

---

<sup>245</sup> La llamada “poesía pura”, cuyo punto más alto se alcanza durante la polémica entre Valéry y Henri Bremond, también presenta un desarrollo en la tradición hispana. Así nos lo demuestran la poesía *purista* de Juan Ramón Jiménez (“Vino, primero pura, / vestida de inocencia; / y la amé como un niño”) y el creacionismo de Huidobro, el cual busca crear una poesía totalmente autónoma de la realidad y que el poeta se instituya en un “pequeño dios”.

poeta le envía a su amigo Pedro Zulen con fecha del 4 de agosto de 1920. En dicha misiva Eguren le dice que quiere editar un libro que llevará por título *Sombra*. Dicho texto no saldrá a la luz hasta 9 años después.

Quisiéramos comentar brevemente el poema que abre *Sombra* y que se alza como aquel en que Eguren concentra quizá la mayor intensidad de sus sentimientos frente a la pérdida de su joven musa, tópico que encontramos desde sus primeros versos.

Contemplé, en la mañana,  
 la tumba de una niña;  
 en el sauce lloroso gemía tramontana,  
 desolando la amena, brilladora campiña.  
 Desde el túmulo frío, de verdes oquedades,  
 volaba el pensamiento  
 hacia la núbil áurea, bella de otras edades,  
 ceñida de contento.  
 Al ver oscuras flores,  
 libélulas moradas, junto a la losa abierta,  
 pensé en el jardín claro, en el jardín de amores,  
 de la beldad despierta.  
 Como sombría nube, al ver la tumba rara,  
 de un fluviación mortecino en la arena y el hielo,  
 pensé en la rubia aurora de juventud que amara  
 la niña, flor de cielo.  
 Por el lloroso sauce, lilial música de ella,  
 modula el aura sola en el panteón de olvido.  
 Murió canora y bella;  
 y están sus restos blancos como el marfil pulido. (Eguren 2015a: 223)

El poema no puede empezar de otra manera que con la contemplación de la musa, quien yace muerta en su tumba. El escenario tampoco puede ser otro que la naturaleza “mínima” de la campiña, donde la voz poética (esta vez se presenta en primera persona) expresa su dolor a través de su “gemido tramontano” (más allá de los montes). Hay una suerte de oposición entre el sentimiento de dolor por la muerta dentro de un escenario amenos como es la claridad de la campiña.

La niña yace en un túmulo, es decir, en un sepulcro levantado en la tierra. Dicha imagen conduce a la voz lírica a recordar el tiempo en que la “núbil áurea” llevaba una vida de alegría. La frase con que es reconocida la muerta de marfil es por demás interesante: es ‘áurea’, es decir, de color rubio, pero es también ‘núbil’, es decir, se encuentra en edad de casamiento. Por ello, llegamos a la conclusión de que se nos habla de una muchacha o adolescente, a sabiendas de la premura con que casaban a las chicas en épocas pasadas.

También hay una oposición “cromática” entre las oscuras flores y las libélulas moradas del funeral, frente al jardín claro y de amores de esta belleza sin par, beldad despierta. Se marca así un pasado claro (vida) frente a un presente oscuro (muerte), aunque siempre compartiendo el escenario rural, clásico de Eguren.

Las lágrimas del sauce se manifiestan con una música lilial, delicada sinestesia que combina lo sonoro de la melodía con lo visual de esta flor, y hasta con el perfume que de ella se puede producir. La visión de la núbil áurea es una fiesta de los sentidos para la voz poética, pero ahora ella yace sola en el panteón de olvido. La alusión a su cualidad “canora” puede interpretarse como una comparación con una delicada nave, quien vuela hacia el cielo en la pérdida de la vida en sus años mozos. La remembranza de Allan Poe se vuelve explícita en esta visión de musa blanca y muerta, tan blanca como el marfil que es el material que la acoge sepulcralmente.

Este poema, uno de los de mayor y más hondo sentimiento en Eguren, también presenta una mayor variedad métrica interesante, pues es una combinación algo flexible de alejandrinos (14 sílabas métricas) y heptasílabos, con rima consonante encadenada. La musicalidad egureniana crea un efecto de finura y delicadeza, acorde con la imagen solemnte de la niña-mujer muerta, cuya blancura es cotejada con el marfil blanco de su tumba. Definitivamente es uno de los poemas mejor logrados y más intensos de nuestro poeta, donde rompe la despersonalización que caracterizó textos como “Los reyes rojos” o “La niña de la lámpara azul”.

Un poema fundamental de este periodo, aunque no fue recogido en *Sombra*, es “El centinela de fuego”<sup>246</sup>, el cual también representa un tópico típicamente egureniano: la lucha de fuerzas rivales. Cual reyes rojos o rondas de espadas, el centinela de fuego se manifiesta como una fuerza belicosa de la naturaleza:

En la lejana penumbra,  
un centinela de fuego  
mira con ojos altivos  
el campo abierto.

Despavoridos se agitan  
los hombres de monte y vega,  
si alguna tarde columbran  
al centinela.

Por la pampilla nevada,

---

<sup>246</sup> Se publicó originalmente en la *Revista de Actualidades*, el 30 de junio de 1917.

trotan aullantes los lobos;  
van hacia él; lo circundan  
tristes y roncós.

Salvando rías y setos  
camina tremante sombra,  
y al percibirlo se enhiesta  
pálida y torva.

Y ruda lid ignorada  
principian en giros, quedos,  
la erguida furente sombra  
y el centinela de fuego. (Eguren 2015a: 379)

Este personaje es una suerte de deidad que mira desde las alturas (llenas de penumbra) a los guerreros que luchan en campo abierto. Nos recuerda la posición que los dioses griegos tenían en la batalla entre griegos y troyanos. Este centinela “columbra” la batalla que llevan adelante los guerreros tanto del monte como de la vega, los que vienen de la montaña y los del llano. De pronto, este centinela se ve rodeado por lobos que trotan aullantes. Entendemos que el centinela de fuego ha dejado su posición y ha descendido al llano, o mejor dicho al campo de batalla.

De repente, hace su aparición otro personaje que se convertirá en el antagonista y en el rival del centinela de fuego: una “tremante sombra”<sup>247</sup> que cruzará rías y setos. Por ende, el lugar de donde proviene está cercano a un río. Al ver al centinela se enhiesta, es decir, se pone en posición de batalla y pone una expresión de fiereza: mirada torva y pálida. En el desenlace de este poema narrativo y de cierto tono épico, ambos se preparan para librar batalla, acompañando así a los hombres que se encuentran en la fragua.

Si el centinela de fuego es una figura enigmática, consideramos que la tremante sombra lo es aún más. Ahora bien, el color del centinela nos puede dar una pista para aclarar su misterio. Es de fuego, así que predomina el amarillo, pero también se hace nítido el rojo. En todo caso, el fuego suele simbolizar la pasión no solo amorosa, sino también la bélica. Por eso este personaje es el vigilante de la batalla, de la refriega, la sangre y la muerte. Por otro lado, la sombra aparecida es tremante, es decir, tiembla. Pero también es una sombra, es decir, es la proyección de algo o de alguien, no tiene existencia propia ni autonomía. Es la sombra de otro (o quizá del mismo Peregrín). Empiezan una ruda lid ignorada, con lo cual entendemos que la lucha entre ellos no era común ni esperada: no se conocía de un posible enfrentamiento entre ellos. Podemos interpretar que podría ser la sombra del mismo centinela de fuego, es decir,

---

<sup>247</sup> “Tremante” es un neologismo adjetivado del verbo “tremar”, que significa “temblar”.



del fuego mismo, tremante en el espacio abierto de la batalla. Con ello, se podría relacionar con aquellas figuras gemelas que mantienen una lucha mítica, como los reyes rojos o las torres. Aunque en este caso la lucha no es con gemelo sino consigo mismo: el centinela de fuego como símbolo del enfrentamiento con nuestra sombra, con aquello que somos aunque se encuentre oculto.

Un aspecto que quisiéramos destacar de *Rondinelas* es su título, tan enigmático como muchos de sus poemas. La “rondinella” es una golondrina en italiano. Golondrina. Ave canora que migra y que destaca por su belleza. Esta castellanización del nombre italiano nos demuestra el gusto del poeta por los giros tanto italianos como franceses, los cuales aparecen en sus diferentes libros.

Por otro lado, también nos parece pertinente hacernos la siguiente pregunta: ¿tendrán alguna relación las “rondinelas” egurenianas con los “rondeles” de González Prada? Recordemos que la estructura de un rondel es la de tres estrofas de versos regulares<sup>248</sup>, cuyo estribillo está formado por los dos primeros versos, los cuales se repiten al final de la segunda estrofa. El primer verso se repite al final de la primera estrofa. Veamos un ejemplo de autor de *Minúsculas*:

No sé la dicha que persigo;  
Mas corro lejos, adelante,  
Mas voy cansado y palpitante,  
Luchando solo y sin testigo.

¿Será la mano de un amigo?  
¿Serán los besos de una amante?  
No sé la dicha que persigo;  
Mas corro mejor, adelante.

Por suelo estéril y enemigo,  
Sin paz de tregua en un instante,  
Hastiado siempre y anhelante,  
En duelo a muerte yo conmigo,  
No sé la dicha que persigo. (González Prada 1988: 220)

Más allá del contenido (sus rondeles presentan una diversidad temática que va desde la reflexión metafísica hasta el comentario del quehacer poético), encontramos una constancia formal: dos estrofas de cuatro versos cada una y un estrofa de cinco, con las repeticiones del estribillo ya mencionadas. Además, observamos dos rimas consonantes y encadenadas. En

---

<sup>248</sup> En el caso de nuestro autor, por lo general emplea eneasílabos o endecasílabos.

cuanto a Eguren, un poema que quisiéramos citar es justamente el que inicia el libro y ver en qué medida se puede vincular con esta propuesta del rondel:

Junto al zócalo griego,  
la niña de la garza  
mira la distancia.

Con sus ojos claros  
de mirares bellos,  
con ansia de vuelo.

Junto al zócalo griego,  
la niña de la garza  
contempla el alba.

Vagos sueños envía  
a las aéreas torres  
vivas de amores.

A donde linfea  
la luz sagrada  
sueña tender el vuelo  
la niña de la garza. (Eguren 1974: 161<sup>249</sup>)

El poema presente cinco estrofas de tres versos cada uno, a excepción del último que presenta cuatro. Todos los versos son de arte menor y, a diferencia del rondel gonzalezpradiano, hay una irregularidad métrica: encontramos una distribución indistinta de pentasílabos, hexasílabos y heptasílabos. No hay una rima continuada ni regular, aunque sí apreciamos un detalle interesante: los dos primeros versos el inicio de la tercera estrofa, y el segundo verso se repite al final. No es la distribución idéntica que en el anterior, pero de todas maneras hay un acercamiento que no consideramos casual. Nuestro punto de vista es que, al menos en este primer poema, Eguren va a recrear el rondel francés aclimatado por González Prada a nuestra lengua, con lo cual se puede apreciar que el vínculo entre estos poetas presenta más de un nivel a señalar. En los siguientes poemas ya es más difícil seguir este rastro, por no decir que el mismo se pierde.

Lo que hasta ahora venimos representando como el “estilo” egureniano persiste, como se manifiesta por ejemplo en poemas como “La noche de las alegorías”, uno de los más característicos de su peculiar simbolismo:

---

<sup>249</sup> Citamos la edición de 1974 y no la de 2015a, pues en esta última el poema no presenta una división en estrofas.

Es la noche; celosías,  
 fondo oscuro, alegorías.  
 Caperuzas y oropeles,  
 mariposas moscateles.  
 La falena y el fantoche  
 de la caja de la noche.  
 Se ha sentido la avionera,  
 de las sombras pasajera.  
 Se percibe de hora en hora  
 la mantide rezadora.  
 Se ven sombras capuchinas  
 en el hall de las neblinas.  
 Al panteón de la ladera  
 vuelve el ánima enfermera.  
 No es violeta de los faros  
 es la noche de ojos claros.  
 Con figuras encendida  
 la pantalla de la vida. (Eguren 2015a: 331)

Para analizar este poema nos parece necesario precisar lo que entendemos como una “alegoría”. Marchese y Forradelas (2013) nos dice que esta figura retórica se refiere a un significado oculto y más profundo. Evocando lo propuesto por Morier en su *Dictionnaire de poétique et rhétorique*, afirman que se “considera a la alegoría como un relato de carácter simbólico o alusivo, y lo emparenta con la fábula o el apólogo de tradición esópica o a las parábolas evangélicas” (Marchese y Forradelas 2013: 19). Por otro lado, Chevalier y Gheerbrant (1986), citando a Henry Corbin sobre la diferencia entre alegoría y símbolo, señalan que la primera

es una operación racional, sin implicar el paso a un nuevo plano del ser, ni a una nueva profundidad de la conciencia; es la figuración, a un mismo grado de conciencia, de aquello que ya puede ser conocido de otra manera. El símbolo anuncia otro plano de conciencia diferente de la evidencia racional; él es la cifra de un misterio, el único medio de decir aquello que no puede ser aprehendido de otra manera; no está jamás explicado de una vez por todas, siempre ha de ser de nuevo descifrado, lo mismo que una partitura musical no está jamás descifrada de una vez por todas, reclama una ejecución siempre nueva. (Chevalier y Gheerbrant 1986: 18)

A partir de lo anterior, en nuestro libro sobre Eguren (2013) establecimos una diferencia operativa entre símbolo y alegoría:

Se afirma entonces que la alegoría se mueve exclusivamente dentro del ámbito de lo racional, mientras que el símbolo, como nos lo explica Mircea Eliade, “revela ciertos

aspectos de la realidad –los más profundos– que se niegan a cualquier otro medio de conocimiento”. Ahí radica la dificultad de interpretar un símbolo, ya que, en general, pertenece a un tipo de conocimiento distinto del racional-positivista: esa es la razón por la cual es común su uso en discursos que ponen en debate esta mentalidad positivista, como la interpretación de las culturas mágico-religiosas o el psicoanálisis. En ese sentido, la alegoría estaría más cercana a una función didáctica, pues es una construcción basada en la racionalidad y con una unívoca línea de sentido (así es como se puede entender el carácter alegórico, por ejemplo, de las fábulas o de las parábolas); el símbolo, en cambio, nos conduce a una suerte de conocimiento no racional o muy personal, lo cual imposibilita una única línea de sentido y, de querer establecer ella, estaríamos atentando contra su misma naturaleza. (Anchante 2013: 142)

En ese sentido, podemos afirmar que una alegoría presenta por lo general una naturaleza secuencial, *isotópica* y homogeneizante.

Ahora bien, ¿cuál es el misterio de la “noche de las alegorías”. Lo primero que podemos observar es que es una suerte de reunión, fiesta o ritual de figuras engimáticas durante el típico escenario egureniano: el fondo oscuro de la noche. Estos personajes se encuentran en cierta medida “ocultados” a la mirada externa ya que se encuentran tras “celosías”, lo cual enfatiza su carácter misterioso. Empiezan siendo prendas de vestir como las caperuzas (viene a nuestra mente el dominó de *Simbólicas*) o cosas de poco valor y antiguas como oropeles. Luego aparecen insectos como las mariposas e incluso un tipo peculiar de ellas como la falena, lo cual le da al poema cierta imaginería insectil como ya vimos anteriormente. Ello parece reforzarse con la alusión a la “mantide rezadora”. Marco Aurelio Denegri (1994) dedica un artículo periodístico para aclarar los versos “Se percibe de hora en hora / la mantide rezadora”. Menciona los textos *Costumbres de los insectos* del entomólogo francés Jean Henri Fabre (1823-1915) y *Física del amor* del escritor Remy de Gourmont (1858-1915). En ambos se habla sobre la mantis religiosa. Denegri sostiene que Eguren debió conocer ambos textos, pues “en las dos o tres primeras décadas de este siglo, gozaron los tales de no escasa popularidad”. Su lectura solo se basa en el personaje insectil: “Creo, pues, que hemos de tener por bien averiguado que *la mantida rezadora* es la mantis religiosa. Eguren, por exigencia poética, para suavizar la expresión, desesdrújulizó el término mántida, diciendo, consiguientemente, mantida, *la mantida rezadora*, o sea, la rezadora de la familia mántida o de la familia de los mántidos” (Denegri 1994: 5). La anterior lectura en realidad no nos dice mucho, pero de todas maneras nos recuerda un aspecto fundamental del estilo egureniano: la modificación de ciertos términos en aras de una eufonía y musicalidad imprescindibles: es lo que sucedió con la “nez” afrancesada para reemplazar a la prosaica “nariz”. Particularidades del léxico egureniano.

Sumados a estos seres insectiles, aparece un personaje de connotación ridícula o grotesca como el fanteche, el cual en cierta medida nos recuerda al pelele de sus primeros poemas. A continuación, aparecen dos de los versos quizá más oscuros del poema: “Se ha sentido la avionera, / de las sombras pasajeras”. Si ordenamos un poco la “sintaxis” egureniana, observamos que la oración es “se ha sentido la avionera pasajera de las sombras”. El neologismo “avionera” es francamente ambiguo. Si mantenemos su base lexical nos da la idea de un medio de transporte: en ese sentido, “se ha sentido la avionera” podría hacer referencia al ruido y al desplazamiento del avión en el cielo cuando lo atraviesa. Pero por otro lado la inclusión del sufijo *-era* nos da la idea de un recipiente (como en tetera o cafetera). Entonces, “avionera” también sería ese espacio donde se encuentran las sombras. Además, el adjetivo que la califica es “pasajera”, la cual también abre otra ambigüedad: puede referirse a la condición de “pasajeros” de estas sombras, de usuarios del avión, o también a su carácter transitorio, son sombras que recorren el mundo de manera pasajera. Dicha “apertura” semántica es lo más característico de la poética de nuestro autor.

En este momento nos podemos hacer otra pregunta: ¿en qué lugar se realiza este conciliábulo? Por la siguiente mención, parecería que nos encontramos en una suerte de abadía o monasterio: las “sombras capuchinas”. Como en las anteriores caperuzas<sup>250</sup>, aquí solo está la referencia de la prendas de vestir, lo cual nos direcciona hacia quienes la usaban: los monjes capuchinos, quienes se encuentra en el “hall de las neblinas”. A continuación aparece el escenario lúgubre del panteón, que yace en la ladera de la abadía o monasterio. Es en este momento que aparece la imagen que, a nuestro parece, ilumina la oscuridad en que ahora se encuentra el poema: el retorno del “ánima enfermera”. Ello significa que estos personajes fantasmales son los espectros de los seres vivos que alguna vez fueron y que murieron por alguna enfermera posiblemente colectiva: era común que en estos espacios cerrados aparecieran pestes que terminaba por causar una profunda mortandad. Dos menciones nos conducen a esta interpretación: el recurso metonímico de aludir la prenda por quien lo usó, y la alusión a las mariposas, que según ciertas creencias populares son la reencarnación de personas que se fueron al “más allá”.

El desenlace del poema no puede ser también más enigmático: toda la descripción alucinatoria de estos personajes es sintetizada como la “noche de ojos claros”, como si en tremenda oscuridad lo único que sobresale es la brillantez de los ojos.

---

<sup>250</sup> Cómo no pensar en la “caperucita roja” de la tradición popular europea.

Hay, sin embargo, un detalle en este poema que hasta ahora no habíamos encontrado en los anteriores de Eguren: la referencia a elementos de la modernidad, tales como aviones, el hall, el cual suele ser la recepción de edificios y construcciones modernas, y la pantalla que es una posible alusión al arte típico de la modernidad en este periodo: el cine. Como si toda esta imaginería descriptiva fuera vista a través de una película: quizá a eso se refiere la voz poética cuando alude a que lo anterior fue visto a través de la “pantalla de la vida”.

Ahora bien, dicha “modernidad” egureniana también la podemos encontrar en *Rondinelas* a partir de otro aspecto fundamental de la época: su relación con los “ismos” de vanguardia. Por ejemplo, en un poema como “Canción cubista” vamos a encontrar algo que podemos denominar “guiño” a las vanguardias. Este poema es el único que emplea explícitamente una referencia a uno de estos “ismos”. La pregunta a realizar es: ¿podemos afirmar que estamos ante un poema vanguardista? Para ello, analizaremos algunos de sus elementos tanto temáticos como formales. Pero antes reflexionemos sobre el posible *vanguardismo* de nuestro poeta.

Como hemos anticipado, la relación entre Eguren y los vanguardistas fue de un profundo respeto y admiración. Por ejemplo, Vallejo lo entrevista en 1918 para el periódico trujillano *La Semana* y le brinda elogiosas palabras. De su poesía llega a decir que “algunos de sus símbolos nos sugieren las más raras ilusiones” (Cfr. Eguren 2015b: 291). Sobre el poeta, expresa que “se me antoja un príncipe oriental que viaja en pos de sacras bayaderas imposibles” (Cfr. Eguren 2015b: 291). Vallejo afirma rotundamente que el simbolismo de Eguren “ha triunfado en toda América”.

El otro poeta que le dedica un texto de elogio es el surrealista César Moro. Nos dice que “Eguren fue el Poeta, en su acepción de ser perdido en las nubes, de no tener nada que decir, ni hacer, ni ver fuera de la Poesía (...). Nunca ambicionó nada de aquello que hubiera obtenido, quizás, a no ser el poeta que fue” (Moro 2016: 213). Incluso el crítico francés André Coyné afirma que Moro tuvo el proyecto de publicar una antología de la poesía egureniana, la cual no se concreta. Pero escribe un interesante ensayo, incluido en “Los anteojos de azufre” y que, según el estudioso Stefan Baciú (1974), sería el texto de presentación para la fallida antología.

Los condiscípulos Emilio Adolfo Westphalen y Rafael de la Fuente Benavides (o mejor dicho Martín Adán), también le dedican sendos homenajes. El primero escribe un ensayo sobre su pintura y además recrea un título egureniano en su libro *Ha vuelto la diosa ambarina* (1988). El segundo hace quizá el mayor homenaje de todos, pues no solo dedica su primer y precoz libro *La casa de cartón* (1928), sino que además lo menciona dos veces dentro del

mismo. Un ejemplo: “Es posible que no sea nada. O quizá sea ella un verso de Neruda. O quizás una costa de signo, patria de Amara, sueño de Eguren. O si prefieres, simplemente una nube del color de café con leche – para algo tenemos dieciséis años y el bozo crecido” (Adán 2006: 106). Ahora bien, a pesar de que estos poetas consideraron siempre como un referente la vida y la obra del autor de *La canción de las figuras*, cada uno buscó y elaboró su propio devenir poético. Claro que teniendo siempre en cuenta la dedicación del vate simbolista a la poesía por sobre todo.

Pasemos ahora a mencionar las revistas vanguardistas que publicaron a nuestro poeta. La primera es *Flechas*, una revista quincenal que publicó seis números en el año 1924. Sus directores fueron Federico Bolaños y Magda Portal. Dicha publicación ha sido estudiada por Esther Castañeda Vielakamen en su libro *El vanguardismo literario en el Perú: estudio y reflexión de las revista Flechas* (1989). Citando algunos fragmentos del prólogo-manifiesto de la revista, se propone “abrir camino a los nuevos, a los incomprendidos”. Más adelante se afirma “dar a conocer los nuevos valores que surgen en América”. A decir de Castañeda, estos nuevos valores serían peruanos como Alejandro Peralta, Guillermo Mercado, Serafín del Mar, Luis Bernisone, y Juan José Lora, además de los uruguayos Ildefonso Pereda Valdés y Nicolás Fusco Sansone, el mexicano Jaime Torres Bodet, el argentino Oliverio Girondo y el colombiano José Eustacio Rivera, entre otros.

Ahora bien, *Flechas* no fue una revista estrictamente vanguardista, pues a pesar de publicar a escritores de avanzada como Alberto Hidalgo, Luis Velásquez y César Atahualpa Rodríguez, así como a los ya mencionados, también publicó a escritores de la estética anterior, es decir, del modernismo. Entre los más conocidos figuran Manuel González Prada, Julio Herrera y Reissig, José Santos Chocano y Clemente Palma. Por ello, no sorprende que también fuera incluido y homenajeado nuestro poeta, el cual se encontraba en este periodo de transiciones, junto a escritoras *posmodernistas* como Juana de Ibarbourou, Gabriela Mistral y Alfonsina Storni. Los poemas que publican de Eguren son “Viñeta oscura” y “Vespertina”.

También publican a Eguren en la revista *Poliedro*, dirigida por Armando Bazán y que aparece fugazmente en 1926. Y en relación con *Amauta*, revista dirigida por Mariátegui, ya hemos mencionado que le realizaron un homenaje al autor de *Simbólicas* en el N° 21 con estudios de intelectuales de la talla de Jorge Basadre, Xavier Abril, Gamaliel Churata, entre otros. Sin embargo, podemos afirmar que dicha revista de repercusión continental tampoco fue estrictamente vanguardista, por más que en ella colaboraran escritores peruanos y latinoamericanos vinculados con los “ismos”. Sobre el homenaje al poeta simbolista, afirma el estudioso argentino Óscar Terán:

(...) el número 21 dedicado a Eguren se ha convertido visiblemente en la palestra de una polémica que lo desborda y que se abre con una nota a Eguren del primer número de *Amauta*: "Estamos con el poeta Eguren en un cuarto lleno de luz y hermosos cuadros". Entre esos cuadros resalta el cronista "un retrato suyo que ostenta la firma del querido ausente Abraham Valdelomar". "Hablamos de música, de poesía, de pintura. De nada otra cosa se podrá hablar con este artista de tanta pureza". Porque al mismo tiempo de verificar que Eguren no comprende al indio pero tampoco a la civilización burguesa, deduce que puede por eso mismo hacer brotar su "poesía de cámara, que, cuando es la voz de un verdadero poeta, tiene el mismo encanto". (Terán 2008<sup>251</sup>)

En todo caso, queda claro que hubo una estrecha relación entre Eguren y los más connotados poetas peruanos del vanguardismo, así como con algunas de las revistas de este periodo.

Antes de abordar el poema, quisiéramos mencionar una antología que establece una peculiar relación entre Eguren y las vanguardias: la *Antología de la poesía surrealista latinoamericana* del escritor de origen rumano Stefan Baciú. Fue publicada en México en 1974. En su estudio preliminar presenta, a nuestro parecer, algunas incongruencias, a no ser que hayan sido "conscientes" para estar a tono con la prédica surrealista. Por ejemplo, en la presentación manifiesta que existen varios surrealismos en Latinoamérica, para a continuación dar algunos ejemplos de la realidad latinoamericana, más vinculados con el realismo mágico, como los "licores de color" del dictador salvadoreño Maximiliano Hernández Martínez (1882-1966), los cuales curaban todas las enfermedades, o las sentencias "jurídicas" del guatemalteco Jorge Ubico Castañeda (1878-1946). A continuación, realiza la irreconciliable separación entre surrealistas y surrealizantes, poniendo, de manera no muy clara, a Octavio Paz entre los primeros y a Pablo Neruda entre los segundos. Todo ello le sirve para llegar a una conclusión absolutista sobre su antología: "Esta es una de las muy contadas antologías de las cuales se puede decir que incluye a todos los poetas que de ella debieran formar parte. No hay omisiones porque nuestra selección se basó en el siguiente criterio: Ningún surrealizante, todos los surrealistas. Únicamente los surrealistas y solo ellos" (Baciú 1974: 21).

¿En qué se basa para decir la anterior afirmación? En que André Breton, teniendo como intermediario al poeta y estudioso francés Jean Louis Bédouin (1929-1996), aprobó dicha lista. No creemos que Breton haya leído alguna vez un poema de Eguren, así como debemos dudar de que el padre del surrealismo haya conocido a profundidad los proyectos surrealistas

---

<sup>251</sup> [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1852-04992008000200004](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-04992008000200004)



de los diferentes países latinoamericanos. Por ende, semejante argumento no es en absoluto convincente.

Yendo directamente a lo que de Eguren dice Baciú, lo coloca en primer lugar como un precursor del surrealismo. Se basa en el interés de César Moro por nuestro poeta, pero en las citas que coloca del ensayo de Moro ya antes mencionado, no se evidencia ninguna reflexión que pueda hacer vincular a Eguren con el surrealismo.

A continuación cita a Mariátegui. Llega a contradecirse cuando afirma que el autor de los 7 ensayos observa en Eguren “trazas especiales de la influencia de Rimbaud”, y más adelante, al citar al estudioso, se entiende lo contrario: “Se pretender que en Eguren hay trazas especiales de la influencia de Rimbaud. Mas el gran Rimbaud era, temperamentamente, la antítesis de Eguren” (Mariátegui [1928] 1991: 297).

Más adelante, define un texto egureniano como surrealista: su prosa “La sala ambarina”, cuya fecha de creación es desconocida y que no fue publicada hasta 1969. Estudiosos como José Luis Rouillón la han catalogado de cuento y no les falta razón: sin duda predomina un claro tono narrativo, aunque marcado por la ambigüedad egureniana. Baciú toma el fragmento quizá climático del texto para señalar que el mismo constituye uno de los mejores ejemplos de escritura automática:

Bien la recuerdo ahora con sus finísimas flores; los jazmines del Cabo, las peonías y las azaleas y aquellas flores negras de la India que se elevan en vistosos corimbos; y aquellas otras de un violeta desteñido que nunca se olvidan y aquellas con ojos negros y con enormes pestañas y todo esto como fantasmagorías metálicas o aterciopeladas en medio de la luz ambarina e intensísima de la sala y en esos vidrios tan fríos y en esa atmósfera encarecida donde los sonidos se quebrantan cristalinos ¿qué malévolo con alma de nigromante había preparado este dinamismo extraño? Era la morada de un gran fetichismo lleno de influencias morbosas y ejercía un poder ciego que helaba la sangre y paralizaba el pensamiento. (Eguren 2015b: 183)

Es la escena climática en que los personajes e interlocutores observan la imagen macabra de la escena ambarina. Si bien estas imágenes que se presentan una detrás de otra casi sin signos de puntuación nos podrían sugerir un automatismo escritural, nos parece una exageración denominarla un claro ejemplo de la técnica por antonomasia de la estética surrealista. La lectura completa del cuento nos evidencia que en realidad está más cercana a una propuesta decadentista, muy a sabiendas de la ambivalente separación que tiene este movimiento con el simbolismo.

Aclarado, a nuestro parecer, el deslinde de Eguren con el surrealismo, pasamos a comentar el que sería un poema de espíritu vanguardista: “Canción cubista”.

Alameda de rectángulos azules.  
 La torre alegre  
 del dandy.  
 Vuelan  
 mariposas fotos.  
 En el rascacielos  
 un gallo negro de papel  
 saluda la noche.  
 Más allá de Hollywood,  
 en tiniebla distante  
 la ciudad luminosa,  
 de los obeliscos  
 de nácar.  
 En la niebla  
 la garzona  
 estrangula un fantasma. (Eguren 2015a: 338<sup>252</sup>)

A diferencia de una poesía surrealista, de la cual hay una enorme tradición en diversos idiomas, no sucede lo mismo con el cubismo, es decir, con una poesía cubista. Cuando escuchamos la palabra cubismo pensamos inmediatamente en pintura. Eso se debe a que el principal aporte de esta propuesta estética al arte ha sido una nueva concepción del espacio. Por ejemplo, Jhon Golding (1991) observa que el cubismo plantea “un nuevo enfoque del problema de representar volúmenes tridimensionales sobre una superficie bidimensional. En ello es donde reside la suprema originalidad de esta pintura. (Golding 1991: 47). Lo anterior se vincula con una “visión simultánea”: la visión de diversas vistas de una figura u objeto en una imagen única” (Golding 1991: 48).

A partir de estas reflexiones, una literatura cubista debería expresar de alguna manera esta nueva representación de lo espacial. Y es en este punto en que aparece un nombre específico: Guillaume Apollinaire, quien de paso escribió y publicó en 1913 el ensayo “Les peintres cubistes”, el cual ha quedado para la posteridad como una suerte de manifiesto del movimiento. Por esa época este poeta comienza a escribir los caligramas que darían luz al libro del mismo título. ¿Podemos afirmar que los caligramas apollinaireanos son poesía cubista? Para dar una respuesta preliminar, nos centraremos en lo que dice Guillermo de Torre en su texto *Apollinaire y las teorías del cubismo* (1967). En primer lugar, el estudioso español observa que la estética cubista solo podía completarse totalmente en la pintura, pues este arte no solo es espacial sino que además es intemporal, y ese es, a su parecer, un requisito indispensable del arte cubista. Justamente la simultaneidad de dimensiones se logra en un arte

---

<sup>252</sup> Fue publicado originalmente en la revista *Prometeo* [5-6] en 1930.

que no se extiende a lo largo del tiempo, es decir, temporal. Y, en su opinión, ese es el gran problema de la literatura y de la poesía, pues a pesar de que pretenda expresarse en el espacio de la página en blanco como los caligramas de Apollinaire, y ser así una poesía visual, es imposible que deje de ser una poesía verbal y, por ende, temporal. En sus palabras:

[...] quizá el error estuvo en hacer extensivas a un arte del tiempo, como es la literatura, y particularmente la poesía (sin temporalidad no hay poesía, vino a confirmar luego Antonio Machado) condiciones peculiares de las artes espaciales. En un cuadro de Picasso [...] la deshumanización es efectiva, fue borrada toda huella de antropomorfismo. En un poema de Apollinaire, se queda a mitad de camino. (De Torre 1967: 110)

En ese sentido, podemos afirmar que, por su naturaleza, la poesía puede recrear mas no apropiarse del gran descubrimiento pictórico del cubismo.

Dicho esto, comentemos brevemente el poema en cuestión. En primer lugar, diremos que el contexto es urbano (alamedas, torres, rascacielos). Los “rectángulos” pueden ser edificios que suplantando a los árboles; su color “azul” puede sugerir su altura, la cual alcanza el “cielo azul”. Esta visión del edificio se refuerza cuando se alude a la “torre” del “dandy alegre”. Si bien este último se distingue por su “extremada elegancia y buenos modales”, también está vinculado con la burguesía y el confort. Por ende, podemos inferir que hay una alusión a su extracción y conciencia de clase: la alegría de este “dandy” es una expresión emotiva del capitalismo.

El poema presenta elementos de la naturaleza. Por ejemplo, animales como mariposas o gallos. Sin embargo, estos son contrastados con elementos de la tecnología y la modernidad. Se emplea el sustantivo “fotos” como adjetivo para calificar a “mariposas”. Puede referirse al afán del turista (un personaje típico de la modernidad) por tomar fotos incluso hasta a lo más pequeño y humilde como una mariposa. La alusión al “gallo negro de papel” puede entenderse como un contraste del gallo natural y colorido (recordemos que el negro es la ausencia del color) con una imagen artificial: así como el gallo colorido anuncia la mañana, este gallo sin color y artificial saluda, es decir, anuncia, la noche urbana llena de luces.

A continuación aparece un verso que, a nuestro parecer, constituye un corte en el poema: “Más allá de Hollywood...”. Aquí la voz poética sugiere dos mundos o realidades opuestas, en cierta medida anticipadas con el contraste entre lo natural y lo artificial: Hollywood, que es lo que hasta ahora hemos contemplado, y lo que está más allá de Hollywood. ¿Qué está más allá de Hollywood? Una tiniebla distante, el ámbito preferido por Eguren, pues recordemos que su aversión es el mediodía y, por ende, la claridad. La alusión a

“la ciudad luminosa” podría confundirnos y hacernos pensar en que se trata otra vez de Hollywood, pero en realidad es otra ciudad, la del misterio, es decir, la del mito. Ello se puede entender cuando se alude a obeliscos y ya no a rectángulos. Como sabemos, el obelisco cumplía una función totémica en ciertas culturas tribales. Y además este es un obelisco iluminado por el nácar, una sustancia de las conchas marinas que, como ha demostrado Mircea Eliade y otros estudiosos, tenía un valor sagrado en las culturas cercanas con el mar. Así, llegamos a la conclusión de que la voz poética egureniana nos conduce de la modernidad aparentemente cubista de Hollywood a una noche envuelta en tinieblas y que, a la distancia, expone un símbolo que yace erecto, iluminado por la sustancia sagrada que envuelve su poder mágico y misterioso. El remate no puede ser más iluminador: en la niebla, una garzona, galicismo de muchacha, estrangula a un fantasma. Tiniebla, neblina, aparición y muerte son los hilos que nos conducen otra vez hacia lo inefable del misterio egureniano.

En síntesis, podemos afirmar que esta lectura sucinta de “Canción cubista” puede entenderse como un guiño irónico de Eguren a la vanguardia. Ya de guiños y de ironías nos ha colmado el poeta, como en el juego de niños con la comida en “El duque Nuez” o el juego mortuorio con muñecos en “Marcha fúnebre de una marionette”. Posible guiño irónico para con quienes lo catalogaron de maestro y que continuaron, cada uno a su estilo, las nuevas sendas de la lírica moderna en el Perú, labor iniciada por el delgado y taciturno creador de símbolos.

## **6. Su prosa: los *Motivos***

Los escritos en prosa egurenianos empiezan en 1909 con la composición de un prólogo para un poemario de Julio A. Hernández que no llegó a publicarse. Dicho prólogo lleva el humilde título de “Notas marginales”. Sin embargo, es de suma importancia para conocer las ideas estéticas de nuestro poeta en un momento previo a la publicación de sus principales libros.

Sabemos que, en general, el “ensayo” egureniano no se caracteriza por la coherencia lógica de sus argumentos: al contrario, nos encontramos ante una ilación intuitivamente poética, acorde con la técnica simbolista que ya venía forjando. Por ende, debemos andar con cuidado cuando nos referimos a la “poética” egureniana o al discurso metaliterario que descubre y a la vez nutre su praxis poética.

El prólogo empieza con una referencia a los prerrafaelitas, a los cuales el poeta conocía bien pues ya tenía varios años de labor pictórica: “Ruskin ha dicho, refiriéndose a la cascada de Schaffhausen y a la ribera de Chabens, que existen lugares tan hermosos que se les debía

consagrar como verdaderos oratorios del mundo” (Eguren 2015b: 192). Nos encontramos ante la visión idealizada de la Naturaleza, la obra de arte por excelencia cuya creación es divina y de la cual el creador, el poeta, debe aprender para la composición de sus propias obras. Ahora bien, dicha poesía presenta una “nota misteriosa que, partiendo de lo subconsciente, viene a fundirse en su alma, a ser toda ella, a ser el poeta mismo” (Eguren 2015b: 192). Queda claro que concepción ideológica que nutre la cosmovisión egureniana es el idealismo, en el cual hay una “cosa en sí” que no podemos conocer pero que es la esencia de la belleza y que está más allá del velo de lo racional. La labor del poeta es *suprema*, pues debe fusionarse con dicha belleza a través de su obra, ser ella misma.

Más adelante se refiere a las escuelas que nos competen y a sus aportes en el proceso de la “evolución” poética: “el Parnaso dio sus acentos multicolores. El simbolismo descubrió analogías entre los conceptos más distanciados y otra escuela, partiendo de lo profundo, de lo humano, nos ha traducido la enfermedad de vivir, con un hálito secreto del primer dolor que ha creado el mundo” (Eguren 2015b: 193). En pocas líneas, dada su capacidad de síntesis, nos brinda los detalles esenciales de cada movimiento: con el Parnasianismo emplea una sinestesia que combina lo sonoro (acento) con lo cromático (multicolor); del simbolismo da en realidad una definición bastante escueta; del decadentismo, alude a una misteriosa concepción sobre los orígenes que representa la “enfermedad” de la vida, tal y como estos escritores veían el mundo. Ahora bien, los aportes *européicos* de estas escuelas nutren el movimiento americano que se encontraba en su apogeo: “Afortunadamente el modernismo triunfa. Valiéndose del impulso de todas las escuelas, ha llevado su centro al punto avanzado para repartirse en individualismos tan complejos de la vida” (Eguren 2015b: 193). Establece el vínculo explícito entre el modernismo y los movimientos europeos en cuestión, lo cual no hace sino impulsarlo y enriquecerlo.

A continuación, reflexiona sobre la música como arte supremo y conductor de la belleza, como la “expresión directa del sentimiento”. Ello porque es el arte más alejado del pensamiento (recordemos que la partida es el subconsciente) y que “apenas conserva la facultad de pensar”. Es el arte conductor de las demás artes y por eso muestra su acuerdo con Verlaine y su referencia a las “ideas musicales”. Inferimos cierta reminiscencia del “Tannhäuser” de Baudelaire y de su concepción del *arte total* que mezcla música, pintura y poesía a través de la ópera: en el caso de Eguren, no se refiere a Wagner o a alguna ópera, sino a Chopin, cuya “*Fantasia* brillante, alcanza en el piano sonidos que se dirían de otro instrumento. [...] ¡cuán poeta sería el que superara la melodía del verso con el verso mismo”

(Eguren 2015b: 194). Enigmática afirmación que en todo caso calibra a la poesía con la música, acorde con la consigna verlainiana de “la musique avant tout”.

Líneas más adelante Eguren establece una reflexión poco común dentro de su obra: el tema de las nacionalidades. Ello, a partir de la lectura de su tiempo, al cual denomina “cosmopolita” y que canta a los ferrocarriles, transatlánticos y nuevos inventos: es indudable que se refiere al futurismo. Observa que el hombre del futuro “siempre guardará los caracteres esenciales de su región”, como por ejemplo los latinoamericanos radicados en Francia. Curiosa observación sobre el *origen* del artista, pues más adelante obviará dichas particularidades de la nación en aras de un “arte universal”.

En sus posteriores ensayos Eguren va afinando y profundizando su visión estética, pero consideramos que en este texto preliminar ya están anunciados los principales tópicos que direccionarán su obra posterior.

Entre 1930 y 1931 Eguren publica un conjunto de textos en prosa en diferentes periódicos. Dichos textos van a ser autodenominados como “motivos”. Sabemos que el poeta tenía como proyecto publicarlos en forma de libro, así que fue reuniendo los recortes de los periódicos en que fueron publicados en un cuaderno. Lastimosamente, después de la muerte del poeta dicho cuaderno se apolilló, con lo cual se perdió el orden y la selección que el mismo poeta había realizado.

En 1959 Estuardo Núñez los reúne y publica el libro *Motivos estéticos*, empleando el título de unos de los textos. El estudioso los entiende como “aquellas consideraciones sobre la poesía y las demás artes, sobre todo la música y la pintura, y cuanto escribió también sobre sus visiones del mundo circundante, acaso las más originales observaciones, producto de una fresca percepción desde sus años infantiles, alimentada de auténticas vivencias a lo largo de toda su vida” (Núñez 1959: 16). Un detalle a destacar es que dichos *motivos* fueron escritos cuando Eguren ya había escrito casi toda su poesía en verso. Por ello, debemos diferenciar la poética simbolista de su poesía de la propuesta estética de estos textos en prosa.

El primero en analizar meticulosamente los *motivos* fue José Luis Rivarola en su tesis de 1966. Observa el estudioso que dichas prosas no tenían una estructura ensayística en el sentido de que no presentan una coherencia lógico-argumentativa. No hay en ellas una *tesis* y un conjunto de argumentos que busquen dar validez a dicha propuesta. Hay reflexiones sueltas por aquí y por allá, pero se caracterizan sobre todo por su *impresionismo*: “el denominador común de los Motivos es desde el punto de vista formal la presencia en cada uno de ellos de elementos dispares, que revelan actitudes diferentes del autor: una actitud reflexiva, por una parte, una actitud intuitiva, por otra” (Rivarola [1966] 1977: 229).

A partir de lo anterior, según Rivarola podemos dividir los *motivos* en dos tipos según el predominio de su *estilo*: de reflexión y de intuición. Entre los primeros pone como ejemplos “Arte inmediato”, “Filosofía del objetivo” y “El nuevo anhelo”, entre otros. Los motivos de intuición son aquellos que según el estudioso van a tener una mayor carga lírica. Son representativos de esta clase “Sintonismo”, “Eufonia y canción”, “La gracia”, “Ideas extensivas”, “El ideal de la vida” y “El ideal de la muerte”.

Ricardo Silva-Santisteban muestra en general un acuerdo con Rivarola en el carácter intuitivo y lírico que predomina en los *motivos*. Sugiere una densidad semántica que llega a cotejarse con lo mejor de su poesía simbolista:

La densidad y la nerviosa riqueza mental de algunos trozos, ofusca a menudo la línea de pensamiento, en una primera lectura, pero quien relea estas páginas vencerá las dificultades y *Motivos* se le abrirá como una fuente de inagotable deleite; lo que, aparentemente, es un uso continuo de elipsis en el discurso de su prosa, puede reconocerse como un artificio lingüístico y una rápida movilidad en el hilo conductor de las ideas. Puede añadirse también que, más que una ilación en la expresión de las ideas, existe un tipo de ilación metafórica. Su prosa carece de la *racionalidad* que encontramos no sólo en la prosa expositiva, sino también a través de los ejemplos de casi toda la literatura de lengua española anterior a él, carente de ese pequeño salto que de súbito convierte a la prosa en poesía. La prosa de Eguren es de ideas y de sensaciones mezcladas muchas veces sin solución de continuidad y su tendencia en la de resolverse en una especie de exaltación y divagación lírica. (Silva-Santisteban 2015: 101)

Sabemos que la formación académica de Eguren fue básicamente autodidacta y por ende no sistematizada. Ello puede reflejarse en sus reflexiones algo sinuosas y a veces hasta contradictorias sobre un tema determinado. Pero de todas maneras es un rico material para desentrañar la estética y poética de nuestro autor, muy a sabiendas de que pertenecen al periodo final de su obra. En otras palabras: no podemos afirmar que la propuesta *simbolista* de sus primeros dos libros de poesía se pueda equiparar con estos *motivos*. Las épocas son diferentes, así como también las lecturas alcanzadas y hasta el estado de ánimo del poeta. Desde nuestro punto de vista, deben verse como lo que son: textos de creación literaria, independientes de su creación en verso, y testimonio de una trayectoria literaria y artística. Los *motivos* son la culminación de una de las vidas artísticas más importantes que haya dado nuestra literatura.

Miluska Benavides (2017) ha analizado a profundidad los motivos egurenianos. Los ha estudiado bajo la luz de los alcances de la lírica moderna, pues, si bien intuye que en algunos se pueden reconocer ciertos hilos argumentativos, en general, reconocer a estos *motivos* como

poemas en prosa. Sus obsesiones, sus ideas constantes, es decir, sus *motivos*, se representan en estos textos así como lo hicieron en la poesía: la naturaleza, la muerte, la infancia, el mundo de la miniatura, entre otras de sus constantes temáticas.

Ahora bien, el lirismo egureniano de los *motivos* no impide que se puedan rastrear reflexiones de carácter estético:

En muchos momentos de la *Motivos*, se resalta la “unidad” de la obra de arte. El poeta hace extensivas, en múltiples paisajes, las virtudes de la naturaleza hacia todas las artes; traslada este término musical hacia la pintura y la poesía, y sigue, de esta manera, paradigmas del movimiento simbolista, que busca la unidad del arte a través de una visión personal del mundo... (Benavides 2017: 34)

La unidad del arte es un aspecto fundamental de la poética egureniana: para Eguren el arte es la “expresión del sentimiento” y se vincula con la experiencia vital del artista. Por eso en un momento determinado comienza a evocar sus experiencias de la infancia en Chuquitanta y las sugiere como moldes de su formación como artista.

La visión de mundo egureniana es platónica, es decir, idealista. Cree en que el arte debe expresar una belleza que existe *per se* y que es perfecta. Incluso le da cierto matiz divino (falta estudiar la relación entre Eguren y la religión). Por eso, en “La belleza” llega a afirmar sin ambages lo siguiente:

La belleza es indefinible. Podría ser la santidad objetiva de los ojos, el éxtasis del movimiento. Una pluralidad harmónica como el gusto, daría tantas bellezas como gustos diferentes. [...] Como atrayente de amor, con sus líneas gráciles y sus colores activos, la belleza sería principio de vida, la verdad de la vida, y lo que se apartara de ella, negación y muerte. La belleza podría demostrarse por sí misma, por el sentimiento en comprensión universal y tácita. El arte es el instrumento para exteriorizarla. El genio la crea en el arte, y la primera causa, Dios, en la Naturaleza. Descorrido apenas el velo misterioso del tiempo, la belleza se nos revela en la música que viene del infinito; porque siempre es lejana y de luz antigua. (Eguren 2015b: 43)

La Belleza existe *per se*. El genio, el gran artista, debe alcanzarla a través de su arte. Y es Dios quien crea la Belleza en la Naturaleza. Dios es el gran artista y la Naturaleza es su obra de arte más perfecta. En el caso *humano*, la música debe ser el arte que pueda estar más cercana a la expresión de esta belleza. Por eso era el arte preferida por Eguren. Ahora bien, más adelante llega a afirmar que “la belleza es de recuerdo”. Como la Idea platónica, el hombre conoce lo que recuerda, las ideas son la Verdad y los sentidos la apariencia. En el



caso de Eguren, podríamos afirmar que la Belleza es la Verdad y que el artista, el genio, puede llegar a alcanzarla o no sin desmedro de ella. La Belleza es la Idea.

Han sido muchas las reflexiones que se han hecho acerca de la noción de *miniatura* en la estética egureniana. “Paisaje mínimo” debe ser la prosa que representa por antonomasia dicha concepción. En todo caso, quisiéramos destacar la relación entre el mundo de la miniatura y la infancia. Los niños ven el mundo con otros ojos: el mundo que ven es más grande y por eso, a través de sus juegos, se creen uno a la medida de sus expectativas y de sus emociones. Eguren es el niño-poeta que construye a través de su poesía ese universo a la medida de su sensibilidad. Por eso llega a decir que “la miniatura es el espejo de la infancia”. Y por eso la infancia recorre como una obsesión su universo poético. Ahora bien, sabemos que la *infancia* construida por Eguren es la del hombre que quizá ve aún con ojos de niño, pero que vive en carne propia experiencias de hombre, y en especial la más dramática por su misterio y su carácter inexorable: la muerte. Los niños se vuelven hombres cuando llegan a tener conciencia de la muerte.

En nuestro estudio de 2012 buscamos analizar las reflexiones del poeta sobre el símbolo y el simbolismo. Llegamos en ese momento a la siguiente conclusión:

[...] la noción de símbolo que hemos intuido en el comentario de los textos elegidos, si bien se concreta en el análisis textual que hemos hecho de los mismos, no se agota aquí, sino que mantiene su nivel de ambigüedad, del que también gozan los símbolos particulares de sus poemas: el debate sigue abierto. La segunda: no debemos olvidar que estos Motivos fueron escritos entre 1930 y 1931, época en que ya Eguren había escrito su más importante poesía y se encontraba cercano al silencio; además, en este periodo el poeta ya se había nutrido de nuevos caudales artísticos que desconocía durante su periodo de formación (fines del siglo XIX – 1911), por falta de difusión en su círculo literario (simbolistas como Rimbaud o Mallarmé), o porque simplemente estaban en proceso de aparición y desarrollo (los “ismos” de Vanguardia). Por ese motivo, debemos ser bastante prudentes cuando se coteje la teoría sobre el símbolo que intuimos en sus Motivos, con la puesta en práctica, veinte años antes, llevada adelante en la creación de sus símbolos poéticos a partir de Simbólicas, su primer poemario y que, como ya sabemos, tiene carácter fundacional en nuestra poesía. (Anchante 2012: 249-250)

Está claro entonces que el programa simbolista de su primera poesía difiere de las reflexiones a las que llegan sus motivos, muy a pesar de que pueda haber coincidencias. El símbolo egureniano posee una naturaleza ambigua y oscura en su búsqueda por interpretar o modelizar una porción de mundo o realidad. Por ese motivo, no se piense que nuestro objetivo es “aclarar” a través de esta clasificación el misterio de los símbolos en Eguren. El propósito es más bien sugerir una línea de lectura que motive la problematización de los mismos, a

sabiendas de que llevan una fuerte carga de sueño e inconsciente, pero que buscan trascender la experiencia personal del poeta y rozar nuestra propia experiencia vital y literaria. Finalmente, no consideramos cerrada ni absoluta esta definición, sino más bien de carácter operativo en tanto pueda servirnos de guía en la peculiar experiencia de lectura que realicemos dentro del laberinto egureniano.

Sobre el símbolo egureniano, Benavides nos dice lo siguiente:

La noción de símbolo en Eguren no es una figura del lenguaje, sino se trata de una forma de percibir y traducir la experiencia intelectual y sensorial del universo en signos que pueden ser musicales, pictóricos o verbales. Su formación de composición se parece a lo que Mircea Eliade describe como proceso de simbolización –y ritualización– de la experiencia humana: el símbolo es la traducción de la esfera sagrada –sobrenatural – a objetos o signos que hacen legibles lo sobrenatural y lo trascendente. El poeta descifra esa trascendencia y la hace legible a través de los símbolos, y puede descubrirla, además, mediante la observación de la naturaleza. Estos, como se encuentran en los *Motivos*, simbolizan esencias primordiales: movimientos estelares, bóvedas celestes, espacios acuáticos, fauna y flora, el celaje y los crepúsculos, etc. A continuación se centra en la propuesta de Ferrari sobre el símbolo egureniano. (Benavides 2017: 77-78)

La síntesis simbolista a la que se refiere Ferrari concentra, a nuestro parecer, la mejor definición que se ha hecho del símbolo egureniano: la figura enigmática encerrada en sí misma abre, paradójicamente, un abanico de significaciones que perciben el mundo no solo cognitiva, sino también sensorialmente. No son los símbolos intelectuales de Mallarmé, sino el “festín de los sentidos” más cercano a poetas como Baudelaire o Verlaine. Pero ese festín termina siendo una fiesta desolada, como “El dominó”, o un juego mortuorio como la niña que va a enterrar a su muñeca. La poesía y la prosa de Eguren responden a diferentes épocas y remiten a diferentes experiencias, pero no podemos soslayar que representan la secuencia vital y estética de un artista que creyó hasta el último de sus días (o mejor dicho, de sus líneas) en la fuerza avasalladora del símbolo.

Como una evidencia del poderoso efecto lírico de sus *Motivos* podemos leer uno de sus poemas en prosa más hermosos, titulado “Noche azul”:

La ténpera nocturna se extendía verde azul, con claridades mates de media sombra. Daban las once. Brumas saladas vestían el malecón del mar. El son de tumbos se adormía abajo, como un dios profundo de sonrisas blancas. Un haz de niebla se asomó por el acantilado y transpuso la baranda. Era mi amada, del pasado; un arrayán de sueño, un vaporoso anuncio de otros días. La tenue luz de una llegada. Aquí estás otra vez, como ayer, como toda la vida. Otra vez se ha estremecido la noche, ha apresurado su tren de sombra. ¿Adónde nos llevará esta noche? Hablas tan cerca de mí y tan lejana que tus palabras no pueden morir, quedarán en el infinito; cuando te siento a mi lado me

parece estar en él; ¡qué cerca está! No tienes los mismos ojos ni los labios de todas las mujeres, y de no ser tan suaves, serías terrible. Tienes la frescura de cera de los azahares; linda con el azul de la noche. Un beso tuyo es el principio incógnito, la creación de algo muy bello. En ti se juntan los colores para trazar un ala blanca; gaviota de todos los cielos. Todos los espacios te esperan y las avenidas asombradas. Todos los caminos tienen nombre pero hay uno innominado. Debe ser bello hasta el espanto. Tú disipas el terror de la noche; porque eres una luz. Cuando caminas azuleas las sombras. Al resplandor meridiano se te ve imprecisa, como el jazmín de la niebla y el verde azul de la mañana. Pero eres una luz que me ha alumbrado los ojos. Me guiarás por el sendero en bruma, como un ángel dormido. Has callado; no sé tus memorias, nunca llegaré a saberlas. Eres misteriosa como la misma vida. Un cariño que fuera en todo instante una promesa. Eres la mujer que vio Chopin cuando compuso su balada; un beso dado en un jardín aparecido. Dios y tú saben la verdad que me infundes. Nada sé de este amor que ha existido desde el ensueño del mundo en el corazón de Dios. Ha sido determinado como esta noche y esta baranda; como la avenida donde se ven las luces y se oye una canción también desconocida. La noche baja su música propia. ¡Su música errante no es el campanil de los insectos, ni las síncopas negras, ni el sol del parque! Es el rondó que surge de un brocal infinito, la voz más pálida de los idiomas. No la sientas. Quien oye el verso de la noche se torna para siempre triste. Estás junto a mí en las sombras, pero es matutino tu perfume. Eres un clavel que Dios me ha dado para consolarme de las miradas grises. Una noche como ésta, en la baranda, te hablé de amores de otros días. ¿Por qué mi sentimiento tan lejano, en vez de estar contigo? Dios lo permitió de esta manera. Vamos a preludiar la vida ignota, la emoción primera y última, que seguirá en lo eterno más allá de la vida, donde las almas no pueden olvidar, por no ser densas y espaciales. No pueden olvidar el sentimiento, pues al perder su forma, se vuelven un amor. Un muerto es una pasión que perdura. En esta noche, aquí, con la mar de sal tendemos la mirada sobre los tumbos blancos. Hay una luz poética; la canoa del cuento, donde voló la rubia que se tornó gaviota. Tú también tienes el cabello rubio, y obscurecido cual si fuera quemado por el pensamiento. Es un nublito violeta. Tu figura es de Botticelli, llena de coquetería y celestidad. Creo haber visto tus ojos en una estampa antigua, pero eres gala modernista. En la vastedad nocturna se unifica el espíritu y vuela vagaroso en las sombras. La noche cierra el pasado y se prepara a la venida del nuevo día. Todos los principios están en movimiento; no es un final, que sería la muerte, sino la cuna de ébano, la dulce mecedora azul de Brahms. Así nos mece ahora, con sus brisas el mar; nos sugiere un vals de ternura, con sus glorias suaves y sus besos de amor. No besar en la noche es un peligro; se ven sus negros ojos titilar de rencor. Como la mañana para los ojos, la noche ha sido creada para el corazón. Es la confidente de las promesas; es amor integral: Virginia y Sacuntala. Toda mujer tiene algo de la noche; un lucero ignorado la ha pintado con su luz. Nadie sabrá la esencia de tu mirada. Dios ha escogido para ella una insondable estética, como esta noche imprevisible que ha sido forjada tal vez para nosotros. Parece que el mundo sumido en letargo durmiera sin soñar y que nacieran los sueños para nuestro encanto. Presentimos los finales de todas las ideas, como nuevos principios. Miramos los ojos de los ángeles de esta noche, que es un sueño. Cuando adivinemos el amor de la tiniebla, sabremos, para siempre, el celestial insomnio. Por la avenida del mar se obscurece el nublado, donde parpadean los faroles de amarillo limón. Hay un verde antiguo donde vuelan las esfinges. Una de ellas se ha acercado, tal vez, por la luz de tus ojos. No te inquietes por sus rondas; porque son amigas de la juventud y morirían por ti. Son un símbolo místico de la Naturaleza; salen diversamente de su seno oscuro. No son cual la de Tebas, que ha tocado el espíritu del hombre, semejan una joya pintada, un viviente jaspe. La que ha

venido es verde, quizá la primera del verano. Será pintoresca y dulce la dicha que nos trae. También hay una estrella que nos mira; parece encendida para nuestra ilusión. Está en la tierra y en el cielo; brilla en este instante como tu mirada; si tuvieras corazón sería para ti. Sí, estaremos un día, en su luz, en sus parques alegres. Hallaremos un amor distinto al de la Tierra, y el pensamiento irá más lejos, a los luceros de colores. Eres la flor plateada de la Luna, un cariño, una verdad de amor que está en los ojos, en la sonrisa y el beso. El beso es una llave abierta a la profundidad del ser y el infinito; porque el ser es inmortal. Mira cómo se encienden las luciolas; son lámparas que velan el jardín dormido; son las cortesanas lucientes que van a la boda de la reina Falena. Así irán a nuestras bodas estos entes primorosos de la Naturaleza agradecida. Cuando te vi en la tarde, me pareció que una cosa, una emoción inenarrable ocurría en las cannas y las adelfas del parque. Quizá la emoción estaba en mí pero fue una realidad, simplista pero bella. La belleza como el amor, es lo único serio de la vida; serio en la sonrisa. El amor idealizado no es únicamente cerebral, pues hay pasión de fantasía. En la síntesis creadora del sentimiento, se unen enfebrados el corazón y la mente. El amor es silencioso y su ritmo de palabras crea la canción inexpresable, la que se adivina en el sueño de la infancia; la canción Presentimiento, que se oye inesperada en la noche de gala y en las sombras de verano. Se acerca la estación de los amores. Un árbol caído ha levantado su cimera; quiere sentir las dichas nuevas y la flor nacarina se engalana y apresta para la noche ardiente. Hay anuncios de fiesta en los salones y figuras que tremen armoniosas. Aquí, en los barandales, trazaremos el programa de esa noche; nuestra fiesta; la danza de los besos y la canción de soledad, bajo el perfume del laurel, sin un sueño de gloria; pero sí de perduración. Tu música es mi ritmo; tu novela es la mía. La romanza de Primavera, el amor sin palabras lo llevamos en lo íntimo, en esta noche de constante amanecer; que es infinita en el ensueño musical del corazón. (Eguren 1997: 262-264)

Este poema es una suerte de síntesis de su poética. Aquí está casi todo lo que ha deslumbrado al poeta desde sus inicios: la imagen femenina del candor y a la vez la sensualidad, los elementos de la Naturaleza, la música que inspira los espíritus y los eleva hacia los confines de lo desconocido. Y sobre todo la noche. Porque el escenario egureniano por excelencia es la noche (y el mediodía su mayor aversión). Los rayos de la Luna caen delicadamente sobre los amantes y empieza un diálogo que se torna monólogo y en que la silenciosa interlocutora es el móvil de la creación.

Es así como empieza un recorrido alucinante y casi incoherente de imágenes oníricas, o que en todo caso tienen una coherencia basada en la fantasía. Algunas de ellas rozan el umbral de lo irracional y hubieran servido de mejor ejemplo que las mencionadas por Baciu en su antología ya mencionada: “La noche cierra el pasado y se prepara a la venida del nuevo día. Todos los principios están en movimiento; no es un final, que sería la muerte, sino la cuna de ébano”. Es el escenario mágico y fantasmagórico del amor. Porque hasta en el momento de los besos, de esos que deben ser dados en la noche para no correr peligro, Eguren no es capaz de olvidar a sus muertos. Ellos están allí y pueblan el mundo poético con su rol de ausencia.

Aparte de su indubitable vuelo lírico, este poema también tiene su lado reflexivo. Hay pinceladas ontológicas en su misteriosa búsqueda de explicar el ser de la noche, que es a la vez ser de todas las cosas en un extraño y taciturno panteísmo. Pero hay algo que sugiere el descubrimiento de todo y de todos: el beso, ese que es “una llave abierta a la profundidad del ser y el infinito”. Este poema, sin evidenciar el uso de una escritura automática ni nada que se le parezca, trasunta ese hálito surrealista del amor cósmico de los amantes. El poema no tiene la carga erótica intensa de los poemas bretonianos, pero exuda una pasión tan intensa como no la habíamos apreciado en nuestro fino y delicado poeta. Aquí se encienden las luciolas y empiezan las bodas místicas de la reina Falena. Porque el encuentro amoroso también es un ritual pagano y divino a la vez, teniendo siempre como escenario intemporal la Naturaleza abierta a la oscuridad del cielo y a la iluminación de la Luna y las estrellas. Es un contraste típico de Eguren en que de la noche salen destellos, cual niña que ilumina su caminata ciega con su lámpara mágica. Aquí también la musa de los besos infinitos abre los horizontes de la noche, que son como evocaciones de la infancia. Porque el poeta no olvida que todo lo que sabemos y sentimos es un recuerdo del pasado, es una formación de la niñez y que de grandes persistimos sin que podamos cambiarla. Siempre encontramos en Eguren esa curiosa contradicción entre inicio y fin, entre niñez y vejez, entre la vida que empieza y la llegada al final de la misma.

Otro detalle que no queremos olvidar de “Noche azul” es la visión de lo marino, porque la noche es marítima y, por ende, es ese otro cielo misterioso e infinito que se abre a la noche para darnos el enigma de sus aguas. Con la alusión a una romanza de Primavera, a un amor sin palabra que llevamos en lo íntimo del ser. El final sugiere el término de la oscuridad, pues la noche siempre tiene algo de “constante amanecer” y dicho recorrido temporal como en “Los reyes rojos” o “Las torres”, es algo inexorable. Sopesamos este poema en prosa como una de las cumbres de la poesía egureniana, escrito en un periodo en que la mayoría pensaba que el poeta ya había dado lo mejor que tenía y que su musa se encontraba en franco declive. Este poema es la muestra de que el “sentimiento íntimo” de la inspiración egureniana, así haya cambiado su modalidad discursiva, fue capaz de sopesar en prosa unas metáforas que son de las más bellas que su imaginación haya podido producir.

En síntesis, llegamos a la conclusión de que emparentar la poética simbolista europea, representada en franceses como Rimbaud y Mallarmé, con el simbolismo egureniano es, a partir de lo anterior, o bien caer en una lectura simplista de su obra o centrarse únicamente en uno de los aspectos de su estética. A pesar de la sesuda investigación realizada por Xavier

Abril, no podemos estar de acuerdo con una de sus conclusiones centrales: que Mallarmé es la clave de la poesía de Eguren. Ciertamente, son varios los rasgos que la poesía del autor de *La canción de las figuras* comparte con la propuesta poética francesa (no por algo también es catalogada de *Simbolismo*). Sin embargo, también son palpables sus diferencias.

Sobre las similitudes, encontramos en Eguren en primer lugar esa búsqueda de crear un universo poético autónomo (marcado, como en los maestros del Simbolismo, por la noche y por la muerte). El motivo esencial de su obra es la noción de *poiesis* o creación, y no por la de *mimesis*. En segundo lugar, la *sintaxis* egureniana trae también aspectos novedosos a las que se no se había aventurado la tradición hispana de su tiempo (este es un punto que lo puede acercar a Mallarmé y a su uso renovador del francés). La *gramática* de “Peregrín, cazador de figuras” se puede tomar como particular ejemplo. Otro detalle es la combinación métrica y rítmica novedosa en su poesía, en la cual no nos hemos detenido, pero de la cual hay destacadas reflexiones. Además, el sentido *oscuro* y *hermético* de su poesía, unido a arcaísmos y sobre todo a neologismos que se pueden hermanar con el léxico *destrutivo* de los decadentistas franceses, permiten concretar una poética de los sentidos, *sinestésica*, que de forma indubitable debe ser catalogada de simbolista.

Sobre las diferencias, un primer aspecto fundamental tiene que ver con su *imagería*. No encontramos en ningún poeta francés de la segunda mitad del siglo XIX una propuesta cercana a la simbología egureniana<sup>253</sup>. Sus referentes (el mundo gótico-medieval, las edificaciones en ruinas, los personajes mitológicos –sobre todo escandinavos–, el *orientalismo*, los juguetes, las niñas, la naturaleza, entre otros) conforman un universo poético original y renovador dentro de las letras hispanoamericanas de su tiempo.

El *impresionismo* egureniano, el cual lo hermana más bien con Verlaine, es una muestra inequívoca de que su poesía no puede ser entendida sin considerar su arte pictórico. Ello definitivamente debe entrar en conjugación con la “biblioteca” de su periodo de formación, que nos conduce desde el renacimiento español hasta las modernas propuestas literarias que pudieron ser conocidas en nuestro país a fines del siglo XIX

A ello hay que sumarle ese *tono* ambivalente entre inocencia y tragedia que traspasa sus poemas. “La niña de la lámpara azul” y la lectura comparativa con su prosa “La esperanza” es una evidencia de ello. Por otro lado, el animismo fantasmal de imágenes como la Tarda, el dominó o el caballo puede estar más vinculado a una corriente romántica de la tradición fantástica, actualizada en Eguren en estos seres que atraviesan el mundo de los vivos y el de

---

<sup>253</sup> Debarbieri (1975) propone una clasificación de sus personajes o figuras; por su parte, Anchante (2013) establece una clasificación de sus símbolos en su primer libro de poesía.

los muertos. Finalmente, el recorrido metafórico de sus símbolos (otra vez la niña de la lámpara azul, los reyes rojos o Peregrín) nos conducen a un enigma que ha tratado de ser resuelto de muchas maneras, y que las más de las veces nos han guiado a una imagen atroz o lúdica, pero siempre encerrada en el enigma de sus figuras simbólicas.

## CAPÍTULO 5

### BALANCE: OTROS POETAS VINCULADOS AL SIMBOLISMO

Por lo visto hasta el momento, podemos afirmar que la relación entre el Simbolismo francés y la poesía peruana de entresiglos ha pasado por diferentes momentos, la mayoría de ellos oscilantes y con mucho de titubeo, de lejanía o de acercamiento algo sugerente y particular. Por ejemplo, pensemos en un poeta como Nicanor della Rocca, que escribió casi toda su obra en francés y que *compartió* con románticos, parnasianos y simbolistas, que no fue en absoluto simbolista pero que, al diseñar su *verso nicarino*, forma parte del proceso de transformación del verso liberado francés que devino en el verso libre, uno de los triunfos de la poesía simbolista y que llegó a su pináculo con los alcances del vanguardismo. Manuel González Prada, por otro lado, es un poeta básicamente clásico, de gustos clásicos y que por su cosmopolitismo nutrió a la lírica peruana de formas extranjeras que aligeraron la rigidez del metro español, tarea que compartió, cada uno con sus méritos, con los modernistas que lo sucedieron en experimentos (aunque la mayoría lo precedió en publicaciones). Un poeta que al conocer a Eguren se sintió atraído por la musa simbolista y que llegó a “trastocar” (digámoslo así) la claridad de su mundo poético en aras de un puñado de poemas ambiguos y con clara reminiscencia romántica. Y nuestro Eguren, el poeta simbolista de Hispanoamérica, creador de su propio universo lírico que es una síntesis de tradiciones dispersas (edad de oro, literatura gótica, romanticismo, cuentos infantiles europeos, modernismo) y de una experiencia vital que se esconde tras la figuración de personajes, escenarios e historias cuyo eje ideológico es la visión maravillosa e infantil de una pureza y de un sentimiento marcado por el sino trágico de la sombra y la muerte. Una poesía sin antecedentes directos en la tradición hispana, pero que abre nuevos horizontes en el devenir del verso castellano.

Es cierto que los grandes maestros del Simbolismo, en especial Rimbaud y Mallarmé, van a ser conocidos, difundidos e idolatrados recién a partir de la generación vanguardista. El surrealismo de Breton (1924) va a ser el descubridor del poeta de las “Iluminaciones” y muy rápidamente su difusión se va a concretar en el mundo hispanohablante a través del peculiar y riquísimo surrealismo latinoamericano; por otro lado, el erudito Alfonso Reyes fue uno de los que más alentó la difusión de Mallarmé en habla hispana a través de sus estudios y



traducciones, aunque consideramos que en el caso peruano la musa mallarmeana no ha tenido el debido cuidado ni la suficiente atención, más allá de impulsos particulares cuyo aporte es inestimable<sup>254</sup>.

Ahora bien, en el Perú hubo un conjunto de poetas contemporáneos de Eguren que, como fue su caso, oscilaron entre la clausura del romanticismo y la ascensión de tendencias tanto europeas (parnasianismo, simbolismo) como americanas (modernismo). Cronológicamente, pueden inscribirse en el modernismo, aunque su praxis poética, como en el autor de *Simbólicas*, solo comparte algunos aspectos de la poética rubeniana. Desde un Neorromanticismo algo anacrónico, hasta un Posmodernismo heterogéneo e incluso ciertos guiños vanguardistas, estos poetas compusieron una obra que la crítica actual tiene un poco descuidada pero que forma parte del punto de quiebre de nuestra tradición lírica. A continuación, revisaremos la trayectoria poética de algunos de estos autores y trataremos de ver en qué medida dicha trayectoria puede vincularse con la imaginería simbolista.

### 1. La meteórica poesía de José Eufemio Lora y Lora

*Alma necesitada de emociones violentas de agitación y de contrastes amaba la variada vida de los viajes, los diversos accidentes de la fortuna aventurera. Pocas vidas de poetas más intensamente vividas, pocas más tristes en su fin.*

Raimundo Morales de la Torre

En realidad sabemos muy poco de la vida de José Eufemio Lora y Lora. Dos son los textos (incluidos en la bibliografía) que en gran medida han impedido el olvido de este autor que desapareció físicamente a muy temprana edad: el libro *Un poeta olvidado: José Eufemio Lora y Lora* de José Vicente Rázuri (1960) y el *Archivo José Eufemio Lora y Lora (1885-1907)*, editado por Diego Portilla Miranda en 2016. Ambos han rescatado sus textos literarios y artículos periodísticos publicados en periódicos y revistas de la época.

Lora nació en Chiclayo el 15 de febrero de 1885. Quedó huérfano a corta edad y fue criado por su tío Juan de Dios Lora y Cordero (padre de otro poeta: el costumbrista Juan José Lora), a quien le tuvo un gran cariño y de quien siguió los pasos de periodista. Según sus amigos, nunca perdió contacto con su único familiar, a pesar de sus viajes. José Lora estudió su secundaria en el colegio Guadalupe y, mientras cursaba los últimos años fundó un periódico llamado *La Juventud*, en el que él mismo redactaba artículos y creaba poesías que

<sup>254</sup> Estamos pensando sobre todo en el *Mallarmé en castellano* (1997) de Ricardo Silva Santisteban.

firmaba con el seudónimo JELIL, y es con ese seudónimo que más adelante se le conocerá como periodista.

El sino de su vida fueron los viajes. En pocos años visitó varios países de América Latina, hasta llegar finalmente a la Meca de todo literato hispanoamericano de la época: París. También conocería algunas otras ciudades europeas como Londres o Bruselas.

El filósofo Francisco García Calderón (1883-1953), amigo suyo, cuenta que Lora abandonó la carrera de Derecho y se fue de la universidad, al parecer a causa de su búsqueda de acción y gloria. El escritor, periodista y diplomático Luis Fernán Cisneros (1882-1954), colega y jefe directo en el periódico en donde trabajaba Lora, cuenta que un día se apareció ante él para renunciar. Lo hizo muy decidido, con una seriedad, solemnidad y distanciamiento que no era propio de dos personas que eran amigos y colegas, por lo que sorprendido le preguntó la real causa de su renuncia y su deseo intempestivo de dejar la universidad y viajar, de dejarlo todo. A lo que Lora le confiesa que no tenía deseo de estudiar la carrera de Derecho; además, estaba pasando necesidades económicas, sin comodidades para fomentar sus ocios literarios, pero sobre todo porque estaba convencido de que si se quedaba su futuro sería *oscuro*:

- Yo quiero imaginarme –me decía– que he de ser un gran escritor, y antes que nada, un gran periodista, que es lo que quiero ser. ¿Qué se me espera? Como no tengo dinero, no he de ser nunca propietario de una enorme imprenta como me la imagino. Seré, pues, periodista a sueldo, y quien dice periodista en el Perú, dice “politiquero”, amigo de unos, enemigo de otros. ¡Que suben mis contrarios! ¡Ya estoy muriéndome de hambre! Porque después de todo, yo no quiero ser ministro ni empleado... He pensado aprovechar unas circunstancias que me ha deparado el destino, y me voy del país. No tengo a quien dejar, sino un tío a quien quiero mucho, pero que al fin y al cabo es hombre. ¡Me voy y me voy! ¡Lo he resuelto anoche! (Cisneros 1908: 142-143)<sup>255</sup>

Inició su trabajo como reportero en el diario *Tiempo*, después en el periódico *La Prensa*. Y, debido a su deseo de viajar, su espíritu aventurero y de trotamundos, tomó la decisión de irse a Panamá: al principio tuvo que sufrir varios problemas económicos, pero para su suerte, consiguió trabajo en el periódico *La Estrella*. Sin embargo, su estancia en Panamá no fue muy larga, aunque le sirvió para madurar y para ir formando sus dotes de poeta.

En un artículo en *La Prensa* afirma que no sintió un gran cambio de vida, o por lo menos no al grado que pretendía, así que se regresó al Perú, en donde decide fundar en

---

<sup>255</sup> Encontramos este artículo en la inestimable recopilación titulada *Archivos*, realizada por Diego Portilla Miranda (2016), un rescate sin duda indispensable para estudiar los textos olvidados de José Eufemio Lora y Lora.

Chiclayo, al lado de su tío Juan de Dios Lora, un diario de dos ediciones llamado *El Norte*. Cabe notar que sus artículos son de primer nivel. Ahora bien, de un momento a otro decidió irse a Buenos Aires.

Gracias a algunas cartas que mantuvo con algunos amigos y a un artículo de *La Prensa* (1908), se sabe que también viajó a Ecuador, Chile, Argentina y Brasil, aunque no se sabe muy bien sobre su estancia o si trabajó en esos países, a excepción de Argentina y Brasil. En el segundo, sabemos que laboró como director de un periódico en Bahía Blanca, luego como secretario en el Congreso Pan-Americano de Río de Janeiro. Podemos inferir que no alcanzó a realizar ningún trabajo de gran relevancia en los otros dos países, ya que su estadía fue muy corta.

Cabe mencionar que también escribió en la revista *El Nuevo Mercurio* de Enrique Gómez Carrillo. Debido a la trayectoria que iba alcanzando obtuvo trabajo en *La Nación* de Buenos Aires. No es de extrañar que le fuera tan bien, al punto que formó parte de los periodistas que acudieron al Congreso Panamericano. Sobre el encuentro con Rubén Darío, Rázuri nos da algunas pistas: el poeta nicaragüense estuvo en Montevideo en 1905 para participar en el Congreso Mundial de la Azúcar. Entonces, en su paso por Buenos Aires, el poeta nicaragüense se hospeda en el hotel Plaza, que era donde se encontraba nuestro autor. Nos dice entonces Rázuri que Lora le escribe un poema al autor de *Prosas profanas*:

Bajo el azul del cielo de la América hispana,  
que no tizna una sombra, que no turba un rumor,  
se ha posado en la copa de una acacia temprana,  
con su estuche de trinos, un ducal rruiseñor.

- Rruiseñor principesco, ¿quién te ha dado esos gules  
que en tu escudo argentean con ingenuo blancor?  
¿En cuál astro aprendiste las canciones azules?  
¿En qué blondas doncellas languidecer de amor?

¿Eres el alma armónica del dulce padre Orfeo?  
¿Él fue quien tu garganta trocó en un camafeo  
donde las perlas locas tus serenatas dan?

- Soy el ave profética que pregonar el reinado  
de Rubén el Glorioso, que en su reino ha encontrado  
un perdido carrizo de la flauta de Pan. (Lora 1908: 23-24)

Según Rázuri, Lora le da este poema a Darío y este, agradecido, lo invita a participar como secretario en el Congreso ya referido que se celebraría en Río de Janeiro.

El objetivo de Lora estaba claro: París. Sus estancias en los países anteriores eran la ruta que lo llevaría a cruzar el “gran charco”, como finalmente lo hizo. En la Ciudad Luz no tardó en alcanzar cierto éxito profesional:

De París, a donde se juntó en el barrio latino con la flor y nata de la bohemia sudamericana que presiden aquel Gómez Carrillo y Rubén Darío, redactó interesantísimas correspondencias y colaboró en revistas y periódicos de toda índole. *El Liberal* de Madrid llevó sus crónicas a la primera página y *L'Amérique Latine* cobijó, solicitó y pagó diariamente sus artículos sobre política sudamericana, al propio tiempo que las revistas literarias le demandaban con insistencia una colaboración asidua. (*La Prensa* 1908: 1)

José Eufemio Lora y Lora tenía tan solo 22 años cuando murió trágicamente bajo las ruedas del metro de París, específicamente en la “Station du Métropolitain, de la Rue du Quatre-Septembre” (Cfr. Portilla 2016: 9) hacia las once de la mañana. Fue transportado al hospital de la Charité, donde finalmente falleció el 13 de diciembre de 1907. ¿Un accidente o un suicidio? El periódico *Gil Blas*, en su publicación del 15 de diciembre, observa que “le témoignage du mécanicien et de plusieurs employés est formel: il s’agit d’un accident dû à l’imprudence de la victime” (Cfr. Portilla 2016: 10). Lora se encontraba en pleno auge de su labor literaria. Tenía un mes de haber llegado a la capital parisina.

En nuestro país se escribieron varios artículos que dieron cuenta de la noticia y que homenajearon la corta pero fructífera carrera periodística y literaria de nuestro autor. Uno de ellos se publicó en *La Prensa* el 23 de enero de 1908, que incluye el “suelto necrológico” de *L'Amérique Latine*, donde laboraba nuestro poeta. Francisco García Calderón, en *El Comercio* del 26 de enero del mismo año, destaca la meteórica y brillante carrera del amigo desaparecido, quien según el filósofo ya dominaba el francés, además de leer en portugués e italiano. Dicho dominio de la lengua de Baudelaire se manifiesta en la composición de su poema “Mélancolie”:

Quand les vents matinaux ne sont pas plus gelés,  
 Quand la hâtive aurore ses tissus frêles plie.  
 Je vois s’envelopper doucement ta beauté  
 Entre les larges brumes de ta mélancolie

Quand le cristal changeant de l’hiver s’est brisé  
 Et que les roses du mois de Sainte-Marie  
 Ont flétri, je vois se cacher la beauté.  
 Sous le mante [palabra ilegible] grisâtre de la mélancolie.

Jamais le rire n'éclaire l'opale pale  
De tes dents, ni couleur de sa rousseur hardie.  
Tes impassibles joues à la blancheur d'étoile

Et jamais tu me quittes l'indécise clarté  
[Elle est l'attrait le plus puissant de ta beauté]  
Où veille la déesse de ta mélancolie.<sup>256</sup> (Cfr. Morales 1908: 53)

Lora escribió muchos artículos periodísticos para diversos diarios y revistas dentro y fuera del país, como ya mencionamos anteriormente. Fue colaborador en especial de *Variedades*, donde publicaría textos como el cuento “Rafael”, los poemas “Matutina”, “De viaje”, “Medallón” y “El peregrino”, además de crónicas periodísticas como “El Galpón chileno”. También publicaría la crónica “El matrimonio de la Otero” en la revista *Prisma*. Su único libro es *Anunciación*, un poemario publicado póstumamente por la Casa Garnier Hermanos (1908).

Sobre las “fuentes” peruanas en la obra de Lora, Francisco García Calderón nos dice lo siguiente:

Es la poesía de Lora un canto subjetivo, deliciosamente rimado, hecho de melancolía, de sentimiento y de ensueño. Allí vive él, con sus pasiones literarias, con su amor violento à González Prada y a Chocano, con su entusiasmo y su fe. Es su retrato moral, y no se pueden leer esas poesías sino con la simpatía que inspira toda alma selecta y generosa. Dentro de la poesía nacional ese lirismo es hermano del decir poético de José Gálvez, aunque no tiene tendencias filosóficas ni la larga inspiración del poema, y están sus remotos antecedentes en “Minúsculas” de González Prada. (Cfr. Portilla 2016: 17)

---

<sup>256</sup> “Cuando los vientos matutinos no son más helados,  
cuando la aurora temprana sus tejidos endebles pliega.  
Ve envolverse despacio tu belleza  
entre las brumas anchas de tu melancolía

cuando el cristal cambiante del invierno se ha estrellado  
y cuando los rosas del mes de Santa-Marie  
han envejecido, veo esconderse la belleza.  
Bajo el manto [...] grisáceo de la melancolía.

La risa jamás alumbra el ópalo pálido  
de tus dientes, ni color de su rojo intrépido.  
Tus impassibles mejillas de blancura de estrella

y jamás me dejes la indecisa claridad  
[es el atractivo más poderoso de tu belleza]  
donde vela la diosa de tu melancolía.” (Poema incluido por Raimundo Morales de la Torre en el artículo de la revista *Variedades* del 7 de mayo de 1908. Nuestra traducción. Podemos observar algunas erratas en el original, como la discordancia en la palabra “mante” [femenino] o la falta de virguilla en el adjetivo “pâle”.)

Su hermano Ventura, uno de sus principales difusores, lo incluye en su libro *Del romanticismo al modernismo* de 1910 y también en su *Parnaso peruano* de 1914 (Barcelona). En el primer libro lo compara en algunos aspectos con José Gálvez: por ejemplo, llega a catalogar a ambos de “verlaineanos”. Menciona además el profundo amor que sentía Lora por la poesía de Baudelaire. Algo escueto, define sus poemas como “tanteos de bohemio, junto a preciosas reliquias de poeta precoz. Poco, para juzgar la calidad de su talento” (García Calderón 1910: 434). Destaca sus *lieds*<sup>257</sup>, “más parecidos al agridulce intermezzo de Heine que a las rimas germánicas de Bécquer” (García Calderón 1910: 434).

Sobre su poética, Nicanor de la Fuente nos dice lo siguiente: “*Anunciación* desconcierta por la variedad polifónica que hay en sus versos. Las vibraciones más angustiosas de su mundo interior, tienen presencia en esta cita emocional” (Fuente 1951: s/n).

Hay una gran cantidad de escritores que fueron importantes para José Eufemio; sin embargo, son tres autores los que a nuestro parecer marcaron gran influencia en él: José Santos Chocano, Rubén Darío y Charles Baudelaire. Empezando por el autor de *Alma América*, Lora y Lora le escribe una poesía llamada “Matutina”. La dedicatoria nos dice “para el maestro José S. Chocano”. Al darle el título de “maestro” no solo demuestra su simpatía y respecto, sino que lo reconoce como un magnífico escritor a quien admira.

Se desliza la luz calladamente  
 Como un ladrón medroso; en su serrallo  
 Preludia su cantar el ronco gallo.  
 Como sordo clarín de un combatiente.  
 Sopla la fresca brisa blandamente;  
 Balanceaban las frondas en el tallo;  
 Brinca el pez, aúlla el can, piafa el caballo;  
 I de la clara luz brota el torrente.  
 El mar es azulada porcelana;  
 De las nubes la errante caravana,  
 El sol –artista ideal– esmalta i dora... (Lora 1905: s/n<sup>258</sup>)

Otro autor fundamental para nuestro poeta es Rubén Darío. Ya mencionamos anteriormente la anécdota en que ambos se conocieron. Darío se encontraba en la cumbre de su labor artística literaria y ya había sido erigido como el máximo representante del modernismo hispanoamericano:

<sup>257</sup> El plural de “lied” es “lieder”.

<sup>258</sup> Poema publicado en la revista *Actualidades* (Nº 101).

Lora y Lora se sentía casi anonadado ante la gloria de Rubén, pero no por eso dejaba de palpar en lo recóndito de su personalidad, una secreta afinidad, fruto de su admiración sin límite por Darío... Rubén está aquí, reflexionaba. Aquí, casi a mi lado, bajo este mismo techo. Casi al alcance de mi mano. Y yo tengo que estrecharlo en mis brazos. Hacer que brote el caudal de mi exaltación para emocionarlo con el fruto de mi admiración"... Lora y Lora viaja con él –en calidad de secretario– al Congreso Mundial, reunido en Río de Janeiro. Después pasaron a Lisboa hasta llegar a la Ciudad Luz: París. Sus nebulosos sueños iban convirtiéndose en rosada claridad matinal. Al encontrarse y trabajar con Rubén Darío, había comenzado el arduo camino hacia la gloria. (Rázuri 1960: 68-69)

A parte del poema ya citado, Lora dedica este otro texto al autor de *Prosas profanas*:

Cuando tu nombre anuncien heráldicos azores  
 En la Región Suprema que se hunde en el Allá,  
 Y Locos y Poetas de pie te aclamarán.  
 Grave como el de un monte será tu continente;  
 La firme luz de Sirio tu sien aureolará;  
 Solemne, Don Quijote, te besará en la frente  
 Y, humilde, Huaina-Cápac "Seño", te llamará.  
 Entonces Hugo, el Inca de la Región Suprema,  
 Y su sitial augusto contigo partirá.  
 Y un águila gigante será en los horizontes;  
 Derrumbará las cumbres de los andinos montes  
 Y, al dispasón del trueno, tu verso orquestrará. (Lora 1908: 27-28)

El tercer autor al que le guarda culto es Baudelaire, quien dejó una profunda huella en Lora:

Nunca he visto fervor más intenso que cuando le di a leer Samain y Baudelaire. Desde entonces optó a este último por maestro favorito. Y sin duda alguna, porque el amor indica semejanza, José Lora, con aptitudes baudelaireanas, hubiera cultivado en su jardín algunas *Flores del mal*... ¡Una esperanza más que deshace la Vida! (García Calderón, 1910: 435)

Como ya hemos mencionado anteriormente, su libro póstumo es *Anunciación*, donde se han recopilado sus obras poéticas, en las cuales se podría decir que manifiesta una suerte de trasgresión, en el sentido de que mezcla la lírica estetizante con el canto social. Su verso es tierno y musical, irónico y a la vez compacto. Es en gran medida un poeta "autobiográfico": a la inquietud y exaltación de su vida y los amargos desengaños, hay que sumarles la conmoción, la novedad y la humanidad de un extraño abandono. Además, en muchos de sus poemas se observa una evocación a la naturaleza, aunque con cierto exotismo. En todo el libro se manifiesta un arte preciosista e íntegro.

El libro inicia con una carta-prefacio del colombiano José María Vargas Vila (1860-1933) y una nota de Ventura García Calderón. La primera fue un pedido de Chocano al autor de *Ibis* y empieza con expresiones aduladoras hacia el “Cantor de América”. Luego, muy a su estilo, compone un conjunto de comentarios impresionistas en que define la labor “mediocre” de la crítica, así como la “auto-contemplación” y la “revelación” de las obras de arte. De acuerdo con ello, llega a afirmar que el Poeta es “una condensación, de Infinito-Ignoto” (Lora 1908: X). A continuación, comienza a reflexionar sobre las cualidades del verso y es en ese punto que aparecen los comentarios sobre nuestro poeta, en especial a partir del supuesto de la “poesía de las razas”: “¿es Lora y Lora un poeta sintético de nuestra raza indo-española? y, en América, yo, no creo en las razas mismas” (Lora 1908: XV). Sobre la base de esa visión ecuménica, denomina a Lora un “poeta universalista” que

en las altas escarpaduras de la modernidad, él se mantiene sereno, dando el rostro al huracán vital de cosas nuevas y desconocidas, que vienen de los orientes inabarcables de la civilización, y, dando la espalda, a la extrema Decadencia del Pasado, que exhala ya, los vahos delicuescentes de la Disolución y de la Muerte... (Lora 1908: XV)

En general, esta carta-prólogo destaca por un marcado estilo impresionista: es un conjunto de aforismos en que Vargas Vila recorre los distintos momentos de la poesía universal. En un momento, compara a nuestro Lora con el mexicano Juan de Dios Peza (1852-1910) y afirma sin ambages que en los poemas de *Anunciación* están ausentes “aquellos versos *íntimos*, que hacen de los libros de Peza y otros cantores del hogar, uno como balcón de callejuela napolitana, en el cual se exhiben al sol radioso, con las ropas del lecho, todos los secretos de la Promiscuidad” (Lora 1908: XIII). En ese sentido, aleja la poética de Lora del confesionalismo romántico, el cual aún se encontraba en boga en nuestras latitudes y que tuvo en los franceses Lamartine y Musset a sus más egregios representantes.

Alaba la sensibilidad “universal” y “verdadera” de nuestro poeta: alude a una poesía *verdadera* y *sincera*, la cual es la “más rara virtud de los poetas” en los tiempos que acontecen. También se detiene, muy brevemente, a mencionar los efectos técnicos de su poesía musical y rimada. En definitiva, nos transmite una concepción de la poesía como el “fuego sagrado” de la época de los griegos: un torrente de aserciones en que inscribe a Lora como aquel joven poeta desaparecido prematuramente y que gozó por muy poco tiempo del hálito inmarcesible de las musas.



A continuación tenemos la nota de García Calderón. Empieza definiéndolo como un “bohémio” byroniano que sin embargo también se convertía en un obrero de la pluma periodística:

Cuando la musa le es molesta, porque lo llaman tareas prosaicas de un periódico, la deja encerrada en su escritorio y ella se está allí, quieta y seria, esperando un cuarto de hora de lirismo para dictarle al oído armonías y locuras y fantasías. Ella no es turbulenta ni le placen los modales afectados de otras inspiradoras. Es sencilla, fácilmente se conmueve y cuando quiera hablaros en verbo épico, no le creáis, porque no ha nacido para trompetear en tono mayor, sino para dejar fluir su voy meliflua y pánica, con el ritmo elegíaco de las fuentes y los ruiseñores.” (Lora 1908 XXII)

A partir de lo anterior, García Calderón afirma que la poesía loreana es básicamente lírica y no épica, como se manifiesta por ejemplo en varios de los más recordados poemas de su idolatrado Chocano.

La nota es ante todo biografista: nuestro Lora fue un hombre que “no echó raíces” y que aprendió a vivir en todos lados. Pero su objetivo máximo era ser un ciudadano de París y finalmente lo consiguió. Lastimosamente, su “luna de miel” solo duraría un mes.

Alude a los conocidos vínculos con Chocano y Darío, quienes le enseñaron a “enjugar sus lágrimas con rosas”. Finalmente, define *Anunciación* de la siguiente manera:

Este libro es el tributo romántico de los veinte años a la diosa Belleza, la primicia de una primavera lírica, semejante en armoniosa devoción a esas cándidas guirnaldas, tejidas de rosas y de súplicas, con que las muchachas de Atenas, después de las insomnes noches de su naciente pubertad, en la indecisa luz de la mañana, decoraban el altar de Venus Afrodita. (Lora 1908: XXVI)

Es un libro de juventud romántica, pues ante todo no debemos olvidar la edad en que el autor lo compuso, además de las lecturas que nuestro poeta había hecho y las que aún no hacía (el mismo García Calderón menciona que él fue quien le hace conocer a Baudelaire, con lo cual inferimos que todavía estaba por conocer a poetas de mayor “avanzada” como Rimbaud o Mallarmé).

El autor de *La venganza del cóndor* identifica su poesía con la de Lora, al afirmar que sus versos “son la voz de un espíritu hermano porque están colocados bajo la invocación de nuestro padre Verlaine” (Lora 1908: XXVII). Pertenecen a una generación que comparte las mismas inquietudes y dolores. La nota termina con una sentida despedida al amigo que compartió la juventud de los “amargos desengaños”.

Sánchez también alude a la formación francesa de nuestro poeta al señalar que fue un “lector asiduo de los poetas simbolistas, no hay página suya que no refleje otra influencia que, primero la suya propia, la de su personalidad, y, segundo, la de los simbolistas franceses. Nada a o casi nada debe a España” (Sánchez 1951: 311). A continuación veremos cuánta certeza hay en dicha afirmación.

El libro está dividido en siete apartados: el primero que inicia con el título del poemario (*Anunciación*, 8 poemas), “Pleitos” (5), “Prematura Tristitia” (13), “Trípticos” (10), “El pasado” (un solo poema, el más extenso del libro), “Matices” (12), “Trípticos holandeses” (4). En el primer apartado encontramos poemas dedicados a algunos de los más connotados representantes del Modernismo, como por ejemplo Guillermo Valencia (el poema “El camello”) o Leopoldo Lugones (“Portería”). De ellos, hay uno que nos llama la atención desde el título: “Sugestión”, término del encanto de los simbolistas. El poema está dedicado al puertorriqueño Manuel Serafín Pichardo (1865-1937):

La turbia llama del quinqué temblaba...  
Era un cuento de Hoffman lo que leía.  
Una serpiente de pavor sentía  
Que en mi ramaje interno se enroscaba.

¡Con qué ardor el deseo me incendiaba  
De apurar hasta la hez de la agonía!  
Y el monstruo de la historia me atraía  
Y entre sus negras manos me asfixiaba.

Súbito, abrí el balcón. El viento helado  
Me hirió como un puñal. Temblé azorado,  
Un búho lanzó un grito y rompió el vuelo.

Mientras la luna en sangre se teñía  
Y una mano fantástica ponía  
Cien puntos luminosos en el cielo... (Lora 1908: 8-9)

Este soneto de versos endecasílabos evidencia, a nivel formal, el respeto de Lora a la versificación tradicional: no encontramos experimentos métricos, como los que ya venían realizando sus contemporáneos modernistas. Podríamos afirmar, en ese sentido, que estamos ante un poema clásico. Sin embargo, el contenido no está libre de ciertas oscuridades.

Para comenzar, nos encontramos ante una voz poética que se encuentra leyendo un cuento de Hoffman<sup>259</sup> en un escenario nocturno: la lámpara o “quinqué” hace referencia a la noche. Pero dicha situación se encuentra envuelta en un ámbito de miedo: desde la llama del quinqué que temblaba, hasta la sensación del lector, la cual se describe como una “serpiente de pavor”. La referencia bíblica es inobjetable, pues un verso después se menciona que dicha “serpiente” de su alma se encuentra enroscada en su “ramaje interno”. La alusión al árbol de la ciencia enroscada por la serpiente como metáfora del alma del lector de Hoffman en una noche aterradora.

Comienza a acrecentarse su “deseo” de forma insana: el ardor que siente no tiene nada que ver, al parecer, con un deseo sexual, sino con una suerte de “excrecencia espiritual” que denomina poéticamente como “hez de la agonía”. Es un alma agónica que se pudre a partir de un sentimiento antirreligioso, de ahí la alusión a la serpiente y al árbol. Deja su posición estática de la lectura y se abalanza al balcón en busca de aire. Un búho (ave de la noche enigmática y símbolo de la sabiduría) grita y el desenlace es una imagen cuasi-surrealista: la luna se llena de sangre, mientras una mano fantástica (pues la acción del poema es fantástica) pone cien puntos luminosos en el cielo.

Si partimos de la primera referencia a Lucifer (qué otra cosa es la serpiente enroscada en el árbol de su alma), la final alusión a una mano fantástica que pone cien puntos luminosos (las estrellas) en un cielo nocturno cuya luna se tiñe de sangre puede ser la alusión a Dios: así, la lectura del cuento de Hoffman puede ser interpretado como el desencadenante de la conciencia por parte de la voz poética de su agónica condición. Del pecado en que se encuentra inmerso. La noche llena de sangre y de luces podría ser interpretada como la escenificación casi apocalíptica de lo divino, de la salvación celestial que llega en forma de una escena fantástica.

Es innegable el conflicto religioso en el poema. Pero no es solo un poema de redención. La alusión a Hoffman y las metáforas alucinatorias, poco comunes en su poesía, evidencian que “Sugestión” es un poema de una ambigüedad y una apertura realmente modernas, y no una alegoría dramática e hiperbólica que forman parte de la herencia del romanticismo menos original.

El segundo apartado del libro, “Pleito”, es un homenaje a un conjunto de escritores, algunos más conocidos que otros en nuestro ámbito. Entendemos que dicho homenaje es el “pleito” al que se mete el poeta por la defensa de sus héroes. Ya hemos visto los poemas

---

<sup>259</sup> E. T. A. Hoffman (1776-1822), escritor alemán que destaca por la creación de novelas y cuentos fantásticos y de terror.

dedicados a Darío y a Chocano. También encontramos textos dedicados al brasileño Olavo Bilac (1865-1918), de marcada filiación parnasiana, al argentino Pedro Bonifacio Palacios (1854-1917), conocido con el seudónimo de *Alma Fuerte*, y al italiano Olindo Guerrini (1845-1916), quien firmaba sus obras con varios seudónimos y que Lora homejanea con el de Lorenzo Stechetti. Todos son poemas que podemos denominar *de circunstancias* y no presentan de mayor relevancia para nuestro presente estudio.

En el apartado “Trípticos” encontramos el poema “Rumbo a lo Incierto”, dedicado a José Gálvez. Si bien en general los simbolistas no empleaban explícitamente el término “incierto”, sí quedaba claro el efecto de “incertidumbre” que generaban sus poemas. Este breve poema loreano tiene cierta reminiscencia simbolista, a nuestro parecer, al crear una suerte de imaginaria marina en su texto. Veamos:

De un Ponto sin borde en la amplia llanura,  
Boté mi galera, la di su armadura,  
Y rumbo a lo Incierto su quilla marcó.

De lo alto del mástil, un cálido día  
La vi como un muelle de mármol que ardía,  
Y en su áspero flanco mi nave amarró.

Mas cuando la Tarde sus sombras vistiera,  
Rompió sus amarras mi loca galera,  
Y rumbo a lo incierto su quilla marcó. (Lora 1908: 66-67)

Tres tercetos de versos dodecasílabos en que la voz poética, cual marino, bota su galera en la llanura del Ponto, que es la expresión poética para aludir al mar. Pero solamente bota la embarcación al mar: aún no emprende ningún viaje, aunque sí deja bien en claro que la quilla del barco (su base misma) se ubica dirigida hacia lo Incierto. ¿Qué es lo Incierto? Podría ser la inconmensurabilidad del mar. Pero consideramos que es algo más. La voz poética reviste a su galera con una armadura: podría interpretarse que se trata de una embarcación que se encuentra construida o arreglada en un astillero y que estaba con su “coraza”, es decir, su armadura, la cual ha sido colocada. Pero una armadura la usa una persona y pareciera que ello le hubiera dado cierto *animismo* a la nave.

La segunda estrofa es bastante ambigua. La voz poética mira desde lo alto del mástil su embarcación y la aprecia cual “muelle de mármol que ardía”. La anterior metáfora nos parece bastante enigmática, puesto que una cosa es una embarcación y otra cosa es un muelle donde dicha embarcación es amarrada. Pero aquí pareciera que hay una suerte de *desdoblamiento*

entre el sujeto y el lugar. Y además es un muelle de mármol que “ardía”: la piedra no se quema, aunque también podría entenderse que “ardía” en deseos de partir, como se observa en la siguiente estrofa. Ahora bien, en el poema observamos lo Incierto con mayúscula y lo incierto con minúscula. El primero es un ente personificado. Ya dijimos que puede ser el vasto mar, pero también hay otro detalle que no debemos olvidar: al inicio del poema el Ponto no tiene bordes, es decir, no tiene ningún límite. Y de hecho el mar tiene un límite: el litoral. Pues si no, ¿dónde se encuentra el muelle? Todo ello es bastante ambiguo. Finalmente, durante el anochecer (pues la Tarde se “viste” de sombras), la loca galera, un ente autónomo, rompe las cuerdas y se dirige hacia lo incierto, que esta vez sí tiene que ser el mar.

“Lo Incierto” es, a nuestro parecer, el poema más oscuro de Lora. Tiene ese sello que más adelante Eguren haría parte de su estilo: un poema que aparentemente se refiere a algo sencillo o banal, y que termina envuelto con el manto de un sentido enigmático. La galera loreana tranquilamente podría formar parte de las riquísimas personificaciones egurenianas.

Curiosamente, la mayoría de poemas de Lora y Lora tienen ese sello tradicional de la poesía clara y diáfana, de expresión marcadamente expositiva. Sin embargo, también encontramos algunos versos envueltos en el hálito del misterio, como los referidos o por ejemplo también el titulado “Sol de invierno”, que dedica a Francisco García Calderón: un sol inválido cuyas tenues luces apenas irradian un calor que muere rápidamente y cuya patética condición llora una esquila (una campana pequeña de pueblo) con suma conmiseración.

Luce, durante torvos días,  
Sus mortecinas fantasías  
Un sol inválido de Invierno.

Acá el hogar sin lumbre yace,  
Mientras la nieve se deshace  
Al firme hervor de un fuego interno.

Y allá la esquila un doble llora,  
Desde la torre que colora  
Un sol inválido de Invierno. (Lora 1908: 70-71)

Este poema, hasta en sus adjetivaciones (“torvos días”) parece un anticipo de lo que luego conoceríamos como el simbolismo egureniano. A continuación viene el poema “¡Sueña escultor!”, en el cual menciona a Darío y a Manuel González Prada, otro de sus escritores preferidos. Este es, como los de “Pleitos”, un poema circunstancial de alabanza a sus

maestros. En todo caso, destaca del autor de *Páginas libres* el giro de su verso cual “mármol triunfador”.

Son diversos los poemas de *Anunciación* que nos recuerdan el verso rubeniano de *Azul...*: sus marquesas y cines, sus galas y estaciones. Pero en general predomina la estética e ideología de la lírica tradicional, incluso del romanticismo podríamos afirmar que extrae su lado más superficial. Augusto Tamayo Vargas señala que pertenece al Modernismo y creemos que tiene razón.

Mezclando los elementos míticos con típica frases modernistas: heráldicos azores; la firme luz de Sirio; solemne Don Quijote; tu verso orquestará, etc., Lora se acercaba al novomundismo de Chocano con la figura de Huaina Cápac, con las cumbres de los andinos montes, con el águila gigante y el diapasón del trueno. Y permanecía en los metros modernistas; en este caso el “alejandrino” (7 más7) de Rubén Darío. (Tamayo 1992: 638)

Sin embargo, Tamayo solo observa una de las facetas del modernismo: la mundonovista o, con otras palabras, la parnasiana. Y, como hemos observado en el capítulo 3, este movimiento literario no fue unilateral, sino todo lo contrario: fue la suma de voces, giros y lugares no solo diferentes sino las más de las veces antitéticos y contradictorios, claro que iluminados por el creativo accionar del sincretismo latinoamericano. Consideramos que el modernismo loreano tiene esa huella indeleble de la controversia modernista, que recrea el pasado pero que también lo deconstruye y hasta lo olvida en aras de una modernidad nueva y enigmática.

César Toro Montalvo también cataloga a Lora y Lora como un poeta modernista. Al respecto dice: “*Anunciación* fue el único libro editado póstumamente en París en aquel enero de 1908, y con ello José Eufemio Lora y Lora se revela como uno de los más logrados poetas modernistas peruanos” (Toro 1995: 339). Refuerza esta postura cuando alude al cosmopolitismo que envolvió la vida y la obra de nuestro poeta: “Enamorado de París este cazador de quimeras como todos los poetas modernistas hispanoamericanos fe un rendido lírida que admiró los versos de Baudelaire” (Toro 1995: 340). Y no dudó siquiera al llamarlo “bufón modernista” debido a su gusto por los títulos que les daba a sus poemas a algunos de sus poemas: “Sarcas del Fogo”, “Príncipe gentil”, “Flores de Baudelaire”, “Dolora Gala”, etc. Exageración e inexactitud en que, como en otras ocasiones, cae este crítico de la literatura peruana.

Luis Alberto Sánchez no cataloga a Lora ni como un simbolista ni como un modernista puro (términos de Toro Montalvo), sino que lo incluye dentro de una tendencia a la que

denomina “Neoidealismo modernista”, al que ve como un movimiento rescatador del espíritu. Afirma que Lora es uno de los representantes de dicho movimiento, que se inició de la siguiente manera: “Como la calle estaba aterida de las estruendosas enseñanzas gonzalezpradescas, y el parlamento y el ágora, de las cornejianas, Deustua se parapetó en la Universidad. Desde allí inició un movimiento rescatador del espíritu” (Sánchez 1975: 1116). No obstante, luego no da mayores detalles sobre este supuesto neoidealismo.

En resumen, encontramos en la obra de José Eufemio Lora y Lora una sustancial poética del romanticismo, de aquel romanticismo personalista y superficial que caracterizó en gran medida nuestra literatura peruana. Encontramos además una práctica modernista, visualizada sobre todo en sus poemas más exotistas y cosmopolitas: él que fue un precoz ciudadano del mundo no dejó de aprovechar sus numerosos viajes para pintar elementos foráneos, del pasado y del presente, para combinarlos con los propios de la peruanidad heterogénea, tanto prehispánica como republicana. Pero ante todo lo que más nos ha interesado de nuestro poeta son aquellas pinceladas del Simbolismo en que, más allá de la musicalidad en sus rimas, supo recrear, aún en forma tímida, aquella relación mística entre el mundo sensible y el mundo espiritual, así como la expresión de lo pura subjetividad en algunos de sus creaciones líricas. Murió en 1907, dos años antes de que Eguren comenzara a publicar sus primeros poemas simbolistas, aunque seguro ya tenía escritos varios de ellos. Sánchez dice que “pudo abrir las puertas del simbolismo, más humano que el de Eguren” (Sánchez 1975: 1154). En todo caso, quedó como una posibilidad sin realizar. Ahora bien, Lora, a diferencia de Eguren, se encontraba en el centro del mundo literario de entonces y, si quizá no le alcanzó tiempo para leer a los maestros del simbolismo (al menos no a los de mayor avanzada), sí absorbió esa poética simbolista que aún “volaba” en el ambiente de la París de 1907. Algo de dicho hálito definitivamente le llegó, como creemos haber comprobado con la lectura de los anteriores poemas.

## **2. La persistencia romántica de Alberto Ureta**

*Tú escuchabas, Maestro, así, al vano  
Temporal de lo real, fuiste ileso  
Júnceo inquebrantable... libre el preso  
En ti, hincada rodilla, asida mano...*  
Martín Adán: “A Alberto Ureta”

Alberto J. Ureta Ferrande fue un poeta, profesor universitario y diplomático peruano que nació en Lima el 7 de abril de 1885.<sup>260</sup> Muchos piensan que nació en Ica, pero lo cierto es que su familia se trasladó a dicho departamento al poco tiempo de nacido. Estudió la secundaria en el Colegio San Luis Gonzaga de Ica, institución de la que su padre era director. La carrera universitaria la estudió en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, de la que se graduó de bachiller de Derecho en 1915 con una tesis sobre el Parnasianismo y el Simbolismo. Luego obtuvo su doctorado en 1918 con una tesis sobre la obra de Carlos Augusto Salaverry.

Su vida estuvo dedicada a la docencia escolar y universitaria, así como a la carrera diplomática, la crítica literaria y, obviamente, la creación de sus poesías. Fue profesor de Gramática y Literatura en el Colegio Guadalupe y en el Colegio Alemán, donde tuvo como alumno a Rafael de la Fuente Benavides (el futuro Martín Adán), así como a otros importantes personajes de aquella generación (Estuardo Núñez, Emilio Adolfo Westphalen, los hermanos Abril de Vivero, entre otros). Además, fue catedrático de Literatura Moderna en San Marcos de 1919 a 1930 (los mencionados y otros también serían sus estudiantes en la universidad). Fue también profesor de filosofía en el Instituto de Lima y en la Escuela Militar.

En cuanto a su labor política, llegó a ser secretario privado del presidente Óscar R. Benavides de 1914 a 1915. Fue cónsul general en Madrid durante la Guerra civil española de 1934 a 1937, en Lisboa en 1938 y en Buenos Aires en 1943. Lo promovieron a la categoría de encargado de negocios y luego regresó a Lisboa (1953-1955). Al jubilarse de su labor diplomática, decidió regresar a Lima, donde vivió sus últimos años. Cabe resaltar que fue director del *Mercurio Peruano* de 1925 a 1927 y de la *Nueva Revista Peruana* de 1929 a 1930. Ureta falleció a los 81 años en Lima, el 15 de mayo de 1966.

Luis Alberto Sánchez, colega y amigo suyo, lo describe como un joven silencioso, meditativo, introvertido y de aire triste; cabe mencionar que estos datos de su personalidad podrían “reflejarse” (si cabe el término) en sus creaciones líricas. Ureta publicó sus poemas en distintas revistas y periódicos del medio, aunque lo hizo con especial énfasis en la revista *Varietades* (a partir de 1909<sup>261</sup>). Sobre sus libros de poesía, los más relevantes son los siguientes: *Rumor de almas* (1911), *El dolor pensativo* (1917), *Florilegio* (1920), *Las tiendas del desierto* (1933) y *Elegías de la cabeza loca* (1937). Si ponemos atención a las fechas,

<sup>260</sup> Tomamos referencias de su vida de los siguientes blogs: Poetas de Arequipa (poetasdearequipa.blogspot.com), Librerías San Francisco (libros-san-francisco.blogspot.com) y Sol Negro (http://sol-negro.blogspot.com/2017/01/alberto-ureta-elegias-de-la-cabeza-loca.html).

<sup>261</sup> Ese año publica en *Varietades* los poemas “Saudades” (9 de enero de 1909, N° 45), “La oración del pasado” (16 de enero de 1909, N° 46), y “Años vendrán” (6 de febrero de 1909, N° 49). El siguiente año publica en la misma revista “Romero del ideal” (1 de octubre de 1910, N° 135). Todos estos poemas serán incluidos luego en *Rumor de almas*.



observamos algo interesante: su primer poemario concuerda con la publicación del primer libro de Eguren, *Simbólicas*, que como ya quedó claro marca una nueva etapa dentro del devenir de la poesía peruana. Además, Ureta continúa publicando durante el periodo de ascensión, apogeo y “normalización” de las vanguardias.

Ureta también es autor de importantes ensayos literarios, como por ejemplo *El Parnaso y el simbolismo* (1915), *Carlos Augusto Salaverry* (1918), *El espíritu del Renacimiento* (1923), *La desolación romántica y Alfredo de Vigny* (1925) y *El enigma de Amarilis* (1935). Debido a su labor como profesor escolar, también compuso textos de Gramática castellana. Nos interesa en especial el primer ensayo, el cual aborda el tema que nos compete en el presente trabajo.

De las diferentes fuentes que nutrieron la poética uretiana, hay dos que particularmente sobresalen: la primera es el Romanticismo y la segunda, el Simbolismo. En su tesis de 1915 reflexiona sobre estos dos, con una sutil inclinación (así lo consideramos) hacia el segundo:

El poeta romántico se empeña en expresar un estado particular y distinto, que se entenderá por todos, como que pertenece a un yo individual y que en la mayoría de los casos no interesa; el neo-idealista [el simbolista] tratará de hacer vibrar su alma, con todas las almas, reflejando el yo de todos en su propio yo. Será su alma un espejo donde ha de convergir el alma de todos, y que hará que cada uno encuentre en el poeta algo de sí mismo. (Ureta 1915: 18; nuestro añadido)

Esa suerte de *empatía* poética a través del neo-idealismo simbolista es la que al parecer también buscó Ureta para su propia poesía. Más adelante, destaca la que considera como la principal característica de esta nueva poesía: “La poesía nueva en consecuencia, trató más que de describir, DE SUGERIR todo aquello que no es posible retratar gráficamente, sacrificando además el detalle, la documentación y la prolijidad de la forma por la expresión y las impresiones de los estados del alma” (Ureta 1915: 19; mayúsculas del autor). Francisco Bendezú (1986) observa que lo anterior podría considerarse como una definición de la propia poesía de Ureta. Entonces, en realidad, ¿fue un poeta simbolista?

Su primer libro de poesía es *Rumor de almas*. Leamos el poema que abre la colección, titulado “Flores de saudade”, que empieza con un epígrafe del poema “Spleen” de Baudelaire: “J’ai plus de souvenirs que si j’avais mille ans”<sup>262</sup>.

---

<sup>262</sup> “Tengo más recuerdos que si tuviera mil años” (nuestra traducción).

## I

Una noche encantada, cuando flota en la calma  
del paisaje un ambiente misterioso de pena,  
sentir caer las horas en el fondo del alma,  
como los granos grises en un reloj de arena.

Hacer que la saudade, flor de melancolía,  
nos envuelva en su blanca suavidad de frescura,  
y agotar el recuerdo, buscando algo que un día  
alimentó en nuestra alma la más santa locura.

Y al final de esa noche romántica y sagrada  
sacar, devotamente, del fondo de una arqueta,  
todo cuanto nos dice de la vida pasada;

besar en un retrato la imagen incompleta,  
descifrando una frase de amor, casi borrada,  
que una mano divina nos trazó en la tarjeta. (Ureta [1911] 1986: 7)

El título presenta, a nuestro entender, una posible ambigüedad: “saudade” es una bonita flor redondeada que destaca por su delicado color lila, pero también es una palabra portuguesa que significa “soledad”. ¿Cuál es el sentido que le quiere dar nuestro poeta? Consideramos que ambos. O que en todo caso uno nos conduce hacia el otro. Veamos.

El poema empieza con la caracterización de su “paisaje”: una noche encantada y un ambiente misterioso de pena, mientras las horas (el tiempo) van cayendo en el fondo del alma. Ahora bien, esta primera estrofa destaca por una suerte de *impersonalidad*, ya que no explicita un “yo” que se encuentre en tal escenario y que esté sintiendo dicha pena. A continuación, aparece la saudade, la cual es definida como una “flor de melancolía”: es en este momento que hace su aparición explícita la voz poética, la cual se manifiesta a través de un colectivo “nosotros”: “Hacer que la saudade, flor de melancolía, / **nos** envuelva en su blanda suavidad de frescura” (nuestro resaltado). Ella va a repercutir en todos nosotros, agotando el recuerdo que nos consume. Paradoja: ella es flor de melancolía que nos cura de la misma.

Al final de esa noche que la voz poética califica como “romántica”, la visión de esta flor de saudade nos permite liberarnos de nuestra pena, librándonos así de la arqueta en la cual tenemos nuestras reliquias, nuestros objetos más valiosos que nos ataban justamente al pasado. Es en realidad una despedida, pues besa el retrato viejo que tenía justamente en dicha arqueta y descifrará el mensaje ya borroso, trazado por la mano divinizada del amor. Es

definitivamente un poema de despedida de lo que sentimos durante tanto tiempo de haberse ido la persona amada. Es una renuncia a la melancolía.

Este poema no es todo lo oscuro que quisiéramos que fuera, pero de todas maneras hay ese hálito *ecuménico* que se impregna del alma universal, tal como describiera en su tesis de 1915 nuestro autor a la poesía neo-idealista del simbolismo. Es un poema en que el “yo” renuncia para ser un “nosotros”. Ahora bien, dicha sugerencia de sí en “el alma de todos” se difumina en las siguientes “saudades”, pues no olvidemos que el título en cuestión es usado para cinco sonetos. Veamos el segundo:

## II

Yo he visto en un convento de nobles claustros góticos  
el sombrío desfile de sus monjas profesas,  
de manos sublimadas y semblantes neuróticos,  
como una ronda triste de cautivas princesas.

Yo he visto en cada rostro el enigma doliente  
de efímeros amores y días lisonjeros.  
Son vidas que se extinguen melancólicamente,  
como las rosas blancas de los invernaderos.

El claustro se estremece al ritmo de un salterio;  
en los frágiles dedos palpitan los rosarios,  
y una onda de triste envuelve al monasterio.

Yo he tenido un instante éxtasis visionarios,  
y he visto, como en sueños, no sé qué cementerio,  
donde sus muertos vagan, bajo blancos sudarios. (Ureta [1911] 1986: 8)

Aquí Ureta renuncia al “nosotros” para emplear un “yo” estrictamente romántico. Pero no solo eso. En realidad parecieran dos poemas escritos por personas diferentes, o al menos dos poemas de un autor escritos en diferentes etapas. Sin embargo, uno está después del otro. El primero, como ya se vio, expresa una sugerencia ecuménica o universal a través del envolvente “nos” que retrata la llamada “alma universal”. El segundo, en cambio, es un típico poema del romanticismo confesional, en que la voz poética es el “yo” que atraviesa un escenario oscuro y tétrico (el sombrío convento gótico no puede ser más característico) y vislumbra a fantasmales figuras provenientes de un pasado medieval y doliente. No podemos hallar mayor contraste entre estos dos poemas que abren la propuesta lírica de Ureta. El primero es una invitación a la sugerencia del verso neo-idealista (como él lo denomina); el

segundo, una vuelta a la lírica tradicional y efectista que caracterizó a nuestro pobre romanticismo.

Los poemas que siguen, en mayor o menor medida, continúan con la segunda propuesta y van dejando cada vez más solitario al primer poema. (Por supuesto que no estamos negando la pulcra y fina musicalidad uretiana, la cual queda fuera de discusión. Solo que dicha “música” corresponde a un “tiempo” anterior.) Incluso la segunda parte del libro lleva el título totalmente revelador de “Baladas románticas”. En general, apreciamos en *Rumor de almas* una poesía hondamente delicada y envolvente, pero que responde a una poética anterior a la que Eguren apertura ese mismo año. Incluso en los epígrafes se puede apreciar las “fuentes” de las que bebe Ureta para su primer libro: más allá de Baudelaire y Verlaine, aparecen los nombres los modernistas Darío, Villaespesa y Antonio Machado. Es así que en Ureta se aprecia esa línea romántica en que cierto modernismo aún insiste.

Volviendo al periodo de su formación, podemos ubicar algunos datos interesantes. Por ejemplo, Antonio Maurial (1966) hace notar la gran importancia que tuvo Ica en su vida y en sus creaciones poéticas; el mismo Ureta lo reconoció, afirmando la existencia de la influencia del paisaje iqueño en sus poemas, y no es de extrañar, ya que toda su niñez, adolescencia la vivió en esta zona del sur del Perú, por lo que conocía perfectamente sus paisajes: “Caminos polvorientos, atardeceres dorados, el espejismo del arenal, la milenaria arcilla, la dolorosa vivencia del desierto, son elementos que se entrecruzan en gran parte de mi poesía” (Maurial 1966: 12). No hay dudas sobre la importancia de Ica en sus poemas: “mis primeras afecciones florecieron en Ica. Allí aprendí amar la naturaleza y el arte, la poesía y el ensueño, y a extasiarme ante el encanto de una sonrisa y la divina luz de una mirada” (Ureta 1959: s/n<sup>263</sup>).

Otro detalle de la relación entre Ureta e Ica fue la amistad que tuvo con Abraham Valdelomar, la cual continuó en Lima con la colaboración de nuestro poeta en la revista *Colónida*, dirigida por el famoso “Conde de Lemos”. Sobre su propuesta lírica, Toro Montalvo, evocando a Francisco Bendejú, señala que “la obra poética de Ureta oscila fundamentalmente –en el plano filosófico– entre dos polos: por un lado, un sentido trascendente de *lo eterno femenino* goethiano y por otro, un intenso sentimiento de la temporalidad” (Toro 1995: 310). Su afirmación se debe a que en sus creaciones predomina la evocación de una musa, de una mujer amada, la cual a veces se encuentra y a veces no. Es un canto a su ausencia. Y en cuanto al tiempo, este se trasluce efímero y fugaz, pero a la vez se expresa un dolor eterno, por ese motivo el tiempo en cuestión no puede llevar aquel

---

<sup>263</sup> Fragmento del discurso que Ureta brinda a los estudiantes del Colegio San Luis Gonzaga por la apertura del año escolar.

sufrimiento, y desea desasirse de la tristeza constante (como en el primer poema analizado). Así, la poesía uretiana desarrolla el tópico del desasimiento espiritual.

Toro Montalvo, evocando esta vez a Clemente Palma, hace referencia al *acento* poético de Ureta, sobre todo a partir de *Rumor de Almas*. Al respecto dice: “tiene esa poesía interior, intensa y triste, de un espíritu incapaz del odio, de la desesperación, de la blasfema y el apóstrofe. Suave y noble, *Rumor de Almas* es el libro de un trovador que sabe amar en sus versos tal como las mujeres desean ser amadas con los libros y en trovas...” (Toro 1995: 311). Asimismo, Antonio Maurial también resalta el tema de la tristeza, pero no de una agonizante, sino más bien califica a la tristeza de sus poemas como *dulce* y agrega que desde su punto de análisis existe una suerte de “dolor callado”. Estamos de acuerdo sobre lo primero, porque al leer sus poemas es notoria su “tristeza dulce”; sin embargo, sobre el dolor callado, nos parece que se está cayendo en una contradicción que atenta contra la “naturaleza” de la literatura: es posible que haya habido un dolor profundo en la experiencia vital del poeta, pero desde el momento que se enuncia a través del poema, ya deja de ser callado: ese dolor callado deja de estar enclaustrado y se traduce por medio de las palabras, las cuales moldean un sentimiento que busca difundirse hacia el universo de los lectores. Está claro que la *comunicación* literaria no responde a una univocidad de sentido, pero no por eso deja de ser comunicación.

Sobre las filiaciones literarias, hay una suerte de consenso en que la obra *Rumor de Almas* es categóricamente modernista: son varios los personajes que lo afirman: Ventura García Calderón, Víctor Andrés Belaunde, Francisco Bendezú, etc. Toro Montalvo lo sintetiza de la siguiente manera: “*Rumor de Almas* es un espléndido libro de Ureta, acaso marmóreo y sentimental se presenta ante una atmósfera del desmayo lírico con acento puramente modernista” (Toro 1995: 311). Este acento “puramente” modernista debe referirse a la faceta más extendida del modernismo, lo cual lo liga al esteticismo y artempurismo parnasiano. En ese sentido, afirmamos que Ureta es un “perfeccionista” de la forma.

Por otro lado, Antonio Maurial ubica la poesía de nuestro autor dentro de los avatares del Posmodernismo: “Por la forma y temática, la poesía de Ureta se ubica en el postmodernismo. Sus críticos citan, como sus lecturas preferidas, a los románticos españoles – Bécquer especialmente–, a los simbolistas y parnasianos franceses y a algunos españoles posteriores, como Juan Ramón Jiménez...” (Maurial 1966: 13). Catálogo poco revelador, pues prácticamente todos los poetas de su generación (los de avanzada, al menos) bebieron de estas aguas. A ellos hay que sumarle lo que dice Francisco Bendezú sobre sus *filiaciones*:

No sería Ureta el primer caso de un poeta que, creyéndose adscrito a una escuela o tendencia, estudios posteriores demuestren que no perteneció a tal movimiento. En tal sentido –¡y solamente en ese!– Ureta es un pasatista, se quedó en los umbrales del simbolismo: su poeta predilecto fue Shelley, es decir, un romántico “oficial”, y sus declaraciones sobre la trascendencia de Vigny, otro romántico “oficial”, a quien le dedicó un brillante estudio, no permiten abrigar dudas sobre su militancia entre los pre-simbolistas: “El simbolismo de los poetas nuevos ha tenido, como todas las escuelas y tendencias literarias, sus precursores. Entre éstos el más notable fue Vigny, quien tuvo el raro mérito de demostrar con su genio las tres últimas direcciones de la poesía contemporánea”<sup>264</sup>. Más que simbolista o parnasiano, pese a haberse amamantado en esas fuentes, Ureta fue, en escala universal, un post-romántico y, en escala nacional y americana, un post-modernista.” (Bendezú 1986: XIV)

Nos parece que la anterior cita resume mejor que nadie la filiación literaria de Ureta en las escuelas y movimientos en cuestión. A ello también debemos sumarle otro detalle fundamental: Ureta fue un poeta “solitario” en el sentido general de la palabra. Él, que vivió las épocas en que los poetas se reunían en cenáculos y grupos a favor y sobre todo en contra de algo (Colónida, Arielismo, y luego el surrealismo y el indigenismo, entre otros, los cuales vio nacer y crecer como testigo privilegiado), nunca se afilió como “partidario” de ninguna escuela, tendencia o movimiento. Su camino poético se desarrolló en soledad.

En 1917, el mismo año que el arequipeño Alberto Hidalgo publica *Panoplia lírica*, nuestro poeta edita *El dolor pensativo*, poemario en el cual continúa con una poética romántica. En este libro encontramos por ejemplo un “lied”, una canción de origen germánico y que tanta difusión tendría a partir de autores como Goethe o Schiller. Ahora bien, Eguren en sus dos primeros libros ya había “aclimatado” a su prédica simbolista los “lieder” aparecidos en ellos. El lied uretiano en cambio expresa una delicada reflexión metafísica, al estilo de un poeta que, a pesar del tiempo transcurrido, aún seguía siendo venerado en nuestras latitudes: Gustavo Adolfo Bécquer.

Aquél que pasa sin mirar las cosas  
e ignora adónde ha de llegar sin fin,  
¡qué bien ha de dormir sobre las rosas  
ajadas del festín!

Aquél que espera siempre en un risueño  
panorama que alivie su dolor,  
¡qué bien ha de dormir cuando en su sueño  
surja el sueño del amor!

Y aquél que busca para su alma enferma

---

<sup>264</sup> Demasiado mérito para Vigny, a nuestro parecer.

remedio que jamás ha de encontrar,  
 ¡qué bien ha de dormir cuando se duerma  
 para no despertar! (Ureta [1917] 1946: 45)

En este poema la vida es representada como el tiempo en el cual el hombre debe gozar las sumas experiencias de la naturaleza y del amor, y no debe detenerse a reflexionar sobre ellas, pues ese “sueño” que cree que es la realidad solo lo conduce al sueño “final”, del que ya no se despierta. Bécquer, en su rima LXIX, ya había expresado esa visión “patética”<sup>265</sup> de la vida y de la muerte:

Al brillar un relámpago nacemos  
 y aún dura su fulgor cuando morimos;  
 ¡tan corto es el vivir!

La Gloria y el Amor tras que corremos  
 sombras de un sueño son que perseguimos;  
 ¡despertar es morir! (Bécquer 1982: 155-156)

El goce del “espíritu” uretiano, como en su maestro de las “Rimas”, yace en la experiencia contemplativa del amor y del arte: poesía y experiencia amorosa se encuentran así asidas a través de la visión idealista y romántica del mundo. Esa debe ser la vida que el poeta y el artista “deben” vivir: la que halla su correspondencia en las dos experiencias supraterráneas, el amor a la belleza femenina y el amor a la belleza poética. El tiempo que tenemos en este mundo es demasiado breve para dedicarnos a otra cosa. Por eso,

(...) a la hora en que la vida  
 parece que se acaba,  
 cuando para las cosas que sentimos  
 se busca en vano la expresión que falta,  
 brota de alma del poeta, una  
 poesía encantada,  
 la poesía intraducible y honda  
 de un verso sin palabras. (Ureta [1917] 1946: 49)

Dicha poesía *intraducible* y *honda*, experiencia y contemplación de lo “inasible” (poesía sin palabras), nos recuerda en cierta medida la concepción de poesía sugerida por su antiguo discípulo, quien años después diría “poesía no dice nada: / poesía se está callada / escuchando su propia voz” (Martín Adán 2006: 593). En todo caso, ambas concepciones del arte y de la

---

<sup>265</sup> “Que conmueve profundamente o causa un gran dolor o tristeza” (DRAE).

belleza están nutridas por la misma inquietud romántica de explicarse el mundo (de asirlo) a través de la experiencia del arte, el conocimiento supremo por naturaleza. Así, el poema no solo es la expresión metafísica del sentimiento, sino también es la herramienta cognitiva que le sirve al hombre para “trasuntar” este mundo de sombras.

En 1933 (el mismo año de *Abolición de la muerte* de Westphalen, por ejemplo), Ureta publica dos plaquetas: *Las tiendas del desierto* y *Diario íntimo*. En el primero estamos ante “baladas” en las que predomina una suerte de homenaje a los autores y obras que han nutrido su vitalidad literaria: es así que hay un recorrido de personajes que nos conducen desde la mitología griega hasta la germánica, y que desembocan en el *Tristán*<sup>266</sup> y en Shakespeare. Además, también encontramos algunos poemas de “circunstancias”, en los cuales, a través del recurso de la loa, se homenajea a personajes como Mariano Iberico, Víctor Andrés Belaúnde o Pablo Abril de Vivero. El segundo, como su nombre lo dice, es una “confesión” poética en la cual, a través de cuatro breves poemas, expresa su visión lírica y sobrecogedora de la soledad:

Y esta sed contenida de amor triste  
y de piedad enferma,  
que invade el despoblado,  
con la noche  
lentamente penetra en mi interior,  
y cierro las ventanas de mi celda. (Ureta [1933] 1946: 109)

Ahora bien, veintiséis años después de publicar *Rumor de almas*, da a la luz el poemario *Elegías de la cabeza loca* (1937), cuyo título recrea el verso becqueriano “armazón de huesos y pellejos / de pasear una cabeza loca”. ¿Cuál es la propuesta poética de este libro, después de haber sido testigo de la desaparición del romanticismo y del modernismo, de la aparición de *Trilce* y de los pleitos y aconteceres estéticos e ideológicos con “ismos” tales como el Surrealismo, el Creacionismo y el Ultraísmo, entre otros? Consideramos que la mejor respuesta nos la debe dar su misma poesía:

### VIII

La noche libertaba, uno a uno,  
tus colores, que se iban  
en el sigilo blanco de los médanos,  
en el silencio húmedo de la sombra,  
en la garúa fina del invierno,

<sup>266</sup> *Tristán e Isolda*, leyenda medieval incluida en el “ciclo arturiano”.



en tus plegarias,  
 en tus latidos,  
 en tus deseos.

La noche libertaba tus colores,  
 uno a uno,  
 de la mirada distante  
 de tus ojos profundos,  
 de la gracia vencida  
 de tu gesto indolente y taciturno,  
 de tus manos caídas,  
 de tus labios mudos.

De la suma viva  
 de colores que era  
 tu recuerdo y tu espíritu  
 y tu nombre y tu ser y tu apariencia. (Ureta 1937: 27-28)

Indudablemente, es un hermoso poema. Ahora bien, nuestra obligada labor de crítico literario nos demanda ir más allá del goce estético y reflexionar sobre su *diálogo* intertextual. Definitivamente, nos encontramos ante un poema de una propuesta anterior a las vanguardias, ajena a la disonancia y al fragmentarismo que marcó la eclosión de los ismos que penetraron y reformularon nuestra poesía. Sin embargo, en este momento aparece otro dato que no debemos olvidar: la “vuelta al orden” posvanguardista. Por ejemplo, recordemos que en 1928 su ex discípulo, bautizado con el seudónimo de Martín Adán<sup>267</sup> publica uno de los libros más originales de nuestra literatura hasta ese momento: *La casa de cartón*, texto cuyo género incluso hasta hoy es *sospechoso* y que marca un antes y un después en la tradición literaria peruana. Sin embargo, solo poco después y en las dos décadas siguientes Adán escribe sonetos, décimas y romances (sus *Sonetos a la rosa* son de 1938, un año después del poemario de Ureta en cuestión). ¿Podríamos afirmar que hubo también en Ureta una “vuelta al orden”? No. Sencillamente porque en nuestro poeta nunca hubo un *desorden* (llamémosle solo momentáneamente así a la propuesta vanguardista): como en Eguren, la poesía de Ureta tiende un camino trazado desde sus inicios y no renuncia a él a lo largo del mismo. De todas maneras, este poeta que ahora tiene 52 años ha vuelto su verso un poco más flexible, como así lo demuestra el empleo del verso blanco en el poema que hemos citado: la enumeración de imágenes sugerentes configuran una imagen idealizada (y ausente, por supuesto) de la amada, sin llegar obviamente a las alucinantes enumeraciones metafóricas que, por ejemplo, el

---

<sup>267</sup> Debemos recordar que Adán publica en 1931 en la *Revista Semanal* tres poemas dedicados a Ureta, su respetado maestro del colegio y de la universidad. Dichos poemas son incluidos en su *Travesía de extramares* (1951).

surrealismo de Moro venía trabajando en esos años. La “anacronía” de Ureta es una muestra de su fidelidad a la poesía en que creía y sentía.

Bendezú vuelve a ser preciso al reflexionar sobre la “persistencia” de su propuesta lírica:

Ureta no perteneció a capillas literarias ni militó en ninguna de las mezquinas facciones políticas que dan o quitan provisionalmente prestigio en nuestra patria. Ureta no se alistó –por admirable consistencia con su voz interior, por su fidelidad a sus postulados– bajo las banderas de la inane, vocinglera e incoherente vanguardia poética de la década del 20 y he aquí que su “poesía melancólica” (...) conquista y conmueve a hombres de disímiles tendencias y en su música tierna y austera, delicada y profunda, momentáneamente relegadas al conjuro de su pureza esencial diferencias literarias y disensiones ideológicas, comulgamos fervorosamente los que amamos la belleza y la bondad por sobre todas las cosas. (Bendezú 1986: IX-X).

En general injusta y exagerada su lectura de las vanguardias peruanas (como ejemplos tenemos la ternura en muchos versos de *Trilce* y *Cinco metros de poemas*), pero definitivamente da en el clavo en relación a la *pureza* uretiana. Porque Ureta es un poeta puro, cuyo verso se encuentra incólume y ajeno a los prosaicos elementos de la realidad. Es una poesía de ensueño, mejor digamos de ensoñación, en la cual el poeta trata de ser lo más honesto posible con sus sentimientos, como él mismo nos lo dice en una entrevista:

Yo no escribo mis versos. Jamás he sabido por experiencia propia, lo que es estar en disposición de hacerlos. La inspiración –el soplo largo del élan creador que encantaba tanto a los antiguos poetas, el acto en que se absorbe de la vida el aire que enardece la imaginación y aviva el sentimiento– nunca ha tenido para mí sentido alguno. (...) A veces, una frase rítmica canta en mi oído. Es un verso o la parte principal de un verso. En esa frase hay siempre un tema lírico que me obsede desde el primer momento. En torno de ella, en muchos días, en ocasiones durante largos periodos de tiempo, van agrupándose, casi sin esfuerzo alguno de mi parte, palabras y ritmos cuyo espíritu se organiza conjuntamente con la forma. Esta operación se realiza en todos los instantes: en mis ocios y en mis horas de trabajo, durante mis paseos y lecturas, a veces en el sueño. Cuando el poema queda concluido lo copio en el primer papel que encuentro a mano. (Ureta 1926<sup>268</sup>: 17)

La visión que tiene Ureta del poeta y de la poesía, a partir de lo señalado en esta entrevista, es una síntesis indubitable de la inspiración romántica, la cual hereda de los antiguos griegos ese *élan* o impulso irracional (parafraseando a Bergson) de la inspiración de las musas. Claro que el poeta moderno no es un intermediario entre los dioses y los hombres,

<sup>268</sup> Entrevista realizada en la revista *Variedades* del 30 de enero de 1926 (N° 935).

pero de todas maneras persiste en el Romanticismo la visión de la poesía como la expresión del espíritu, ajena a todo tipo de cálculo y planificación. Los siguientes versos de *El dolor pensativo* (1917) evidencian, a nuestro parecer, dicha concepción de la inspiración poética:

Algo piensa en mí mismo que no soy yo. Sorprendo  
un discurrir extraño, doloroso y profundo,  
que susurra muy bajo de cosas que no entiendo,  
como si fuera el eco misterioso de mundo.

Recuerdos sin imagen, palabras sin sonido  
pasan en una vaga floración de tristeza;  
y escuchar me parece dentro de mí el sentido  
murmullo de algún alma que sollozando reza. (Ureta [1917] 1946: 60)

La concepción del mundo que se expresa en estos versos es la de un marcado idealismo. El sujeto (en este caso, el sujeto poético) es aquel ente que no solo conoce el mundo, sino que básicamente lo “construye”. Pero hay un mundo “previo” al conocimiento humano, aquel en que yacen “recuerdos sin imagen” y “palabras sin sonido”. Y el poeta debe “recrear” (o nos atrevemos a decir, “recordar”) ese mundo sin sentido y que solo lo adquiere a partir del sentido que el alma del poeta tiene de sí misma. Estamos ante una clara visión platónica del mundo en el cual el poeta, ese ser elegido por los dioses, es una suerte de médium entre Dios y los hombres. Ese ser divino es finalmente quien piensa por él y que lo constituye.

Ahora bien, también debemos notar que en la inspiración romántica no hay falta absoluta de la conciencia. No estamos ante la expresión automática del inconsciente surrealista, pues el poeta se encuentra dentro de los límites del pensamiento de la vigilia (aunque también puede inspirarse dormido). Lo que sucede es que las palabras y las imágenes van llegando hacia él y poco a poco les va dando forma, a partir de su intuición poética, hasta que finalmente tiene el poema frente a sí. Lo opuesto a la concepción del poeta moderno como operador del lenguaje, tal y como nos ha explicado Camilo Fernández (2007). Ureta se nos presenta entonces como un decidido continuador de la inspiración romántica.<sup>269</sup>

Antonio Maurial, en su artículo ya citado, elabora un análisis muy certero sobre la poesía de Ureta:

---

<sup>269</sup> Sin embargo, somos conscientes de que no podemos hablar de una sola *poética* romántica y de que todas ellas hayan tenido una sola visión de la inspiración poética. El ejemplo más claro es la poética de Edgar Allan Poe en “Filosofía de la composición”, en el cual la poesía se escriba a partir de una suerte de disposición *matemática*. Pero consideramos que en general hay una suerte de consenso a la hora de hablar de la “inspiración romántica”.

El lirismo de Ureta colmado de misterio, melancolía, ternura, evocación, hondura y calor humano, sueños intimidad, vivencias hondas y delicadas en suma, nos tañe como la música suave pero profunda.

El lirismo de Ureta es dicho con medida, en un estilo sencillo, preciso y puro, sin cansadas ornamentaciones ni rebuscamientos oscurantistas. La palabra –exacta– fluye en él con naturalidad. Es que su poesía –que no es tan cara– proviene de un hontanar valiosísimo e inagotable: su auténtica afección, su cabal sentimiento (Maurial 1966: 13).

La mejor evidencia para ilustrar dicha lectura se manifiesta en este poema también incluido en *Elegías de la cabeza loca*:

## VI

... Nunca podré saber qué era esa frase.  
 Ave herida en su vuelo,  
 son perdido  
 en la noche,  
 estrella errante  
 que refulge una vez temblando  
 y pasa hacia el olvido.  
 ¡Había en ella tanta  
 sed de imposible  
 y de infinito!

## VII

Estaba conmigo todavía,  
 y eras ausencia ya.  
 Y venías en tu voz como un eco lejano,  
 que llega desde el monte o desde el mar.

Venías en tu mirada distante,  
 en tu indolente ademán,  
 en tu halo de cosas sin mañana,  
 que son un poco muerte y un poco eternidad.

Venías, sobre todo,  
 en aquella ansiedad  
 de los pobres viajeros que parten  
 sin saber a dónde ni por qué se van.

Y te amaba en tu ausencia todavía presente,  
 como si fueras más  
 viva y más intacta en el recuerdo,  
 y más real. (Ureta 1937: 24-26)

Se aprecia la interrelación entre el mundo espiritual y el mundo sensible. Además, estamos nuevamente ante la composición de la figura de la mujer, idealizada y justamente por eso solo alcanzada efímeramente. Asimismo, está plasmada la angustia y el desconsuelo, pero al mismo tiempo se mantiene una armonía, con una belleza de la musicalidad (externa, en términos de Estuardo Núñez cuando busca aclarar la “música interna” del simbolismo egureniano). Estamos ante una poesía posromántica que seguro fue vista con cierto desdén por los vanguardistas de su tiempo, motivo por el cual debió quedar relegada y en cierta medida olvidada por los lectores y poetas que vinieron después.

En síntesis, podemos afirmar que Ureta, quien llegó a escribir una tesis sobre el simbolismo, no puso en práctica las *lecciones* de dicha escuela: su temperamento y su personalidad poética no le permitieron exteriorizar a través de sus versos lo aprendido de los forjadores de la poesía moderna. No hay mayores evidencias sobre alguna posible relación con José María Eguren. Cada uno concibió un *artepurismo* a su manera. Fue un poeta insular que vivió en la torre de marfil de su poesía pura, de concepción romántica y de finura modernista, y que solo de vez en cuando llegó a escribir algún verso que se acercara a la expresión vital del “alma universal” que esbozó en su tesis de 1915.

### 3. La brevísima poesía de José María Barreto

Definitivamente, este poeta es, de los tratados, el más olvidado por nuestra crítica hasta el momento. Es recordado básicamente por dos cosas: por ser hermano del poeta de corte patriótico Federico Barreto (1862-1929), conocido como el “Poeta del Cautiverio” (nació y creció junto a su hermano durante el periodo en que Tacna estuvo bajo dominio chileno), y por su labor política y diplomática, especialmente durante la Segunda guerra mundial como veremos más adelante.

José María Barreto nació en Tacna el 16 de noviembre de 1875 (un año después que su tocayo Eguren y el mismo en que nació Chocano). Su padre fue el coronel de infantería Federico María Barreto, quien peleara en la Guerra del Pacífico<sup>270</sup>. Terminada la guerra y con el ya conocido desenlace, el niño José María vivió en Tacna durante la ya mencionada ocupación chilena. Con el tiempo llevaría adelante en dicha ciudad una intensa vida intelectual y periodística, abogando por la peruanidad de los territorios ocupados por Chile y

---

<sup>270</sup> Tomamos referencias de su vida de la página “José María Barreto: un diplomático peruano de valor ejemplar” de Hubert Wieland Conroy (<https://plumainquieta.lamula.pe/2018/05/20/jose-maria-barreto-un-diplomatico-peruano-de-valor-ejemplar/hubert/>) y del blog HISTORI-K de César González: José María Barreto ([porlasendadelahistoria.blogspot.com](http://porlasendadelahistoria.blogspot.com)).

oponiéndose duramente a la chilenización junto a su hermano Federico. Fundó la revista *Letras*, en la que colaboraron escritores de la talla de Rubén Darío y José Enrique Rodó, entre otros. En 1899 dirigió *La voz del sur* y fue cofundador de *Thalia Tacneña* e integrante de la *Bohemia Tacneña* y del *Círculo Vigil*.

Tiempo después viaja a Lima. En 1911, ya en la capital, es nombrado director del diario oficial *El Peruano*. Lo apodaban “lúgubre” debido a que era muy reservado. Sus redacciones en la prensa las firmaba con los seudónimos Joseph Marius, René Tupic y Ramón Román.

Los inicios de su carrera política datan de 1925. Fue nombrado secretario general de la delegación peruana en el plebiscito de Tacna y Arica. Es muy posible que se debiera a que vivió varios años en Tacna y a su disputa con Chile, por lo que estaba bien empapado sobre el tema. Posteriormente, llegó a ser Cónsul General del Perú en Ginebra (Suiza). Su trayectoria continuó, siendo nombrado miembro de la Real Academia de Historia y de la Real Academia Geográfica de Madrid, además de las academias de Historia y Geografía de Brasil y Bolivia, así como de la Asociación de Derecho Internacional de Washington.

José María Barreto representó al Perú en misiones diplomáticas en Bolivia, México, Venezuela, Panamá, Francia, Suiza y Alemania. Además, fue integrante la delegación peruana ante la Liga de las Naciones (predecesora de las Naciones Unidas). Asimismo, sirvió en el Comité encargado de resolver el conflicto chino-japonés por la Manchuria.

Durante la Segunda guerra mundial, Abraham Silberschein, representante de una organización de asistencia judía en Suiza fundada por el Congreso Judío Mundial, buscó ayuda para los judíos que eran perseguidos por el Nazismo. En cuanto al gobierno peruano, las instrucciones eran explícitas a todos sus consulados en Europa: en 1938 se dio la orden que no se debía emitir visas a inmigrantes extranjeros, con particular énfasis a los de origen judío. Bajo ninguna circunstancia ningún político debía ayudar a los judíos. Las altas esferas simplemente no querían involucrarse en el problema. Desesperado por las negativas de muchos políticos, Silberschein acudió a Barreto, que en aquel entonces desempeñaba el cargo de cónsul general de Perú en Ginebra. Silberschein le pidió a Barreto que emitiera pasaportes peruanos para judíos, a causa de la ocupación alemana. Y, a pesar de la orden del gobierno, Barreto aceptó el pedido. Expidió 27 pasaportes peruanos para 58 judíos, entre los cuales se encontraban cuatro niños, prisioneros en el campo de concentración de Vittel, en Francia. Esos prisioneros iban a ser enviados por los nazis a Auschwitz, en Polonia. Gracias a esta decisión lograron salvarse.

En el verano de 1943 la Policía suiza, furiosa, pidió explicaciones a la Embajada Peruana sobre la entrega de un pasaporte peruano al judío alemán Gunther Frank. El

embajador peruano le pidió explicaciones a nuestro poeta y, al respecto, este responde con una carta remitida al propio embajador peruano, confesándole que había emitido 27 pasaportes para 58 judíos (incluidos 14 menores) a solicitud del Comité para la Protección Intelectual del Refugiado y a fin de salvar las vidas de estas personas, que seguro morirían en los campos de concentración alemanes.

Después de que el incidente fuera puesto en conocimiento del canciller peruano, el Ministerio de Relaciones Exteriores de nuestro país, no solo no se conmovió sino que además ordenó la anulación de los pasaportes y el cierre del consulado en Ginebra. Barreto fue suspendido de su posición y expulsado de la Cancillería peruana. Ahí termina básicamente su labor en la política y diplomacia peruana. Falleció en Marsella el 11 de agosto de 1948.

Con los años, su imagen fue rescatada y alabada por los grupos protectores de derechos humanos. Finalmente, el jueves 12 de junio de 2014, en el Memorial del Holocausto Yad Vashem de Israel, José María Barreto fue distinguido con el reconocimiento de Justo entre las Naciones por su contribución para salvar la vida de 58 judíos, víctimas de la persecución nazi. Dicho evento se llevó a cabo en Francia. Su nombre ha quedado en la historia junto al de peruanos que participaron en la guerra, como Elvira Chaudoir, Madeleine Truel y Ernesto Pinto Bazurco.

Su faceta de escritor es mucho menos conocida. Como ya se dijo, fue difusor literario y cultural tanto en Tacna como en Lima. Llegó a dirigir en Tacna la revista *Letras*, la cual duró de 1896 a 1898, y en que publicaron importantes modernistas como Darío, Rodó, Chocano y Clemente Palma. Llegó a publicar libros de poesía como *Algo mío* (1912) y *Aromas de mujer* (1927), muy difíciles de hallar hoy en día, aunque según sus biógrafos tuvieron en su momento la acogida de escritores de la talla de Salvador Rueda, Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou.

Escribió varios libros relacionados con su labor de diplomático: *El problema peruano-chileno* (3 tomos), *Sin réplica* (cartas diplomáticas), *Un año en Bolivia*, *Lo que pasa en Europa* (crónicas) y *Recuerdos vaticanos*.

Volviendo a su literatura, podemos afirmar que sus poemas se vieron teñidos del patriotismo y mundonovismo propios de la época (textos como “Más allá de la muerte” e “India bella”, entre otros). También publicó relatos de corte patriótico en revistas como *Varietades*. En general, escribió una poesía básicamente ajena a los intereses de nuestra presente investigación. Sin embargo, hemos logrado ubicar un texto suyo en prosa titulado

“Efímera” y que fue publicado en el periódico arequipeño *El Torneo* el 10 de diciembre de 1896<sup>271</sup>. A continuación lo leemos:

Oh, qué fiesta más suntuosa? [sic]

El palacio de Natura está de gala.

El Príncipe Día celebrará sus bodas con una encantadora aldeana: la poetisa Aurora.

Aunque de humildes peñales ésta, fama es que nunca príncipe alguno encontró compañera más digna y más merecedora de una regia corona.

Y es por eso que allá, en su trono de luz, rodeado de sus gentiles hombres, los Astros, y de sus escuderos, los Aires, sonrío, satisfecho, el padre del Príncipe: el Rey Sol.

Muéstrase la bella novia vestida de vaporosos tules, coronada la frente de azahar y de mirto, y de su florido y esplendente mano caen, a su paso, las azucenas castas, las camelias aristocráticas, las rosas purpúreas y los lirios esbeltos. Le hacen compañía sus damas de honor, las Tres Gracias, y la lleva de la mano el Príncipe, a quien acompañan sus amigos más íntimos: los Juegos, los Trabajos y los Placeres.

La fiesta es suntuosa. Las Fiestas Uranias y Epigeas, asidas de las manos, bailaban alocadas farándulas, con Faunos, Silenos y Sátiros, al son de la música eufónica de los Ruiseñores, alados trovadores que han llegado expresamente del exótico país Harmonía. Flora y Pomona, invitadas a la fiesta, han enviado sus más espléndidos atributos, y Dafne y Deifobia, las castas sibilas, sentadas en la trípode de oro, pronostican que Eudemonia, la diosa esquiva, tenderá su verde manto sobre las cabezas de los desposados.

Los invitados son atendidos por las doce hermanas al servicio del Príncipe, las Horas, quienes se turnan cada cierto tiempo y son ayudadas, cada una de ellas, por treinta pajes pequeñitos y listos: los Minutos.

... Mas por qué cesan de improviso las músicas, los cantos y los bailes? Es que la princesa africana Noche, aprovechando de que el Rey Sol se retira a su palacio y celosa de la Aurora –por quien el príncipe la ha desechado– ha presentádose de pronto, en su tétrico carro de acero brando acompañada de sus odiosos amigos la sombra y el silencio..... (Barreto 1896: 5)

Está claro que es un cuento y no un poema. Sin embargo, ¿por qué nos ha llamado la atención? En principio, el texto pertenece al estilo de las “fiestas galantes”, los relatos versallescos de fiestas suntuosas y magníficas, propias del modernismo rubenista, a quien seguro ya había leído. Pero además el ritmo y el recurso enumerativo que emplea le dan un cierto tono poético, motivo por el cual podemos catalogarlo de forma segura como una prosa poética. Los personajes son alegóricos, como lo son en gran medida los poemas “modernistas” de Eguren, como por ejemplo “El duque Nuez” o “Las bodas vienesas”. Y justamente podemos decir que este texto entra en sintonía con los poemas mencionados, pues en todos ellos se recrea una boda. En el relato de Barreto se casan el Príncipe Día y la aldeana Aurora. Ellos, sus invitados y en general todos los involucrados en la boda tienen que ver con

<sup>271</sup> Su director fue A. Gustavo Cornejo. El poema en cuestión se publicó en el N° 13 (Año 1).



el tiempo, son una alegoría desdoblada del tiempo (el Rey Sol, las Hermanas Horas y los sirvientes Minutos, entre otros).

Al mejor estilo rubenista, estos personajes “temporales” se entremezclan con nombres que proceden de la mitología grecolatina, como por ejemplo Urania, los Faunos y los Sátiros. La fiesta está llegando a su esplendor cuando, de súbito, aparece un personaje nefasto: la princesa Noche, también temporal y donde lo negro tiene una clara connotación negativa (lo de princesa africana no es gratuito), acompañada de la sombra y del silencio, calificados como “odiosos”. Esta princesa odia a la poetisa Aurora por haber sido preferida por el Príncipe Día, quedando ella rechazada. La fiesta ha sido abruptamente interrumpida y no se ve visos de que se retome.

Está claro que esta prosa de estilo poético es una alegoría lúdica del tiempo: aprovechamos el día para realizar todo aquello que queremos hacer (los amigos del Día son los Juegos, los Trabajos y los Placeres) y por eso nos causa alegría que el Rey Sol nos ilumine con sus rayos. Sin embargo, finalmente el día tiene que terminar y dar paso a la noche, la cual con su oscuridad nos impide realizar las festivas actividades que queríamos, y finalmente se extienden hacia nosotros la sombra y el silencio<sup>272</sup>.

Este curioso texto de Barreto nos parece muy interesante: hay de todas maneras una deuda con el exotismo y el cosmopolitismo modernista, pero también consideramos que en cierta medida anticipa la poética infantil egureniana, cargada también de elementos lúdicos, alegóricos y temporales<sup>273</sup>. Desconocemos si el autor de *Simbólicas* llegó a conocer la obra de Barreto.

#### **4. La música verlaineana de Enrique Bustamante y Ballivián**

Vamos a terminar este recorrido con unos de los mejores amigos que tuvo Eguren a lo largo de su vida, como se puede comprobar claramente en la correspondencia que tuvieron entre ellos.

Enrique Bustamante y Ballivián nació en Lima el 2 de noviembre de 1883. En 1902 ingresó a la Escuela Nacional de Ingenieros, pero después de un año la abandonó para estudiar periodismo. Asimismo, colaboró en diarios limeños como *La Prensa*, *La Opinión Nacional* y *La Nación*, y en revistas como *Actualidades* y *Gil Blas*. Proyectó editar un diario

---

<sup>272</sup> Estamos en la época en que comenzó a colocarse luz eléctrica en las calles.

<sup>273</sup> La “cuestión temporal” en Eguren se manifiesta nítidamente en poemas como “Los reyes rojos” o “Las torres”, claro que con sus particulares características.

en La Paz (Bolivia) en 1909 y viajó a dicha ciudad; sin embargo, sus planes se frustraron debido a avatares políticos. Ahora bien, su estancia en la capital boliviana fue fructífera, ya que allí escribe *Jardines*, su primer libro de poemas, de tono romántico y melancólico.

De regreso en Lima, dirigió junto con Julio A. Hernández la revista *Contemporáneos* (en total se publicaron 12 números, de abril a octubre de 1909), la cual se erigió en la tribuna del pensamiento y la literatura, bajo la firme propuesta de defender y propagar el modernismo. Como vimos en el capítulo 4, en esta revista se publican los primeros poemas simbolistas de José María Eguren, además de los primeros trabajos del joven José Carlos Mariátegui (los de su “edad de piedra”), de Alberto Ureta, Abraham Valdelomar, entre otros. Cabe notar que los poemas de su segundo libro, *Minuetos y Tapices*, fueron difundidos primero en revistas de la época, en especial en *Actualidades* y *Gil Blas*.

En 1910 publicó *Elogios*, el cual representa un giro parnasiano en su poesía. Dirigió la revista *Cultura*, la cual solo llegó a tres números (de julio a setiembre de 1915). Algunos consideran a esta revista como el antecedente de *Colónida*. Dirigió también *La Tarde* de Chiclayo en 1912 y *La Patria* de Lima en 1914. Asimismo, fue vocero del gobierno provisorio de Óscar R. Benavides.

En 1917 empezó una gira artística acompañando al compositor huanuqueño Daniel Alomía Robles (1871-1942), por la zona norte del Perú hasta llegar a Guayaquil, con el propósito de difundir los valores vernáculos peruanos y también sus versos. Luego fueron a Panamá y La Habana, en donde culmina la gira. En Cuba, nuestro poeta permaneció dos años, en los cuales combinó el quehacer literario con el periodismo. Se hizo célebre al ganar los tres premios de un concurso poético con las composiciones “El Imperio de Don Gonzalo”, “La Ruta” y “Coloquio de las Cumbre”. Dicho concurso fue auspiciado por el diario *Cuba*.

En 1919 empieza su carrera política: fue incorporado a la legación peruana de Cuba como jefe de propaganda. En Bolivia, Brasil y Uruguay asumió el cargo de secretario de la legación, encargado de negocios. Además, fue prefecto de Junín en 1923 y de Arequipa entre 1923 a 1924. Asimismo, fue ministro plenipotenciario a Bolivia entre 1928 a 1930. El 24 de agosto de 1930, a consecuencia de la caída del régimen leguista, cesó en sus funciones diplomáticas y retornó al Perú, para dedicarse a las labores editoriales.

Cabe resaltar que durante los años en que ejerció la política no dejó de lado su trabajo literario: prueba de ello son las publicaciones de sus diversos artículos y libros, como *Autóctonas* en 1920 y *Epopeya del Trópico* en 1926. Asimismo, traduce del portugués al

español a poetas que estaban de moda en ese tiempo, publicando su libro *Poetas Brasileños* en 1922<sup>274</sup>.

Bustamante y Ballivián fundó en Lima una Compañía de Impresiones y Publicaciones, conocida como CIP, en donde ayudó a promocionar y difundir a algunos de los jóvenes valores literarios de su tiempo. Asimismo, fue un tenaz difusor de José María Eguren e incondicional colaborador de José Carlos Mariátegui, después de haberlo sido de Abraham Valdelomar.

Nuestro poeta fallece el 11 de febrero de 1937. Su hermana Cristina continuó con la dirección de la imprenta.

Sus libros de poesía son los siguientes: *Jardines* (Lima, 1909), *Elogios* (Lima, 1910), *Arias de silencio* (Lima, 1915), *Autóctonas* (La Paz, 1920), *Antipoemas* (Montevideo, 1926), *Epopeya del trópico* (1926), *Odas vulgares* (1927) y *Junín* (1930). También escribió en prosa *La evocadora* (1913), la cual es denominada como una “novela poemática”.

La poesía de Bustamante y Ballivián pasa por diferentes etapas, en las cuales aprovecha la recepción de corrientes literarias como el Romanticismo, el Parnasianismo, el Simbolismo y las Vanguardias. Tiene su “periodo” modernista, posmodernista y vanguardista. Destaca por su propuesta mundonovista e indianista, muy a pesar de que supo reconocer y sopesar la relevancia de la poesía simbolista, como se demuestra con el apoyo incondicional a Eguren, su querido amigo “Giuseppe”, a lo largo de su vida. A partir de lo anterior parece que supo entrever con una notable intuición la decadencia del Modernismo en beneficio de las nuevas tendencias “posmodernistas” como la de su amigo Valdelomar y el grupo de poetas congregados en *Colónida*. También alcanzó a apoyar el nacimiento de la corriente indigenista, difundiendo los valores de la cultura andina en una larga gira por varias naciones de Hispanoamérica, en compañía del ya citado Alomía Robles.

No fue básicamente un poeta simbolista, aunque podríamos afirmar que algo de su influjo se puede ver plasmado en algunos poemas de *Jardines*, *Elogios* y, en especial, *Arias de silencio*. Los dos primeros son básicamente muestras de poesía romántica. *Jardines* nos entrega poemas de emoción confesionalista: el espíritu del poeta entra en comunión con la naturaleza y *describe* las diferentes etapas por las que recorre su experiencia amorosa; *Elogios*, como su nombre lo dice, es una alabanza sentimentalista y con ciertos retazos

---

<sup>274</sup> Ordena a los poetas brasileños por escuelas y tendencias; particularmente nos llama la atención la sección de los poetas *simbolistas* (incluye a los siguientes escritores: Bernardino Lopes, João Cruz e Sousa, Nestor Vitor, Mario Pederneiras, Emiliano Pernetta, Alphonsus de Guimaraens y Zeferino Brasil), lo cual nos sugiere el desarrollo de dicha estética en este país y que será motivo de una futura investigación.

mundonovistas, en los cuales sobre todo se manifiesta una profunda emotividad cristiana, así como la alabanza a grandes personajes de la literatura como Hamlet o el Quijote.

Sobre *Arias de silencio* (1915), Sánchez nos dice que “representa, acaso, el más conspicuo de devoción a Verlaine. Pequeños poemas, asonantados, suspirosos, musicales, llenos de matices y nostalgias, no han sido evaluados [sic] como se debe, pues su tiempo no fue propicio, asordado aún por los ecos de Chocano y encandilados por la joyería de Eguren” (Sánchez 1975: 1173).

El libro está dividido en veintitrés poemas, todos ellos conformados por cuatro estrofas de cuatro versos, con un ritmo y una musicalidad dulce (valga la sinestesia) y tranquila. Asimismo, sobresale el empleo de los versos eneasílabos y hexasílabos. Hay una recurrencia a la naturaleza en este libro. Primero hay una mención a las flores (lirios, violetas y rosas), luego hace referencia a los árboles (pinos), para finalmente desembocar en el crepúsculo, las praderas, los valles, los abismos, etc.

Una palabra que podemos emplear para caracterizar la poesía de *Arias de silencio* es “armonía”, empleada por el mismo poeta y a la que le da el calificativo de “alada”, es decir, el movimiento de las alas al subir y bajar, con lo cual consideramos que se vuelve a reforzar el ritmo y la armonía de la música.

Había un alma en el silencio  
de ese jardín abandonado.

...su perfume incierto  
por el jardín vuela.

Había tranquilos ensueños... (Bustamante [1915] 1956: 17)

La musicalidad y eufonía de sus versos nos hacen pensar en uno de los maestros del simbolismo: Verlaine, quien, además recurría a imágenes sencillas y cautivantes, nada complejas como el mundo alucinatorio de Rimbaud o los símbolos herméticos de Mallarmé. Si encontramos cierta filiación simbolista en nuestro poeta, definitivamente tiene que ser en las imágenes campestres y sugerentes del autor de *Romances sans paroles*.

... floración de ensueños.

En la distancia, florecía  
rosas el ocaso, miraste,  
y fue tu sonrisa  
alma de sus rosas.

Dulce, amorosa eucaristía  
de las almas en el silencio.  
...grave del silencio. (Bustamante [1915] 1956: 16)

La sugerencia visual del escenario campestre, vinculado al tratamiento de la musa y al propio mundo interior del poeta (o mejor dicho, de la voz poética), establece el *diálogo*, a nuestro parecer, con la imaginaria impresionista del *Pauvre Lélian*:

Les roses étaient toutes rouges  
Et les lierres étaient tout noirs.

Chère, pour peu que tu te bouges  
Renaissent tous mes désespoirs.

Le ciel était trop bleu, trop tendre,  
La mer trop verte et l'air trop doux.

Je crains toujours, -ce qu'est d'attendre ! –  
Quelque fuite atroce de vous.

Du houx à la feuille vernie  
Et du luisant buis je suis las,

Et de la campagne infinie  
Et de tout, fors de vous, hélas !<sup>275</sup> (Verlaine [1874] 1972 : 210-212)

Versos que en cierta medida hallan su correlato en el calmado y eufónico creado por nuestro poeta:

Lenta, suavemente, rozaban

---

<sup>275</sup> “Las rosas eran todas rojas  
y las hiedras eran muy negras.

Querida, si te mueves un poco  
renacen todas mis esperanzas.

El cielo estaba demasiado azul, demasiado tierno,  
el mar demasiado verde y el aire demasiado suave.

Temo siempre –¡lo que es de esperar!–,  
alguna fuga atroz por parte de usted.

Del acebo de hoja barnizada  
y del reluciente boj ya estoy cansado,

y de la campiña infinita,  
y de todo, menos de usted, ¡ay!” (Traducción de Ramón Hervás)

tus manos, -lirios de pureza,  
 tus manos tan blancas,  
 las teclas del piano.

La música, -armonía alada,  
 por el ambiente de tristeza  
 de la hora volaba...  
 La tarde caía.

Del parque vecino enviaban  
 perfume suave las violetas.  
 Tus pupilas claras  
 vagaban soñando.

Silencio y quietud. Las palabras  
 desgarran la red de los sueños.  
 Las aves espantan  
 con ellas... ¡Silencio! (Bustamante [1915] 1956: 15)

El simbolismo de Bustamante y Ballivián, de haberlo, está impregnado del verso vago y de la “nuance” verlainianos. Ese sencillo matiz que envuelve con su sonoridad cautivante y acompasada es la mejor evidencia de la aceptación de la prédica verlainiana de “la música ante todo”.

Más adelante, nuestro poeta continuó por otros rumbos literarios ajenos al simbolismo. Por ejemplo, en 1920 publica en La Paz el poemario *Autóctonas*, el cual desde el mismo título confiesa una inclinación hacia el indianismo, aunque también hay poemas que muestran una referencia a lo limeño (por ejemplo, el poema “Colonial”). Ahora bien, en este libro Bustamante y Ballivián se afilia a cierta tendencia futurista, iniciada por poetas como Hidalgo y continuada en ese mismo periodo por Juan Parra del Riego. Curiosos ejemplos de esta nueva tendencia son el poema “A Estados Unidos” o también “Al Kaiser”, dedicada al príncipe alemán Guillermo de Hohenzollern (1864-1927), en el cual, en un estilo mucho más liberado que el anterior, combina la irregularidad métrica con la rima asonante:

Futurista conductor de pueblos  
 que haces con los hombres ecuación  
 de valores fatales. Tus cálculos,  
 para los germanos son ciertos, para los latinos ¡no!  
 Sabes de disciplina  
 y de organización:  
 pero nuestra fuerza es independencia  
 y personalidad: cada latino la lleva en su yo.  
 Aunque nos arrolle tu fuerza,  
 nunca serás vencedor,

para serlo necesita tu raza  
veinte siglos de sol. (Bustamante [1920] 1956: 124-125)

Finalmente, en sus *Odas vulgares* (Montevideo, 1927) hay una búsqueda de crear una poesía de la cotidianidad, cuyo estilo que ya había mostrado cierto carácter épico se mezcla ahora con temas que podemos denominar prosaicos, como odas dedicadas a animales domésticos (perros, bueyes), a labores (madre, obrero) o finalmente a espacios urbanos y rurales signados por el momento de la noche. Nos parece un antecedente directo de las *Odas elementales* (1954) del chileno Pablo Neruda.

Pero para nuestros intereses nos quedamos con la delicada poesía de *Arias de silencio*, la cual a nuestro parecer es una muestra indeleble de que los maestros franceses (en especial Baudelaire y Verlaine) calaron hondo en la generación de Ballivián (todos los tratados en este capítulo pertenecen a la misma generación) y que, más allá de los diversos caminos que hayan seguido y de las distintas tendencias que hayan experimentado, dejan, a través de un puñado de poemas, hondo testimonio del diálogo poético que se estableció entre la musa lírica de nuestros autores y el profundo magisterio de los poetas venidos *d'outre mer* a través de sus versos.

## 5. A manera de balance

La poesía peruana de entresiglos (entre el XIX y el XX) presenta un desarrollo complejo que establece un *diálogo* peculiar con diferentes tradiciones, tanto nacionales como extranjeras. Si bien se ha puesto énfasis en el proceso de intertextualidad con las obras representativas del simbolismo francés, no debemos olvidar nuestra deuda con la literatura española que, a diferencia de otros países donde caló más profundamente el cosmopolitismo modernista, mantuvo en el Perú cierta hegemonía que el antihispanismo de González Prada no pudo destruir del todo.

Dicho *españolismo* se evidencia sobre todo en los poetas tutelares del Romanticismo peruano (Salaverry, Corpancho, Arona, Palma), quienes recibieron tibiamente el influjo francés, matizado con la herencia de una Madre Patria que se mantuvo incólume a lo largo del siglo. La nueva generación, aquella que vivió su niñez durante la ocupación chilena (Chocano, Eguren, Barreto y otros), frontal o delicadamente, tuvo un mayor alejamiento de la herencia hispana y abrazaron con fervor las novedades que llegaban de los diferentes puntos de Europa, en especial de Francia que por entonces se erigía como el centro cultural y literario

de Occidente. Para ello, tuvieron en el maestro de la generación anterior, el bravío autor del “Discurso en el Politeama”, como su guía y mentor.

Ahora bien, explicado lo anterior no debe pensarse que la poesía peruana de este periodo fue un mero cúmulo de influencias extranjeras. Partiendo de la lectura mariateguiana de que durante este periodo convivieron la literatura hispanista (Chocano) y la cosmopolita (González Prada, Eguren), no podemos afirmar que esta literatura tuvo una postura completamente *pasiva* frente al influjo externo. Y la mejor evidencia la podemos observar en los capítulos que nos preceden: el autor de *Páginas libres* no es mero compilador de las ideas radicales y anarquistas de su tiempo, y a nivel literario no es un mero continuador de las formas europeas y darianas de fines del siglo XIX, traduciendo las primeras y aclimatando a nuestra literatura peruana las segundas. Y Eguren. El simbolismo de Eguren. ¿De dónde podemos extraer el simbolismo de Eguren? Con las limitaciones del caso, hemos tratado de englobar los estudios clásicos y modernos sobre la poesía egureniana, y seguimos sin resolver la pregunta que tan animosamente creyó haber respondido Xavier Abril: ¿de dónde sale el simbolismo egureniano? Nuestro punto de vista es que el simbolismo egureniano bebe de diversas fuentes, como los estudiosos han ido compilando desde hace décadas: edad de oro, Andersen y los hermanos Grimm, romanticismo español, alemán y francés, parnasianismo, “maestros” del simbolismo francés y el decadentismo italiano, el impresionismo, así como una convivencia pacífica aunque cuestionadora con los modernistas de Hispanoamérica, y también con los llamados posmodernistas. Pero no vanguardistas. Eguren los conoció pero no los asimiló: solo de vez en cuando les hizo algunos guiños, y ciertas lecturas rápidas han querido ver un cubismo o un surrealismo que su misma obra niega categóricamente.

Volviendo a las enumeraciones, no podemos afirmar que la poética egureniana sea una mera conglomeración de las escuelas, autores y obras en cuestión. Por supuesto que no. El simbolismo de Eguren es una creación original e innovadora que, como cualquier otra, ha bebido de diversas fuentes y ha asimilado, consciente o inconscientemente, pero siempre de forma creativa, los postulados de otras tradiciones y ha diseñado sus propios postulados, su propio universo literario y sus propias obsesiones. La fecundidad de su simbolismo no tiene par en el Perú y quizá en Hispanoamérica. Para afirmarlo rotundamente habría que indagar en autores de otros países, así como lo hemos hecho en cierta medida con los peruanos.

Ahora bien, el caso de Nicanor della Rocca es muy diferente. Él no fue simbolista. Él no podía ser simbolista, puesto que cuando escribió sus principales libro el simbolismo aún no existía. Él pertenece a un periodo anterior, cuando el debate literario en la poesía francesa se enfrascaba en torno al romanticismo y el parnasianismo. El magisterio de Hugo impidió que



dicho debate llegara a mayores (después de todo, los maestros del Parnaso eran los últimos románticos de Francia); pero una vez desaparecido este, se daría la mayor polémica de todas, aquella que opuso la tradición a la novedad, lo clásico con lo moderno, el respeto a la tradición con el cambio radical de las mismas y la configuración de nuevos “paradigmas” literarios. Y nuestro Rocca de Vergalo, el hijo de italianos que por casualidad creció en Perú pero que se enamoraría de la cultura y la lengua francesa en los años de estudio en el país galo, y que decidió escribir su obra en dicha lengua, es un caso particular aunque no ajeno a nuestra literatura peruana. Escribió “yaravíes” que, aunque estén en francés, tratan sobre una temática peruana, algo exotista a fin de cuentas, pero ¿cuántos exotistas no tuvimos en el siglo XIX? Su obra *bicéfala* es muestra de una personalidad que, aunque no tuvo la calidad de otros poetas, sí evidenció ese carácter que creó en varios una fama mediática y que llegaría hasta las primeras décadas del siglo XX. Hoy es prácticamente un desconocido. Sin embargo, a partir del manejo “extranjero” de la lengua francesa tuvo la osadía de proponer ciertas reformas que no fueron sino un anticipo que años después los defensores del verso libre encumbrarían. Rocca de Vergalo no fue un versolibrista; fue un poeta “nicarino” que creó su propio verso y que al crearlo llega a formar parte del proceso de flexibilización que el alejandrino francés había comenzado a sufrir desde hace unas décadas, específicamente con el romanticismo y que desembocó en el verso liberado. Nuestro poeta es entonces parte de un proceso, no una figura central ni medular del mismo. Generó escándalo y polémica. Hoy su obra ha sido olvidada. Consideramos que en algunos aspectos debe ser recordada, sobre todo a partir de lo que hemos estudiado sobre su poética en la presente tesis.

En cuanto a González Prada, nos encontramos ante un escritor cuya experiencia de la guerra cambió definitivamente su visión de las cosas: el prosista combativo se impuso al fino poeta. Pero con el paso del tiempo hemos ido conociendo cada vez más y mejor sus poemas y sus reflexiones sobre la versificación, la mayoría de ellos publicados después de la muerte del poeta. Con los años el poeta se ha ido equiparando con el prosista.

Desde joven comenzó a publicar en revistas y periódicos algunos poemas que evidencian su temprano romanticismo, pero el manejo de idiomas como el inglés, el francés y el alemán le permitieron ampliar su horizonte de lecturas y no quedarse solo en los textos españoles o en las pocas traducciones que existían por aquellos días. El conocimiento de las diversas tradiciones europeas le permitió rescatar formas estróficas como el rondel (Francia), el *rispetto* (Italia) o la *espenserina* (Inglaterra), entre otros; pero asimismo lo nutrió para proponer nuevas combinaciones rítmicas, de las cuales la más conocida es el polirritmo sin rima, el cual ha sido entendido por algunos estudiosos como un antecedente del verso libre o

incluso ya como un primigenio verso libre. Sin embargo, la “rigurosidad” métrica de González Prada no permite, a nuestro parecer, hablar de un verso libre tal y como ya lo venían practicando otros poetas modernistas. De hecho estamos ante la búsqueda de lograr una mayor dinámica rítmica, pero sin salirse de la normativa métrica del castellano, conocida profundamente por el poeta como se demuestra en su *Ortometría* y en otros textos de reflexión versual. Por ello, hablar de verso libre castellano en González Prada es algo parecido a hacer lo mismo con el verso libre francés en Rocca de Vergalo, muy a pesar de las peculiaridades métricas de cada propuesta.

Más allá de romanticismos, parnasianismos y modernismos, González Prada es un poeta fino y delicado, que buscó siempre combatir “por la azucena y la rosa”, pero con la idea clara de que nos encontramos ante todo con un poeta de un estilo básicamente “clásico”, con una clara conciencia de su quehacer poético y que muy someramente expresa un sentido “ambiguo” u “oscuro”: al contrario, predomina el tono didáctico y reflexivo, así como la crítica social a través del emplazamiento o la sátira. Sus únicos poemas de cierto hermetismo son los que en el presente trabajo hemos vinculado a una poética simbolista, aquellos de *Exóticas* y en los que ya podemos sentir la huella del amigo Eguren, que ya había comenzado a publicar sus primeros poemas simbolistas. Por ello, podemos afirmar que el simbolismo en González Prada es una excepción: luego, continuó con la poesía política, didáctica y satírica. Casi como una curiosidad de su labor de versificador al poner en práctica este tipo de poesía, pero que luego volvería a sus composiciones “habituales”. En todo caso, quedaron algunos poemas que muestran la versatilidad de nuestro autor y su manejo pulcro de las imágenes alegóricas más que simbólicas.

Los poetas de la generación de Eguren o, desde una perspectiva internacional, los de la segunda generación modernista, trabajaron cada uno a su manera una poesía vinculada con la estética rubenista, la cual, como ya quedó claro, tuvo una “evolución” y varias facetas que evidencian un movimiento complejo y heterogéneo. De ellos, el primero en publicar y que también más rápidamente cambió de orientación fue José María Barreto, impulsor del movimiento modernista en el Perú y admirador de Darío a través del texto que hemos analizado y en que vislumbramos ciertos tópicos del quehacer parnasiano: exotismo, mundos antiguos y cierta inclinación a la alegoría. Pero alguna imagen prefigura al posterior maestro del simbolismo peruano. Por ahí rastreamos su principal aporte al proceso de nuestra poesía de entresiglos.

José Eufemio Lora y Lora vivió demasiado poco para consolidar un propio proyecto literario. La afirmación de Sánchez de haber perdido a un “Eguren más humano” es una mera

especulación sin asidero alguno: realmente no sabemos la orientación literaria que pudo haber continuado, aunque si partimos de la premisa de que su deseo era consolidarse dentro de la cultura parisina, lo más probable es que hubiera profundizado en la literatura de este país y el de otros europeos, como se manifiesta en el interés y estudio de otras lenguas como el italiano o el rumano. Poeta joven y por tanto emotivo, de sentimientos impulsivos que terminaron por jugarle una mala pasada y truncar abruptamente una vida que, por lo que ya se sabía, iba a ser dedicada a la belleza de la poesía. De versos generalmente claros y sencillos en su emotividad, solo en algunas imágenes encontramos una sugerencia fina y misteriosa que nos puede conducir por los caminos intrincados del símbolo. No tuvo tiempo para más.

Alberto Ureta y Enrique Bustamante y Ballivián empezaron con una propuesta cercana a cierto simbolismo. El primero, abriendo su primer libro de poesía, publicado el mismo año que *Simbólicas*, aunque tras el poema preliminar se extendió a una lírica que caracterizaría su proyecto poético y que hemos denominado como una persistencia del romanticismo. Ello, aun cuando conocía muy bien las tendencias parnasiana y simbolista, como nos lo hace saber su tesis de 1915. En cuanto a Bustamante y Ballivián, fue uno de los mejores amigos de Eguren en el mundo de la literatura y uno de sus mayores impulsores a través de la revista *Contemporáneos*. Perteneció así a la generación descubridora de las misteriosas figuras del poeta simbolista, junto a intelectuales como Pedro Zulen o Enrique A. Carrillo. Sin embargo, Ballivián iría tras una “musa” diferente, más apegada al confesionalismo, intimismo y sentimiento cristiano. Solo en *Arias de silencio*, su principal libro de poemas, y siguiendo la prédica de Verlaine, el maestro de todos los modernistas, buscaría crear ese verso vago y vaporoso, matiz hecho de colores evanescentes y de una finura y musicalidad exquisitas. Es el magisterio del *Pauvre Lélian*, la música que encandiló a Darío y a toda su generación, y que en Perú no sería la excepción, como lo demuestran las publicaciones y traducciones de textos del francés en medios locales. Esa inclinación hacia el impresionismo verlaineano prefiguró la primera poesía de Ballivián, la cual luego se atenuaría y finalmente variaría en sus posteriores trabajos.

¿Podemos hablar de una generación “simbolista” en nuestra tradición literaria? Consideramos que si en la propia Francia no hubo tal generación (la llamada “escuela simbolista” fue solo una actitud o pose momentánea), en el Perú es aún más difícil hablar de ello. Sin embargo, allí están los poemas, su sugerente misterio y musicalidad, sus oscuridades semánticas y lexicales. Y, por sobre todo, allí está nuestro Eguren, cuyo misterio sigue aún sin ser develado, como en los grandes poetas de la literatura. Porque una poesía como la egureniana, la que abre la modernidad lírica en nuestro país, hechiza a través del velo que

cubre el sentido de sus imágenes. Y nos preguntamos más de una vez qué simbolizan y no llegamos a una respuesta unívoca. Porque si lo hiciéramos ese hechizo se rompería y el poema dejaría de crear ese efecto de misterio que la nueva poética exige para sus representantes. Entonces, si bien no podemos hablar de una generación simbolista, nuestro punto de vista es que podemos hablar de una tendencia simbolista. El simbolismo de Eguren ya es una tendencia por sí sola. Pero los escritores tratados en la presente investigación, a excepción de Rocca de Vergalo que, como ya dijimos solo se puede vincular con este movimiento por su aparente anticipo del verso libre (hoy sabemos que hubo versolibrismo estrictamente ajeno al simbolismo); aparte de él, decíamos, todos los demás tienen una línea poética que en cierta medida los acerca. Por eso, más que ante una generación, nos encontramos ante una “actitud” simbolista que acompañó a algunos de nuestros escritores durante un periodo de su desarrollo literario, marcado sobre todo por la juventud, la cual, como sabemos, suele ser la época de la irreverencia. Solo hubo uno que se mantuvo irreverente a lo largo de su trayectoria y que hoy es conocido como el iniciador de una lírica que marcaría el rumbo de la modernidad poética en nuestro país.

## CONCLUSIONES

1. El simbolismo es un conjunto de fenómenos artístico-literarios que surgió en Francia en la segunda mitad del siglo XIX y que presenta un proceso en el cual podemos reconocer precursores (Swedenborg), iniciadores (Baudelaire), representantes propiamente dichos (Verlaine, Rimbaud y Mallarmé) y continuadores (Khan, Laforgue, Moréas). Incluso podemos hablar de un neosimbolismo en la obra de Paul Valéry y otros. Ahora bien, a diferencia de movimientos literarios como el Romanticismo o el Parnasianismo en que sus representantes tenían una clara conciencia de su tendencia literaria (en el sentido de que un Victor se reconocía como romántico o un Leconte de Lisle como parnasiano), los simbolistas o maestros del simbolismo nunca se reconocieron como expositores de una tendencia: Rimbaud no usó el término, Verlaine incluso llegaría a burlarse de dicho movimiento (al calificarla de “cymbalisme”) y Mallarmé, si bien tuvo siempre buenas relaciones con los representantes de la escuela simbolista, jamás se consideró como su “chef d’école” ni como su guía, aunque sí lo fue en gran medida. A ello hay que sumarle que la escuela simbolista fue de efímera duración y luego sus integrantes siguieron particulares caminos. Su relación con el decadentismo fue también especial, pues sus características estéticas e ideológicas no son claramente diferenciadas.
2. A pesar de las dificultades para delimitar una estética del simbolismo, la evaluación de algunos autores o de algunas de sus obras nos ha permitido establecer un conjunto de rasgos que podemos identificar dentro de una poética simbolista, a sabiendas de que no podemos hablar de un simbolismo unívoco y homogéneo. Dichas características son las siguientes: autonomía del universo poético; aceptación del arte por el arte de herencia parnasiana; elaboración de la correspondencia de sensaciones de raigambre baudelaireana y continuada por los decadentistas a través del trabajo con la sinestesia; musicalidad interior del poema: el poema no busca expresar una combinación musical de sonidos, sino ser más bien expresión musical de una idea (el símbolo), entendida esta como silencio interior, como propiamente música; trabajo con el verso libre, el poema en prosa y la página en blanco para obtener un ritmo y sentido nuevos; y la ambigüedad semántica. Estas características nos permiten establecer una definición operativa de la poética simbolista, la cual nos va a servir para analizar los fenómenos literarios que nos competen.

3. Los poetas simbolistas franceses tuvieron una difusión diversa y disímil en el Perú hacia fines del siglo XIX. Ello se debió básicamente al *aislamiento* en que nos encontrábamos a partir del desenlace de la Guerra del Pacífico y a la preocupación de nuestros escritores por la reconstrucción nacional. A partir de la última década de este siglo empezaría la difusión de Charles Baudelaire a través de periódicos y revistas, en especial a partir de traducciones locales. A inicios del siglo XX seguiría la difusión de su poesía, así como la de Paul Verlaine, quien sería admirado por los modernistas. En general, Baudelaire y Verlaine fueron los poetas vinculados al Simbolismo más conocidos durante este periodo y de mayor influencia entre nuestros escritores. Rimbaud y Mallarmé recién serían difundidos y conocidos en la siguiente generación: la de los vanguardistas, a pesar de que en una revista de fines del XIX se publicara un texto mallarmeano en prosa, cuya traducción dice muy poco de los rasgos más resaltantes de su estética. Los poetas de la escuela simbolista (Moréas, Laforgue y Kahn como los principales) tendrían muy poca difusión en nuestras latitudes incluso hasta el día de hoy.
  
4. La obra de Nicanor della Rocca de Vergalo es anterior al simbolismo. En general lo reconocemos como un poeta romántico, confesional y exotista, con matices parnasianos. Escribió casi toda su obra en francés, la cual tuvo una interesante recepción por parte de los escritores franceses de su tiempo, pero dicho entusiasmo se convirtió en incompreensión y en un final silencio con la publicación de *La poétique nouvelle*, libro en que nuestro autor buscó establecer ciertas reformas de la métrica y la versificación francesas. Dichas propuestas no fueron bien recibidas por los poetas parnasianos. Sus principales reformas fueron la elisión de la mayúscula al inicio de los versos, el reconocimiento métrico de los hiatos, la supresión de la “e” muda y la posición variable de la cesura en los hemistiquios que conforman el verso alejandrino. Dichas innovaciones, que permitieron la conformación del “verso nicarino”, si bien fueron entendidas como precursoras del verso libre francés, en realidad forman parte del proceso de transformación del verso alejandrino durante el siglo XIX, el cual empezó con la flexibilización sufrida durante el Romanticismo, hasta desembocar en el llamado “vers libéré” y la posterior creación del verso libre simbolista. En ese sentido, nuestro autor, más que un precursor o iniciador del simbolismo, forma parte del proceso del verso liberado a través de su peculiar verso nicarino.
  
5. Rocca de Vergalo no fue ni podía ser un poeta simbolista. Así reconozcamos una aportación suya en el desarrollo del verso libre, ello no es suficiente para poder hablar de

simbolismo: es solo una de las características de una poesía muchísimo más rica y compleja. La poesía de Rocca de Vergalo es “híbrida” en el sentido de que emplea una lengua europea para expresar una temática americana y específicamente andina a través de sus yaravíes. Estos poemas, que forman parte de *Le livre des Incas*, evidencian sobre todo una especie de mundonovismo exotista a través de referencias prehispánicas y coloniales, así como de un confesionalismo que lo acerca a cierta tradición romántica.

6. Manuel González Prada, un escritor contemporáneo a Rocca de Vergalo, empezó una temprana labor poética a través de publicaciones que sobre todo evidencian el influjo romántico. Dominó lenguas como el francés, inglés y alemán, lo que le permitió leer las fuentes directas de la literatura en estos idiomas sin caer en la limitada intermediación de las traducciones. El inicio de la guerra y su final desenlace marcaron un periodo de silencio y una posterior inclinación por la literatura comprometida. Sin embargo, luego continuaría con el desarrollo de una poesía fina y marmórea sin descuidar el mensaje político y la sátira que siguió cultivando.
  
7. González Prada fue un poeta básicamente modernista dentro de la línea del parnasianismo. Dicha visión “clásica” y formal de la poesía se manifiesta sobre todo en sus ensayos sobre métrica y composición, en especial en su *Ortometría* que es el manuscrito que reúne la mayor cantidad de sus reflexiones en torno al ritmo, la métrica y la versificación. Su posterior “polirritmo sin rima”, innovación formal que va a destacar en su poemario *Exóticas* (1911), más allá de su flexibilidad y dinámica rítmica, no llega al nivel de liberación del verso que consiguieron coetáneos suyos como Rubén Darío, José Asunción Silva y Ricardo Jaimes Freyre. Ahora bien, su atracción por el simbolismo también data de esta época y se debió en especial a partir del vínculo amical con José María Eguren. Ambos llevaron adelante la composición de poemas que, en el caso de González Prada, lo conducen a la configuración de cierto matiz simbolista en textos como “Los cuervos” o “Los caballos blancos”. En él el simbolismo fue básicamente una excepción a la regla de su estética.
  
8. José María Eguren es el poeta central de la propuesta simbolista en nuestro país. La crítica ha buscado aclarar el tema de sus “fuentes” y en especial de su relación con los simbolistas franceses. Como hemos visto, durante su periodo de formación (fines del siglo XIX hasta el 1911 que es el año de la publicación de *Simbólicas*) nuestro poeta bebe de diferentes

tradiciones, las cuales nos conducen por diferentes países e idiomas europeos, llegando a la de los modernistas hispanoamericanos. A dicha experiencia libresca y artística (antes de ser poeta ya era pintor), debemos sumarle su particular experiencia vital con la naturaleza y con la expresión íntima e inefable de los sentimientos.

9. La oscuridad simbolista de sus dos primeros libros de poesía (*Simbólicas* y *La canción de las figuras*) no son deudoras del experimentalismo simbolista de Rimbaud y Mallarmé, a pesar de que así lo ha sentido cierto sector de la crítica. En estos libros se desarrolla una poética de ensoñación en que las figuras simbólicas, las cuales son extraídas de la naturaleza, la mitología o un lúdico juego infantil, configuran un eje temático marcado por la fantasía, el onirismo sugerente y la inexorable presencia de la muerte. Sus personajes femeninos evidencian una redundancia de blancura, palidez, delicadeza y ausencia. Así, la imaginería simbolista en este periodo estaría sintetizada en el lema egureniano de “siempre hacia lo desconocido”.
10. Sus posteriores libros de poesía continuarían en mayor o menor medida los lineamientos estéticos e ideológicos de su primera etapa, aunque con algunas novedades como cierto exotismo mundonovista (“Incaica” o “Colonial”), así como cierto guiño al vanguardismo (“Canción cubista”). Durante esos años también se abocaría a la composición de textos en prosa, si bien desde su primera etapa ya había escrito algunas prosas circunstanciales pero que ya llevarían arraigadas varias obsesiones estéticas con lo acompañarían a lo largo de su vida (“Notas marginales”). Sus *Motivos*, escritos entre 1930 y 1931, son textos que oscilan entre el ensayo y el poema en prosa. No son reflexiones sistemáticas de estética, sino narraciones o descripciones que combinan una imaginería evocadora con una visión idealista de la creación artística. En estos *Motivos* se concentran los tópicos estéticos de Eguren, tales como la poética de la miniatura, el mundo de los sueños, la evocación, la naturaleza, la belleza femenina y la muerte.
11. Poetas contemporáneos de Eguren van a asimilar en mayor o menor medida el legado simbolista, el cual va a ser parte de su formación y, aunque no se convertirá en la propuesta directriz de su literatura, sí va a permitir la composición de textos de peculiar sentido moderno. Así, un poema en prosa como “Efímera” de José María Barreto, si bien está lejos de las revoluciones poéticas de Rimbaud y Mallarmé, y trasunta más bien las imágenes modernistas de Azul, anticipa en cierta medida la inclinación lúdica de la poesía



egureniana. Su posterior obra derivó a un patriotismo más arraigado, acorde con su experiencia de la ocupación chilena en Tacna y su futura labor política. José Eufemio Lora y Lora, joven como Barreto, desarrolló una poesía típicamente romántica en cuanto a su confesionalismo y emotividad; sin embargo, su amor hacia lo francés lo hizo absorber el hálito simbolista que aún se hallaba en la Ciudad Luz a su llegada en 1907 y que no llegaría a profundizar por su temprana desaparición. Poemas como “Sugestión” y “Rumbo a lo Incierto”, de su único libro *Anunciación*, serían una mejor evidencia de ello.

12. Alberto Ureta fue un poeta que persistió tenazmente en la inspiración e idealización romántica, aun cuando fue un gran conocedor de la poesía simbolista como nos lo demuestra su tesis de 1915 sobre el Parnaso y el Simbolismo. Sin embargo, a pesar de cierta ambigüedad evocadora en “Flores de saudade”, el poema que abre su primer libro *Rumor de almas*, lo que vendría a continuación sería una contracción hacia la musa que inspiró toda su obra: el romanticismo. Es posible que el olvido en que se encuentra se deba a esa visión de una propuesta anacrónica ya para su tiempo. Finalmente, Enrique Bustamante y Ballivián, uno de los mejores amigos de Eguren y uno de sus primeros difusores, se inclinaría hacia una tendencia romántica y de modernismo sugerente, con matiz simbolista, como se comprueba en algunos poemas de *Arias de silencio*. Más adelante, acorde con su nueva experiencia extranjera a partir de su labor diplomática, dirigiría su literatura hacia el mundonovismo posmodernista, el vanguardismo e incluso cierto prosaísmo que anticiparía algunas tendencias de la poesía hispanoamericana. Difusor de simbolistas brasileños, así como de otros poetas, Bustamante y Ballivián constituye un proceso poético que se encuentra injustamente marginado de nuestra tradición literaria.

## **BIBLIOGRAFÍA**

### **1. Bibliografía primaria**

#### **1.1. De Nicanor della Rocca de Vergalo**

- *La mort d'Atahualpa: essai tragique en trois actes*, Lima, Imprenta de la Sociedad, 1871.
- *Las Meridionales : poésies péruviennes*, Lima, Imprimerie du Commerce, 1871.
- *Feuilles du cœur : poésies*, Paris, Librairie Bibliophiles, 1876.
- *Le livre des Incas*, Paris, Alphonse Lemerre, 1879.
- *La poésie nouvelle*, Paris, Alphonse Lemerre, 1880.
- « Bibliographie », *Réveil Tunisien*, 13 mai 1885.
- « Etudes bibliographiques : Œuvres de Rabelais, Contes de la Fontaine », *Réveil Tunisien*, lundi 29 juin 1885.
- « Etudes bibliographiques », *Réveil Tunisien*, lundi 27 juillet 1885.
- « Le carnaval de Lima », *Réveil Tunisien*, lundi 27 juillet 1885.
- « Etudes bibliographiques », *Réveil Tunisien*, lundi 3 août 1885.
- « Lucien de Marny », *Réveil Tunisien*, 17 août-27 novembre 1885.
- « La rime », «La destinée », *Réveil Tunisien*, lundi 1 février 1886.
- « Etudes bibliographiques : La prochaine révolution française de A. D. 1884 avec 'autres pièces en prose et en vers par Jean-George Tollemache Sinclair », *Réveil Tunisien*, lundi 1 février 1886.
- « Lettre inédite à Mallarmé ». en : MALLARME, Stéphane. *Correspondance* (tome VII). Paris : Gallimard. 1982. p. 366.
- *La Réforme générale de l'ortographe : suivie de nombreûs inédits*, Pari, Alphonse Lemerre éditeur, 1909. [sic]

#### **1.2. De Manuel González Prada**

- *Minúsculas*. Lima: Edición privada. 1901.
- *Presbiterianas*. Lima: El Olimpo. 1909.
- *Exóticas*. Lima: El Lucero. 1911.
- *Trozos de vida*. París: Louis Bellenand. 1933.
- *Baladas peruanas*. Edición de Luis Alberto Sánchez. Santiago de Chile: Ercilla. 1935.
- *Grafitos*. Edición de Alfredo González Prada. París: Louis Bellenand. 1937.
- *Libertarias*. Edición de Alfredo González Prada. París: Louis Bellenand. 1938.
- *Ortometría: apuntes para una rítmica*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. 1977.
- *Obras* (7 tomos). Edición de Luis Alberto Sánchez. Lima: Ediciones PEISA. 1988-1989.

- *Textos inéditos*. Edición de Isabelle Tauzin Castellanos. Lima: Fondo Editorial de la Biblioteca Nacional del Perú. 2001.
- *Baladas*. Edición de Isabelle Tauzin Castellanos. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. 2004.
- *¡Los jóvenes a la obra! Textos esenciales*. Edición y estudio preliminar de David Sobrevilla. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú. 2009.

### 1.3. De José María Eguren

- *Simbólicas*. Lima: Tipografía de La Revista. 1911.
- *La canción de las figuras*. Lima: Tipografía de La Penitenciaría. 1916. Prólogo de Enrique A. Carrillo.
- *Poesías*. Lima: Editorial Minerva – Biblioteca Amauta. 1929.
- *Poesías completas*. Lima: Colegio Nacional de Varones “José María Eguren”. 1952. Estudio crítico de Manuel Beltroy.
- *Motivos estéticos*. Edición de Estuardo Núñez. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. 1959.
- *Poesías completas*. Edición de Estuardo Núñez. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. 1961.
- *Obras completas*. Edición de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Mosca Azul. 1974.
- *Obras completas*. Edición de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Biblioteca Clásicos del Perú. 1997.
- *Poesías completas*. Edición de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Academia Peruana de la Lengua. 2015a.
- *Prosa completa*. Edición de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Academia Peruana de la Lengua. 2015b.

### 1.4. Otros poetas vinculados al Simbolismo

BARRETO, Federico. “Efímera”. *El Torneo*, Arequipa, 10 de diciembre de 1896, N° 13, Año 1, p. 5.

\_\_\_\_\_. *El problema peruano-chileno (1883-1911)*. Lima: Imprenta Americana. 1919.

\_\_\_\_\_. *Recuerdo vaticanos*. Lima: Editorial “Para Todos”. 1947.

BUSTAMANTE Y BALLIVIÁN, Enrique. *Elogios: poemas paganos y místicos*. Lima: Tall. Tip. de la Revista. 1910.

\_\_\_\_\_. *Autóctonas: odas americanas*. La Paz: Arno Hermanos. 1920.

\_\_\_\_\_. *Odas vulgares*. Montevideo: Editorial La Cruz del Sur. 1927.

\_\_\_\_\_. *Junín: poemas*. Lima: “La Revista”. 1930.

\_\_\_\_\_. *Obras completas* (3 tomos). Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad. 1956.

LORA Y LORA, José Eufemio. *Anunciación*. París: Garnier Hermanos Libreros-Editores. 1908.

\_\_\_\_\_. *Anunciación* Lima: Instituto Nacional de Cultura. 1986.

PORTILLA MIRANDA, Diego (Ed.). *Archivo José Eufemio Lora y Lora (1885-1907)*. 2016.

URETA, Alberto. *Antología poética*. Buenos Aires: Losada. 1946.

\_\_\_\_\_. *Rumor de almas*. Lima: Instituto Nacional de Cultura. 1986.

\_\_\_\_\_. *El dolor pensativo*. Lima: Sanmartí. 1917.

\_\_\_\_\_. *Las tiendas del desierto*. Lima: Gil Editores. 1933.

\_\_\_\_\_. *Elegías de la cabeza loca*. París: Louis Bellenand et Fils. 1937.

\_\_\_\_\_. *El Parnaso y el Simbolismo*. Tesis para obtener el Grado de Bachiller en Letras. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. 1915.

\_\_\_\_\_. *Carlos Augusto Salaverry*. Lima: Casa Editoria Sanmartí. 1918.

## **2. Bibliografía secundaria**

### **2.1. Sobre Nicanor della Rocca de Vergalo**

ANCHANTE ARIAS, Jim. “Una particular reforma de la poesía francesa: *La poétique nouvelle* de Nicanor della Rocca de Vergalo”. En: *Miradas recíprocas entre Perú y Francia: viajeros, escritores y analistas (siglos XVIII-XX)*. Lima: Universidad Ricardo Palma. 2015. pp. 243-255.

ANDRÉ, Marius. « Nicanor Della Rocca Vergalo, officier proscrit et réformateur de la poésie française », *Revue de l'Amérique Latine*, mars 1924, 3 année, t. VII, n° 39, pp. 207-221.

ARRIOLA, Maurilio. “Rocca de Vergallo, Nicanor della”. En: *Diccionario literario del Perú* (tomo II). Lima: Editorial Universo. 1983. pp. 230-231.

BARRES, Maurice. « Lettre à Léon Serg ». Incluida en: *Le départ pour la vie*. Paris : Plon. 1961. p. 44.

EYMAR, Marcos. *La langue plurielle : le bilinguisme franco-espagnol dans la littérature hispano-américaine (1890-1950)*. Paris: L'Harmattan. 2011.

FIESTA VÁSQUEZ, Miguel Ángel. “Un peruano en el Parnasse francés: Nicanor della Rocca de Vergalo”. En: *La poesía parnasiana y su recepción en la literatura hispánica*. Tesis

para optar el Grado de Doctor en Filología: Universidad Complutense de Madrid. 2013. pp. 310-314.

GÁLVEZ, José. “Un poeta innovador, olvidado”. En: *Varietades*, N° 287, 31 de agosto de 1913, pp. 2474-2476.

GÓMEZ CARRILLO, Enrique. “En plena bohemia”. En: *Treinta años de mi vida*. Guatemala: José de Pineda Ibarra. [1918] 1974. pp. 310-312.

KAHN, Gustav, « Nicanor de la Rocca de Vergalo et son milieu », *Revue de l'Amérique latine*, Paris, juillet 1924, 3 année, n° 31 (traducción al castellano “Nicanor de la Rocca de Vergalo y su ambiente”, publicada en la revista *Fénix* de la Biblioteca Nacional del Perú, Lima, N° 20, 1970, p. 187-190).

LARBAUD, Valery, « A propos de Nicanor Della Rocca de Vergalo », *Revue de l'Amérique Latine*, août 1924, année 3, t. VIII, n° 32.

MENDES, Catulle. *Rapport à M. le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts de 1867 à 1900 précédé de réflexions sur la personnalité et de l'esprit poétique de France suivi d'un dictionnaire bibliographique et critique et d'une nomenclature chronologique de la plupart des poètes français du XIXe siècle*. Paris: Imprimerie Nationale. 1902. pp. 150-152 et 194.

NÚÑEZ, Estuardo, “la insólita reforma de la poética francesa: Rocca de Vergalo”. *Las letras de Francia y el Perú: apuntaciones de literatura comparada*. Lima. Universidad San Marcos. 1997. pp. 147-166.

RAYNAUD, Ernest. *La mêlée symboliste (1870 – 1910)*. Paris: A. G. Nizet. [3 vol: 1920-1922] 1971. p. 321.

RIVA-AGÜERO, José de la. *Carácter de la literatura del Perú independiente*. Lima: Ed. Universitaria. [1905] 2008. pp. 185-186.

ROMERO DEL VALLE, Emilia. “Rocca de Vergalo, Nicanor della”. En: *Diccionario manual de literatura peruana y materias afines*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. 1966. p. 273.

ROUILLON, Guillermo. “Rocca de Vergalo, innovador de la poesía francesa”. En: *Cultura Peruana*, N° 46, Lima, enero-febrero de 1951. s/n.

ROUSSEAU, Albert. “Etudes Littéraires: le Livre des Incas”. *La France chevaline*, 12 octobre 1879.

SANCHEZ, Luis Alberto. “Rocca de Vergallo: Los vayvinientes”. En: *La literatura peruana: derrotero para una historia cultural del Perú* (tomo III). Lima: P.L. Villanueva, Editor. 1975. pp. 1074-1086.

SOTO, Rafael A. et G. L. VAN ROOSBROECK, *Un olvidado precursor del modernismo francés: Della Rocca de Vergaló*, New York, Institut des études françaises de Columbia University, 1928.

THIEME, Hugo P. *Essai sur l'histoire du vers français*. Paris : Librairie Ancienne Honoré Champion. 1916. p. 265.

TORO MONTALVO, César. “Rocca de Vergallo, Nicanor de la”. En: *Diccionario general de las letras peruanas*. Lima: Editorial San Marcos. 2004. pp. 564-565.

TORRE, Guillermo de. *Las metamorfosis de Proteo*. Buenos Aires: Losada. 1956. pp. 297-298.

TORRES RIOSECO, Arturo. *Precursores del modernismo: Casal, Gutiérrez-Nájera, Martí, Silva*. Madrid: Arturo Torres Rioseco. 1925. p. 14.

ULLOA SOTOMAYOR, Alberto. “Una gloriosa página de la literatura nacional: Della Rocca de Vergallo y los inmortales”. En: *Colónida*, N° 1, Lima, febrero de 1916, pp. 5-9.

## 2.2. Sobre Manuel González Prada

ANCHANTE ARIAS, Jim. “Tentativa de una práctica simbolista en dos poemas de Manuel González Prada”. *Poesía, pensamiento y acción en Manuel González Prada: Actas del Tercer Coloquio Internacional*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo. 2017. pp. 153-164.

AQUINO ORDINOLA, Erika. “Manuel González Prada: un acercamiento a su vena satírica desde sus *Letrillas*”. *Espinela*, Año 2, N° 2, noviembre de 2014, pp. 36-41.

BLANCO-FOMBONA, Rufino. “Manuel González Prada”. En: *Figuras y figurones*. París: Louis Bellenand. 1938. pp. 15-116.

CHANG-RODRÍGUEZ, Eugenio. “La influencia intelectual de Manuel González Prada”. “*El porvenir nos debe una victoria*”: *la insólita modernidad de Manuel González Prada*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú. 2010. pp. 67-79.

\_\_\_\_\_. “Aportes literarios y lingüísticos de Manuel González Prada”. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, N° 49, 2010, pp. 197-212.

DELGADO, Washington. "Prada, poeta". En: *Obras completas: monólogo del habitante* (cuentos y artículos culturales). Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima. 2008. pp. 409-411.

ESPEZÚA SALMÓN, Dorian. "Glotofagia, universalismo y cientificismo idiomático: La propuesta lingüística de Manuel González Prada". *Las consciencias lingüísticas en la literatura peruana*. Lima: Latinoamericana Editores. 2017. pp. 273-316.

ESTEBAN, Angel. "Bécquer en el Perú: González Prada". *"El porvenir nos debe una victoria": la insólita modernidad de Manuel González Prada*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú. 2010. pp. 239-250.

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo. "La poesía de Manuel González Prada: entre la *Ortometría* y *Minúsculas*". TAUZIN, Isabelle (Ed.). *Manuel González Prada: escritor de dos mundos*. Lima: IFEA. 2006. pp. 227-232.

FERRARI, Américo. "Manuel González Prada entre lo nuevo y lo viejo". *La soledad sonora: voces poéticas del Perú e Hispanoamérica*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP. 2003. pp. 25-40.

GARCÍA PRADA, Carlos. "Introducción". *Antología poética*. México D.F: Editorial Cultura. 1940. pp. XI-XLVII.

GONZÁLEZ PRADA, Alfredo. "El polirritmo sin rima". GONZÁLEZ PRADA, Manuel. *Obras* (tomo III, volumen 5). Edición de Luis Alberto Sánchez. Lima: Ediciones Copé. 1988. pp. 163-175.

ISLA JIMÉNEZ, Julio. "Procedimientos dramáticos y narrativos de la balada europea en las *Baladas peruanas* de Manuel González Prada". *Lucerna*, Año 2, N° 2, 2013, pp. 4-9.

\_\_\_\_\_. "El París de González Prada, la escuela de Diderot y la figura del escritor de combate". *Lucerna*, Año 4, N° 7, Lima, junio de 2015, pp. 4-10.

LINO SALVADOR, Luis Eduardo. "Manuel González Prada y sus aproximaciones teóricas sobre el ritmo". *El estudio del Código Métrico-Rítmico en González Prada, Valdelomar y Eguren*. Lima: Fondo Editorial de la USIL. 2013. pp. 51-123.

\_\_\_\_\_. "El polirritmo sin rima de Manuel González Prada y sus aproximaciones al verso libre". *Poesía, pensamiento y acción en Manuel González Prada: Actas del Tercer Coloquio Internacional*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo. 2017. pp. 91-101.

MARIÁTEGUI, José Carlos. "Gonzales Prada". *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Biblioteca Amauta. [1928] 1991. pp. 254-265.

MEAD (Jr.), Robert G. "Panorama poético de Manuel González Prada". *Revista Iberoamericana*, Vol. XX, N° 39, 1955, pp. 47-64.

PINTO GAMBOA, Willy. *Manuel González Prada: profeta olvidado (seis entrevistas y un apunte)*. Lima: Editorial Cibeles. 1985.

SÁNCHEZ, Luis Alberto. *Nuestras vidas son los ríos: historia y leyenda de los González Prada*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. 1977.

\_\_\_\_\_. “Prólogo a *Exóticas*”. GONZÁLEZ PRADA, Manuel. *Obras* (tomo III, volumen 5). Lima: Ediciones Copé. 1988. pp. 259-262.

\_\_\_\_\_. “Prólogo a *Ortometría*”. GONZÁLEZ PRADA, Manuel. *Obras* (tomo III, volumen 5). Lima: Ediciones Copé. 1988. pp. 3-14.

SILVA SANTISTEBAN, Ricardo. “Manuel González Prada y Omar Jayyam”. “*El porvenir nos debe una victoria*”: la insólita modernidad de Manuel González Prada. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú. 2010. pp. 231-238.

\_\_\_\_\_. “Manuel González Prada y Paul Verlaine”. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, N° 49, 2010, p. 11-22.

\_\_\_\_\_. “Manuel González Prada y Sinibaldo de Mas”. *Poesía, pensamiento y acción en Manuel González Prada: Actas del Tercer Coloquio Internacional*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo. 2017. pp. 61-70.

TAUZIN, Isabelle (Ed.). *Manuel González Prada: escritor de dos mundos* (Actas del Coloquio Internacional “Manuel González Prada en Burdeos”). Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos. 2006.

\_\_\_\_\_. “Introducción”. *Ensayos: 1885-1916*. Lima: Editorial Universitaria. 2009. pp. XIII-LXXX.

\_\_\_\_\_. “Manuel González Prada traductor del francés”. *Poesía, pensamiento y acción en Manuel González Prada: Actas del Tercer Coloquio Internacional*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo. 2017. pp. 17-35.

VERNEUIL, Adriana de. *Mi Manuel*. Lima: Editora Antártica. 1947.

WARD, Thomas (Ed.). “*El porvenir nos debe una victoria*”: la insólita modernidad de Manuel González Prada. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú. 2010.

### 2.3. Sobre José María Eguren

ABRIL, Xavier. *Eguren, el obscuro*. Córdoba: Universidad de Córdoba. 1970.

ANCHANTE ARIAS, Jim. “Símbolo, simbólica y simbolismo en los *Motivos* de José María Eguren”. *Lexis*, Vol. XXXVI (2), N° 36, 2012, pp. 225-252.

\_\_\_\_\_. *Las figuras del cazador: símbolos, alegorías y metáforas en el poemario Simbólicas de José María Eguren*. Lima: Fondo Editorial de la USIL. 2013.



ARETA, Gema. *La poética de José María Eguren*. Santander: Alfar. 1993.

ARMAZA, Emilio. *Eguren*. Lima: Editorial Juan Mejía Baca. 1959.

BASADRE, Jorge. “Elogio de José María Eguren”. (Originalmente en: *Equivoaciones*, 1928). *José María Eguren: aproximaciones y perspectivas*. Lima: Universidad del Pacífico. 1977. pp. 95-110.

BELLI, Carlos German. “La poesía de José María Eguren”. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 1982, N° 17, pp. 27-41.

BENAVIDES, Miluska. *Naturaleza de la prosa de José María Eguren*. Lima: Academia Peruana de la Lengua. 2017.

CALVO, Eduardo. “José María Eguren: poeta del misterio”. *Barranco, su paisaje, su gente*. Lima: Librería e Imprenta Minerva. 1960. pp. 93-100.

CHAPILLIQUÉN LLERENA, Josué. *La crisis sacrificial en la poesía de José María Eguren*. Tesis para optar el título de Licenciado en Literatura Hispánica. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. 2011.

CHUECA, Luis Fernando. “Eguren y la cifra del amanecer. Apuntes para una interpretación de La dama i”. *Lienzo*, N° 20, Lima, 1999, pp. 279-295.

CISNEROS, Luis Jaime y José Luis RIVAROLA. “Para el vocabulario de Eguren”. *Sphinx*, N° 14, Lima, 1961, pp. 217-224.

DE LA FUENTE BENAVIDES, Rafael. “Eguren”. *De lo barroco en el Perú*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. 1968. pp. 333-354.

DEBARBIERI, César. *Los personajes en la poética de José María Eguren y otros textos*. Lima: Ed. Pedernal. 1990.

DEVOTO, Daniel. “Dificultad de Eguren”. *Textos y contextos: estudios sobre la tradición*. Madrid: Gredos. 1974. pp. 474-504.

DÍAZ HERRERA, Jorge. “Contra el Eguren que no es”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N° 13, Lima, 1981, pp. 84-91.

ESPINOZA, Carlos. *Eguren oracular*. Lima: Edición del autor. 2007.

FERRARI, Américo. “La función del símbolo en la obra de José María Eguren”. *El bosque y sus caminos*. Valencia: Pretextos. 1993. pp. 53-61.

GOLDBERG, Isaac. “José María Eguren”. *La literatura hispanoamericana: estudios críticos*. Madrid: Editorial América. 1922. pp. 331-343.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo. “Viaje al centro de Eguren: el motivo *Noche azul*”. *Retablo de autores peruanos*. Lima: Ediciones Arcoiris. 1990. pp. 275-303.

GUIZADO YAMPI, Renato. *Detalle, ritmo y sintaxis en la poesía de José María Eguren*. Lima: Academia Peruana de la Lengua. 2017.

HIGGINS, James. “Eguren: alienado y visionario”. *Tierra Adentro*, N° 3, Lima, agosto de 1985, pp. 59-88.

\_\_\_\_\_. “José María Eguren, el inaugurador de una tradición poética moderna”. *Hitos de la poesía peruana*. Lima: Milla Batres. 1993. pp. 11-32.

IBERICO, Mariano. “La poesía de Eguren”. *Social*, N° 267, Lima, mayo de 1942, p. 4.

INSÚA, Martha. *José María Eguren*. Lima: Librería Studium. 1969.

JIMÉNEZ BORJA, José. *José María Eguren, poeta geográfico*. Lima: Separata de las revista Letras, N° 47, 1952.

KAPSOLI, Wilfredo. “José María Eguren y Pedro Zulen”. *Literatura e historia del Perú*. Lima: Editorial Lumen. 1986. pp. 15-27.

LINO SALVADOR, Luis Eduardo. “José María Eguren: el ritmo en *Simbólicas*”. *El estudio del Código Métrico-Rítmico en González Prada, Valdelomar y Eguren*. Lima: Fondo Editorial de la USIL. 2013. pp. 193-250.

LE CORRE, Hervé. “José María Eguren, el aplazado”. *Poesía hispanoamericana posmodernista*. Madrid: Gredos. 2001. pp. 339-381.

\_\_\_\_\_. “Los lieder de José María Eguren (1874-1942) como dispositivo poético”. *Signo*, N° 10, 2001, pp. 269-293.

LÓPEZ DEGREGORI, Carlos. “José María Eguren: una sangre terriblemente cierta”. *Humanitas*, N° 22-23, Lima, abril-junio y julio-diciembre, 1992, pp. 93-95.

MARTOS, Marcos. “La poesía peruana del siglo XX”. *América sin nombre*, 2009, Nros. 13-14, pp. 203-214.

MARIÁTEGUI, José Carlos. “Eguren”. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Biblioteca Amauta. [1928] 1991. pp. 293-303.

LÓPEZ EGUREN, Isabel Cristina. “La familia Eguren en el Perú: los hermanos del poeta”. *Yuyaykusun: revista del Departamento Académico de Humanidades de la Universidad Ricardo Palma*, N° 8, noviembre de 2015, pp. 253-275.

\_\_\_\_\_. “José María Eguren y Cáceda: derrotero de un servidor público”. *Pakarina del Sur* (revista del pensamiento crítico latinoamericano), febrero de 2016, <http://www.pacarinadelsur.com/home/huellas-y-voces/1395-jose-maria-eguren-y-caceda-derrotero-de-un-servidor-publico>

MEJÍA BACA, José. “Ausencia de José María Eguren”. *Peruanidad*, N° 7, Lima, 1942, p. 236.

MIRANDA ESQUERRE, Luis Eduardo. *El léxico cromático en la poesía de José María Eguren*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Tesis de Bachillerato. 1969.

MORE, Ernesto. “José María Eguren”. *Huellas humanas*. Lima: Editorial San Marcos. 1954. pp. 111-124.

MOREANO, Cecilia. “Notas en torno al Lied IV de José María Eguren”. *Lienzo*, N° 20, Lima, 1999, pp. 311-320.

MORO, César. “Peregrín cazador de figuras”. *Los anteojos de azufre*. Lima: Sur Librería Anticuaria / Academia Peruana de la Lengua. 2016. pp. 213-218.

NÚÑEZ, Estuardo. *La poesía de José María Eguren*. Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad. 1932.

\_\_\_\_\_. *José María Eguren: Vida y Obra-Antología-Bibliografía*. New York: Hispanic Institute in the United States. 1961.

\_\_\_\_\_. *José María Eguren: vida y obra*. Lima: Talleres Gráficos P.L. Villanueva. 1964.

O’HARA, Edgar. “José María Eguren bajando la ola modernista”. *Cielo Abierto*, N° 32, Lima, abril-junio de 1985, pp. 9-17.

ORTEGA, Julio. “José María Eguren”. *Biblioteca Hombres del Perú (tomo XXX)*. Lima: Editorial Universitaria. 1965. pp. 70-130.

\_\_\_\_\_. “José María Eguren”. *Figuración de la persona*. Barcelona: EDHASA. 1971. pp. 89-116.

PAOLI, Roberto. “Eguren, tenor de las brumas”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N° 3, Año II, Lima, 1er semestre de 1976, pp. 25-53.

\_\_\_\_\_. “La raíces literarias de Eguren”. *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*. Firenze: Stamperia Editoriale Parenti. 1985. pp. 7-53.

PEÑA, Enrique. "Aspectos de la poesía de Eguren". *Letras*, N° 6, Lima, 1937, pp. 68-78.

REISZ DE RIVAROLA, Susana. "Un discurso simbólico sin clave: *Gacelas hermanas* de José María Eguren". *Lexis*, Vol. 1, N° 1, Lima, julio de 1977, pp. 82-88.

RIVAROLA, José Luis. *Lengua y creación en la prosa de Eguren*. Tesis de Bachillerato. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. 1966.

\_\_\_\_\_. "Las palabras de Eguren". *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, N° 24, Lima, 1er semestre de 1994, pp. 93-109.

RODRÍGUEZ-PERALTA, Phyllis. "La voz enigmática de José María Eguren". *Tres cumbres de la poesía peruana: Chocano, Eguren y Vallejo*. Madrid: Nova-Scholar. 1983. pp. 61-65.

ROUILLÓN ARRÓSPIDE, José Luis. *Las formas fugaces de José María Eguren*. Lima: Ediciones Imágenes y Letras. 1974.

SANDOVAL, Renato. *El centinela de fuego, agonía y muerte en Eguren*. Lima: Instituto Peruano de Literatura, Artes y Ciencias. 1988.

SARMIENTO, Giannina. "La representación de la muerte en *La Tarda* de José María Eguren". *Lienzo*, N° 20, Lima, 1999, pp. 297-310.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo (Ed.) *Aproximaciones y perspectivas*. Lima: Universidad del Pacífico. 1977.

\_\_\_\_\_. "El universo poético de José María Eguren". *Escrito en el agua* (tomo II). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. 2004. pp. 9-156.

\_\_\_\_\_. *El universo poético de José María Eguren*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo. 2016.

SOLOGUREN, Javier. "Comento de Eguren", "Los dos primeros poemas de Eguren" y "Afinidades poéticas: Eguren y Palazzeschi". *Gravitaciones y tangencias*. Lima: Editorial Colmillo Blanco. 1988. Pp. 202-217.

\_\_\_\_\_. "Eguren el encantado". *Caretas*, Lima, 1° de abril de 1991, pp. 66-67.

\_\_\_\_\_. "Bengalas sobre Rajika Puri y José María Eguren". *Hojas de herbolario: obras completas X*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP. pp. 21-22.

TREND, John Brande. "Perú ignoto" (originalmente en: *The Times Literary Supplement*). *José María Eguren: aproximaciones y perspectivas*. Lima: Universidad del Pacífico. 1977. pp. 65-69.

VICH, Víctor. "Robles, buques, caballos y sangre en la poesía de José María Eguren". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N° 78, Lima-Boston, 2do semestre de 2013, pp. 365-375.

WESTPHALEN, Emilio Adolfo. “Eguren y Vallejo: dos casos ejemplares”. *Escritos varios*. Lima: Fondo de Cultura Económica. 1997. Pp. 177-182.

ZAPATA, Miguel Angel. “José María Eguren: un acercamiento a *Ventanas de la tarde*”. *Lienzo*, N° 13, Lima, diciembre de 1992, pp. 301-312.

ZULEN, Pedro. “Un neo-simbolismo poético” (originalmente en *Ilustración peruana*, Lima, N° 112, 22 de noviembre). *José María Eguren: aproximaciones y perspectivas*. Lima: Universidad del Pacífico. 1977. pp. 54-60.

#### **2.4. Sobre otros poetas vinculados al Simbolismo**

BENDEZÚ, Francisco. “La fidelidad de Ureta a sus postulados poéticos”. *Rumor de Almas*. Lima: Instituto Nacional de Cultura. pp. V-XVI.

CONROY, Hubert Wieland. “José María Barreto: un diplomático peruano de valor ejemplar”. Blog “La Mula” (<https://plumainquieta.lamula.pe/2018/05/20/jose-maria-barreto-un-diplomatico-peruano-de-valor-ejemplar/hubert/>), recuperado el 16 de febrero de 2018 a las 13h00.

CISNEROS, Luis Fernán. “José Lora y Lora”. *Actualidades*, Lima, 22 de febrero de 1908, pp.142-143.

DE LA FUENTE, Nicanor. “Pasado y presente de José Eufemio Lora y Lora”. *Cultura peruana*, volumen XI, N° 47, 1951, s/n.

GONZÁLEZ, Carlos Alberto. *Antología histórica de Tacna*. Lima: Colegio Militar Leoncio Prado. 1952.

GONZÁLEZ, César. “Peruanos en el Holocausto”. Blog HISTORI-K (porlasendadelahistoria.blogspot.com), recuperado el 25 de febrero de 2018 a las 16h00.

GUILLÉN, Paul. « Alberto Ureta: Elegías de la cabeza loca ». Blog “Sol Negro” (<http://sol-negro.blogspot.com/2017/01/alberto-ureta-elegias-de-la-cabeza-loc.html>), recuperado el 01 de febrero de 2018 a 16h00.

MAURIAL, Antonio. “Presencia y recuerdo de Alberto Ureta”. *Alpha*, Año II, N° 6, abril-junio de 1966, pp. 9-13.

MONZÓN GAMBOA, Carolina. “Alberto Ureta”. Blog “Poetas de Arequipa” (poetasdearequipa.blogspot.com), recuperado el 15 de enero de 2018 a 20h00.

MORALES DE LA TORRE, Raimundo. “José Lora y Lora”. *Variedades*, Año 1, N° 1, 7 de mayo de 1907, pp. 53-54.

NEYRA, Alejandro. “La pérdida de los papeles de José Eufemio Lora y Lora”. *El Cuento Peruano 2001-2010*. Lima: Ediciones Copé. 2013. pp. 711-718.

NÚÑEZ, Estuardo. “La poesía de Enrique Bustamente y Ballivián”. *Letras*, N° 6, 1937, pp. 79-109.

RÁZURI, José Vicente. *Un poeta olvidado: José Eufemio Lora y Lora*. Lima: Talleres Gráficos Mercagraf. 1960.

RIVAS RIVAS, José. *José E. Lora y Lora: vida y obra*. Chiclayo: Universidad Santo Toribio de Mogrovejo. 2008.

SÁNCHEZ, Luis Alberto. “Nuestros modernistas”. *La literatura peruana: derrotero para una historia cultural del Perú* (tomo IV). Lima: P. L. Villanueva Editor. 1975. pp. 1127-1228.

TAMAYO VARGAS, Augusto. “José Eufemio Lora y Lora”. *Literatura peruana*. Lima: Peisa. 1992. pp. 637-639.

TORO MONTALVO, César. “Poetas modernistas”. *Historia de la literatura peruana* (tomo VII). 1995. Lima: AFA Editores. pp. 269-381.

XAMMAR, Luis Fabio. *La poesía de Enrique Bustamente y Ballivián*. Lima: Librería e Imprenta Gil. 1945.

### **Bibliografía complementaria**

ALLAN POE, Edgar. *Poesía completa: edición bilingüe*. Traducción de Arturo Sánchez. Barcelona: Ediciones 29. 1986.

AQUIEN, Michèle. *Dictionnaire de poétique*. Paris : Librairie Générale Française. 1993.  
 \_\_\_\_\_ . *La versification appliquée aux textes*. Paris: Armand Colin. 1993.

BALAKIAN, Anna. *El movimiento simbolista*. Madrid: Guadarrama. 1969.

BANVILLE, Théodore de. « Les poètes nouveaux ». En : *Le Parnasse*. Paris : Presses de l'université Paris-Sorbonne. 2006. p. 153-159 (originalmente en : *Revue du XIXe siècle*, octubre 1866, p. 138-148).

BASADRE, Jorge. *Historia de la república del Perú* (tomo II: 1866-1908). Lima: Editorial Cultura Antártica. 1949.

BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes* (1). Paris : Gallimard. 1975.

\_\_\_\_\_. “Richard Wagner y el *Tannhauser* en París”. En: *Obras*. México D.F: Aguilar. Traducción de Nydia Lamarque. 1961. pp. 734-753.

\_\_\_\_\_. *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra. 2006. Traducción de Luis Martínez de Merlo.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Rimas*. Madrid: Clásicos Castalia. 1982.

BENOIST, Luc. *Signes, symboles et mythes*. Vendôme : PUF. [1975]. 1977.

BOURGET, Paul. « L'esthétique du Parnasse ». En : *Le Parnasse*. Paris : Presses de l'université Paris-Sorbonne. 2006. p. 199-207 (originalmente : *Journal des débats politiques et littéraires*, 9 décembre 1884, p. 3).

BRUNETIERE, Ferdinand. « Le Parnasse contemporain ». En : *Le Parnasse*. Paris : Presses de l'université Paris-Sorbonne. 2006. p. 175-189 (originalmente : *Revue de deux mondes*, 1<sup>er</sup> novembre 1884, p. 211-224 ; recueilli dans *Histoire et littérature*, Paris, Calman-Levy, t. II, 1885, p. 207-233).

BUSTAMANTE Y BALLIVIÁN, Enrique (Ed.). *Poetas brasileños: de los románticos a los modernistas*. Lima: PUCP Ediciones del Rectorado. 2000.

CARPIO MUÑOZ, Juan Guillermo. *El yaraví arequipeño: un estudio histórico-social y un cancionero*. Arequipa: La Colmena. 1976.

CHANG-RODRÍGUEZ, Eugenio. “Aportes literarios y lingüísticos de Manuel González Prada”. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, N° 49, 2010, pp. 197-212.

CLOUARD, Henri. *Histoire de la littérature française : du symbolisme à nos jours (de 1885 à 1914)*. Paris: Albin Michel. 1947.

CORNEJO POLAR, Antonio. CORNEJO POLAR, Antonio. “La poesía tradicional y el yaraví”. *Letras*, N° 76-77, Año XXXVIII, 1er-2do semestre 1966, pp. 103-125.

\_\_\_\_\_. “Literatura peruana: totalidad contradictoria”. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 9, N° 18, 1983, pp. 37-50.

\_\_\_\_\_. “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno”. En: *Revista Iberoamericana*, Vol. LXII, Núms. 176-177, 1996, pp. 837-844.

COROMINAS, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos. [1961] 1967.

- DABADIE, F. *A travers l'Amérique du Sud*. Paris: Ferdinand Sartorius Editeurs. [1858] 1859.
- D'ALLEMAND, Patricia. *Hacia una crítica cultural latinoamericana*. Lima-Berkeley: CELAP / Latinoamericana Editores. 2001.
- DE LA RIVA AGÜERO, José. *Carácter de la literatura del Perú independiente*. Lima: Universidad Ricardo Palma – Instituto Riva Agüero. 2008.
- DECHARNEUX, Baudouin et Luc NEFONTAINE. *Le symbole*. Paris : PUF. 2006.
- DELGADO, Wáshington. *Historia de la literatura republicana: nuevo carácter de la literatura en el Perú independiente*. Lima: Ediciones RIKCHAY Perú. 1984.
- DIEZ CANEDO, Enrique. *La poesía francesa del romanticismo al surrealismo*. Buenos Aires: Losada. 1945.
- DOLEZĚL, Lubmír. *Breve historia de la poética*. Madrid: Síntesis. 1997.
- DUCROT, Oswald y Tzvetan TODOROV. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI. 1974.
- EIELSON, Jorge Eduardo. “Rimbaud y la conducta fundamental”. *Las Moradas*, N° 2, 1947, p. 183-192.
- ELIADE, Mircea. *Traité d'histoire des religions*. Paris : Payot. [1949]. 1979.
- FERNÁNEZ COZMAN, Camilo. “Siete características de la poesía moderna”. <https://camilofernande.blogspot.com/2007/01/siete-caractersticas-de-la-poesa.html>, recuperado el 01 de abril de 2017 a las 10h00.
- FIESTA VÁSQUEZ, Miguel Ángel. *La poesía parnasiana y su recepción en la literatura hispánica*. Tesis para optar el Grado de Doctor en Filología: Universidad Complutense de Madrid. 2013.
- FRIEDRICH, Hugo. *Structure de la poésie moderne*. Paris : Le Livre de Poche. [1956] 1999.
- GARCÍA-BEDOYA, Carlos. *Para una periodización de la literatura peruana*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. 2004.
- GARCÍA CALDERÓN, Ventura. « La literatura peruana (1535-1914) ». *Revue Hispanique*, Paris, 1914, XXXI, pp. 305-391.
- \_\_\_\_\_. *Biblioteca de Cultura Peruana* (12 tomos). Paris: Desclée, de Brouwer. 1938.



\_\_\_\_\_. *Cantilenas y otros poemas*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. 2010.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil. 1982. (Edición castellana: *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus. 1989.)

GHIL, René. *Traité de verbe (états successifs 1885 – 1886 – 1887 – 1888 – 1891 – 1904)*. Textes présentés, annotés, commentés par Tiziana Goruppi. Paris: Editions A.-G. Nizet. 1978.

GÓMEZ CARRILLO, Enrique. “Los poetas simbolistas: primera antología”. En: *El tercer libro de las crónicas*. Madrid: Mundo Latino. 1920. pp. 5-29.

\_\_\_\_\_. “La poesía contemporánea: 1884-1897”. En: *La vida parisiense*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. 1993. pp. 117-121.

GULLÓN, Ricardo. *Direcciones del modernismo*. Madrid: Alianza Editorial. 1990.

HAMILTON, Edith. *La mitología*. Traducción de Valentín Conejero. Barcelona: Daimon. 1976.

HENRÍQUEZ UREÑA, Max. *Breve historia del modernismo*. México D.F: Fondo de Cultura Económica. 1954.

HIGGINS, James. *Historia de la literatura peruana*. Lima: Editorial Universitaria. 2004.

HOFFMAN, E. T. A. *Cuentos*. Madrid: Cátedra. 2014.

HURET, Jules. *Enquête sur l'évolution littéraire*. Paris : José corti. Préface et notices de Daniel Grojnowski. 1999.

HUYSMANS, Joris-Karl. *A rebours*. Paris: Gallimard. 1977.

\_\_\_\_\_. *A contrapelo*. Madrid: Cátedra. 2000. Traducción de Juan Herrero.

IGLESIAS, Claudio (Ed.). *Antología del decadentismo: perversión, neurastenia y anarquía (1880-1900)*. Buenos Aires: Caja Negra. 2007.

ILLOUZ, Jean-Nicolas. *Le Symbolisme*. Paris: ADAGP. 2004.

JAIMES FREYRE, Ricardo. *Castalia bárbara*. Buenos Aires: Imprenta de Juan Schürer-Stole. 1899.

JIMÉNEZ, José Olivio. “Introducción a la poesía modernista hispanoamericana”. En: *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*. Madrid: Hiperión. 1994. Pp. 9-51.

JIMÉNEZ, Juan Ramón. *Obras*. Madrid. Visor. 2008.

JENNY, Laurent. *El fin de la interioridad: teoría de la expresión e invención estética en las vanguardias francesas [1885-1935]*. Madrid: Frónesis-Cátedra. Universitat de Valencia. 2003.

KAHN, Gustave. « Le Parnasse et l'esthétique parnassienne ». En : *Le Parnasse*. Paris : Presses de l'université Paris-Sorbonne. 2006. p. 273-295 (originalmente : *La Revue blanche*, 1<sup>er</sup> septembre 1901, p. 5-24 ; recueilli dans *Symbolistes et décadents*, Paris, Vanier, 1902, p. 343-380).

KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil. 1974.

LAMA, Miguel Ángel. “Enrique Diez Canedo y la poesía extranjera”. *Revista de Filología y su Didáctica*, Madrid, Nros 22-23, 1999-2000, p. 191-228.

LARA, Jesús. *La poesía quechua*. México D.F: Fondo de Cultura Económica. [1947] 1979.

LEMAITRE, Henri. *La poésie depuis Baudelaire*. Paris : Armand Colin. 1965.

MACERA, Pablo. *La imagen francesa del Perú*. Lima: INC. 1976.

MACHADO, Antonio. *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva. 1978.

MALLARME, Stéphane. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard. 1945.

\_\_\_\_\_. *Correspondance*. Paris : Gallimard. 1973.

MARCHAL, Bertrand. *Le Symbolisme*. Paris : Armand Colin Éditeur. 2011.

MARCHESE, Angelo y Joaquín FORRADELAS. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel Letras. 2013.

MARTINEZ CUADRADO, Jerónimo. “Ronsard en el arco tensado entre Ausonio y Jorge Guillén”. En: *Aproximaciones diversas al texto literario*. Murcia: Universidad de Murcia. 1996. pp. 315-324.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique. *La intertextualidad literaria: base teórica y práctica textual*. Madrid: Cátedra. 2001.

MARTÍN ADÁN. *Obra poética en prosa y verso*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. 2006.

MARTINÓ, Pierre. *Parnaso y simbolismo*. Buenos Aires : El Ateneo. [1925]. 1948.

- MAZALEYRAT, Jean. *Éléments de métrique française*. Paris: Armand Colin. [1974] 1995.
- MCGUINNESS, Patrick. *Anthologie de la poésie symboliste et décadente*. Paris: Les Belles Lettres. [2001] 2009.
- MELGAR, Mariano. *Poesías*. Nancy: edición de Manuel Moscoso Melgar. Tipografía de G. Crepen-Leblond. Introducción del arequipeño Francisco García Calderón. 1878.  
 \_\_\_\_\_. *Poesías completas*. Lima: Academia Peruana de la Lengua. 1971.
- MIRÓ QUESADA, Aurelio. *Historia y leyenda de Mariano Melgar (1790-1815)*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM. [1978] 1998.
- Monguió, Luis. *La poesía postmodernista peruana*. México D.F: Fondo de Cultura Económica. 1954.
- MORTELETTE, Yann : « Préface ». En : *Le Parnasse*. Paris : Presses de l'université Paris-Sorbonne. 2006. 435 p. pp. 7-39.
- MURAT, Michel. *Le vers libre*. Paris : Honoré Champion. 2008.
- NÚÑEZ, Estuardo. *Las letras de Francia y el Perú*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- OVIEDO, José miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana: del romanticismo al modernismo*. Madrid: Alianza Editorial. 2012.
- PARAÍSO, Isabel. *El verso libre hispánico: orígenes y corrientes*. Madrid: Gredos. 1985.
- PEYLET, Gérard. *La littérature fin de siècle : de 1884 à 1898*. Paris: Vuibert. 1994.
- RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au Surréalisme*. Paris : José Corti. 1960.
- RAYNAUD, Ernst. *La mêlée symboliste*. Paris : Nizet. 1971.
- RUBÉN DARÍO. *Prosas profanas y otros poemas*. México D.F: Librería de la Vda. de C. Bouret. 1915.  
 \_\_\_\_\_. *Poesía*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. 1977.  
 \_\_\_\_\_. *Cantos de vida y esperanza*. Managua: Asamblea Nacional. 2005.
- SALES CEPEDA, Manuel. “¿Qué es el decadentismo?”. *Lima Ilustrado*, Año I, 15 de marzo de 1899, N° 20, p. 389.
- SAMOUYAULT, Tiphaine. *L'intertextualité*. Paris: Armand Colin. 2013.

SANTOS GONZÁLEZ, Claudio. *Antología de los poetas modernistas americanos*. París: Casa Editorial Garnier Hermanos. 1913.

SAPET, Jean-Marie. *La poésie symboliste*. Paris: Gallimard. 2014.

SCHMIDT, A. M. *La literatura simbolista*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires. 1962.

SCHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Jorge Mestas. 2001.

SCHULAMN, Iván. *El modernismo hispanoamericano*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. 1969.

SILVA, José Asunción. *Poesías*. Bogotá: La Oveja Negra. 1985.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo. “Mallarmé y la poesía de lo absoluto”. En *Poesías*. Lima: PUCP. 1998. pp. 7-28.

\_\_\_\_\_. “La poética del simbolismo a partir de un soneto de Charles Baudelaire”. En: *Escribir en el agua*. Lima: PUCP. 2004. pp. 114-126.

\_\_\_\_\_. “Crisis de verso”. En: *Antología general de la traducción en el Perú*. Lima: Universidad Ricardo Palma. 2016. pp. 59-67.

SOLÀ-SOLÉ, Joseph M (Ed.). *La dança general de la Muerte*. Barcelona: PUVILL – Editor. 1981.

STURLUSON, Snorri. *Textos mitológicos de las Eddas*. Madrid: Miraguano Ediciones. 1998.

SZURMUK, Mónica y Robert MCKEE IRWIN (Coord.). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México D.F: siglo xxi. 2009.

TAUZIN CASTELLANOS, Isabelle. “Las antologías poéticas del Perú en el siglo XIX”. LY, Nadine (Comp.). *Le phénomène anthologique dans le Monde Ibérique contemporain*. Bordeaux: Maison des Pays Ibériques. 2000. pp. 189-201.

TERÁN, Oscar. “Amauta: vanguardia y revolución”. Revista *Prismas*, Vol. 12, N° 2, dic. 2008, [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1852-04992008000200004](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-04992008000200004), recuperado el 23 de enero de 2018 a las 14h00.

TODOROV, Tzvetan. *Théories du symbole*. París: Editions du Seuil. 1977.

UTRERA TORREMOCHA, María Victoria. *Historia y teoría del verso libre*. Sevilla: Padilla Libros Editores & Libreros. 2001.

VAILLANT, Alain. « Le lyrisme du vers syllabique : de Lamartine à Mallarmé ». *Romantisme*, N° 140, 2008-2, pp. 53-66.

VERLAINE, Paul. *Œuvres poétiques complètes*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade. 1962  
 \_\_\_\_\_ . *Poesía completa: edición bilingüe* (2 tomos). Barcelona: Ediciones 29.  
 1972.

VARALLANOS, José. *El harahui y el yaraví: dos canciones populares peruanas*. Lima: Concytec. 1989.

WARD, Thomas. *Buscando la nación peruana*. Lima: Editorial Horizonte. 2009.

WHITMAN, Walt. *Song of Myself*. New York: The Roycrofters at the Shop Which. 1904.  
 \_\_\_\_\_ . *Obra poética*. Traducción de E. M. S. Danero. Buenos Aires:  
 Macland. 1958.

ZOLA, Emile. « Les poètes contemporains ». En : *Le Parnasse*. Paris : Presses de l'université Paris-Sorbonne. 2006. p. 147-152 (originellement en : *Le Voltaire*, 17, 18 et 20 avril 1879, p. 1-2 ; recueilli dans *Documents littéraires. Etudes et portraits*, Paris, Charpentier, 1881, p. 163-194).

## ÍNDICE ONOMASTICO

Abril, Xavier.....	191, 198, 203, 206, 208, 220, 239, 259, 273, 316
Abril de Vivero, Pablo.....	300
Allan Poe, Edgar.....	33, 34, 144, 183, 193, 211, 212
Althaus, Clemente.....	122, 137
Annunzio, Gabriele.....	30
Apollinaire, Guillaume.....	262, 263
Aréstegui, Narciso.....	122
Aristóteles.....	200
Armas, Augusto.....	79
Arnault, Antoine.....	152
Asunción Silva, José.....	146, 166, 169, 194
Baciu, Stefan.....	192, 260, 261
Baju, Anatole.....	31, 35, 36
Balta, José.....	74, 121, 139
Banville, Théodore.....	21, 24, 26, 37, 58, 201
Barreto, Federico.....	305
Basadre, Jorge.....	191, 198, 200, 203, 206, 259
Baudelaire, Charles.....	21, 24, 30, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 44, 45, 50, 51, 58, 59, 60, 63, 64, 65, 94, 145, 180, 199, 201, 204, 206, 211, 212, 265, 270, 280, 282, 283, 285, 296
Bazán, Armando.....	259
Beaunier, André.....	24, 25
Bécquer, Gustavo Adolfo.....	178, 298, 299
Bédouin, Jean Louis.....	260
Belaúnde, Víctor Andrés.....	297, 300
Belli, Carlos Germán.....	242
Benavides, Oscar R.....	292, 310
Bendezú, Francisco.....	296, 297, 302
Bergson, Henri.....	302
Bernisone, Luis.....	259
Bertrand, Aloysius.....	39
Bilac, Olavo.....	288
Bolaños, Federico.....	259
Borges, Jorge Luis.....	244
Breton, André.....	260, 276
Brunetière, Ferdinand.....	24
Cabello, Mercedes.....	51
Carrillo, Enrique A.....	66, 67, 190, 197, 205, 319
Casal, Julián.....	146, 194
Cansinos Assens, Rafael.....	190, 197
Chaudoir, Elvira.....	307
Chocano, José Santos.....	173, 175, 188, 191, 193, 194, 259, 282, 285, 288, 305, 307, 315

Churata, Gamaliel.....	191, 198, 249, 259
Cisneros, Luciano Benjamín.....	73, 121
Cisneros, Luis Fernán.....	278
Coppée, François.....	58
Coran, Charles.....	152, 153
Corpancho, Manuel Nicolás.....	315
Daireaux, Max.....	192
De la Puente, José Félix.....	190, 196
Dehmel, Richard.....	199
Delgado, Wáshington.....	140
Díaz Mirón, Salvador.....	146
Diez Canedo, Enrique.....	50, 72, 146
Domingo Cortés, José.....	140
Dowson, Ernest.....	199, 206
Dujardin, Edouard.....	105
Dumas, Alexandre.....	152
Eco, Umberto.....	50
Eielson, Jorge Eduardo.....	71
Eliade, Mircea.....	219, 264
Espronceda, José.....	150
Fabre, Jean Henri.....	256
Forneret, Xavier.....	94
Frank, Gunther.....	306
Fusco Sansone, Nicolás.....	259
Gálvez, José.....	188, 195, 282, 288
García Calderón, Francisco.....	51, 121, 278, 280, 281, 289, 297
García Calderón, Ventura.....	51, 69, 188, 195, 237, 282, 285, 297
Gautier, Théophile.....	23, 26, 27, 57, 136, 201
Ghil, René.....	35, 38, 53, 158, 159, 163, 202
Girard, René.....	216
Girondo, Oliverio.....	259
Goethe, Johann Wolfgang.....	137, 145, 298
Goldberg, Isacc.....	184, 190
Goldfinch, Herr.....	137
Gómez Carrillo, Enrique.....	79, 197, 279
González Prada, Alfredo.....	168
Gourmont, Rémy.....	30, 256
Goyeneche, José Manuel.....	88, 121
Grimm Thomas.....	89
Guerrini, Olindo.....	288
Hamilton Mortimer, John.....	64
Haya de la Torre, Víctor.....	188
Haynes, Joseph.....	64
Heine, Heinrich.....	136

Henríquez Ureña, Max.....	138, 143, 144
Herder, Johann.....	232
Heredia José María.....	26, 57, 58, 82
Hernández, Julio A.....	64, 67, 186, 189, 264, 310
Hernández Martínez, Maximiliano.....	260
Herrera y Reissig, Julio.....	193, 259
Hidalgo, Alberto.....	56, 259, 298, 314
Hugo, Victor.....	23, 24, 43, 44, 74, 95, 136, 144, 152, 156, 201, 316
Huidobro, Vicente.....	69
Hoffman, E.T.A.....	287
Huysmans, Joris Karl.....	30, 33
Ibarbourou, Juana de.....	307
Iberico, Mariano.....	300
Iriarte, Tomás.....	150
Isle Adam, Villiers de l'.....	33
Iturregui, Juan Manuel.....	88, 111
Jaimes Freyre, Ricardo.....	66, 169, 170, 171, 176
Jammes, Francis.....	98
Jiménez, Juan Ramón.....	145, 146
Kahn, Gustave.....	24, 31, 34, 35, 50, 72, 73, 84, 86, 95, 98, 103, 161, 166, 175, 202
Kropotkin, Piotr.....	31
Krysinska, Marie.....	84
Laforgue, Jules.....	30, 34, 35, 60, 84, 95, 103
Lamartine, Alphonse.....	23, 284
Lara, Jesús.....	119
Laveaux, Marty.....	24
Lavigne, Ernst.....	86
Lemerre, Alphonse.....	24, 88
Lisle, Leconte de.....	23, 25, 26, 27
Lora, Juan José.....	259
Lorrain, Jean.....	29
Louis-Xavier, Ricard.....	24
Lugones, Leopoldo.....	143, 173, 193, 289
Macera, César Francisco.....	191, 192
Machado, Antonio.....	296
Machado, Manuel.....	66, 146
Mallarmé, Stéphane.....	25, 30, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 41, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 68, 69, 85, 92, 163, 176, 183, 199, 201, 202, 203, 204, 206, 211, 212, 270, 273, 274, 276, 285, 312
Mare, Walter de la.....	191
Mariátegui, José Carlos.....	192, 198, 200, 204, 205, 236, 249, 259, 261, 311
Marius, André.....	83
Martí, José.....	146, 172
Martín Adán.....	195, 204, 249, 258, 292, 299, 301



Martin, Nicolas.....	152
Martínez Cuadrado, Jerónimo.....	108
Martinó, Pierre.....	24
Matto, Clorinda.....	51
Muclair, Camille.....	152
Melgar, Mariano.....	120, 122
Mendès, Catulle.....	24, 26, 57, 58, 78, 83, 84, 85, 87, 92
Mercado, Guillermo.....	259
Merimée, Prosper.....	137, 152
Meschonnic, Henri.....	103
Mistral, Gabriela.....	200
Mirbeau, Octave.....	33
Miró Quesada, Aurelio.....	118
Morales de la Torre, Raimundo.....	66
More, Federico.....	183
Moréas, Jean.....	32, 34, 35, 37, 38, 50, 59, 71, 95, 158, 159, 162, 163, 202
Morice, Charles.....	30
Moro, César.....	195, 204, 249, 258, 261
Moscoso Melgar, Manuel.....	120
Musset, Alfred.....	23, 37, 54, 284
Neruda, Pablo.....	200, 260, 315
Nervo, Amado.....	54, 67, 171
Nordau, Max.....	52, 53, 54
Núñez, Estuardo.....	55, 59, 64, 74, 184, 190, 192, 205, 207, 208, 224, 236, 238, 266, 292
Onís, Federico.....	144, 146
Oquendo de Amat, Carlos.....	191, 198
Palacios, Pedro Bonifacio.....	288
Palés Matos, Luis.....	198, 205
Palma, Clemente.....	64, 188, 195, 218, 259, 297, 307
Palma, Ricardo.....	121, 137, 315
Papini, Giovanni.....	81
Pardo y Lavalle, Manuel.....	139
Parra del Riego, Juan.....	173, 314
Paz Soldán, Mateo.....	120, 153
Paz Soldán, Pedro.....	315
Paz, Gil.....	54
Paz, Octavio.....	260
Pecontal, Simeon.....	152
Peralta, Alejandro.....	259
Pereda Valdés, Ildelfonso.....	259
Peza, Juan de Dios.....	284
Pichardo, Manuel Serafin.....	286
Pinto Bazarco, Ernesto.....	307
Portal, Magda.....	259

Prado, Mariano Ignacio.....	74
Prado, Domingo.....	60
Prudhomme, Sully.....	56, 58
Raynaud, Ernest.....	78, 87
Régnier, Henri.....	30, 35
Renan, Ernest.....	151, 156
Reyes, Alfonso.....	68, 276
Rimbaud, Arthur.....	35, 39, 48, 49, 50, 51, 53, 161, 166, 173, 199, 201, 202, 203, 204, 206, 211, 212, 261, 273, 276, 289, 312
Riva Agüero, José de la.....	51, 82, 188, 189, 195, 237
Rivera, José Eustacio.....	259
Robles, Daniel Alomía.....	310, 311
Rodó, José Enrique.....	305, 307
Rodríguez, César Atahualpa.....	259
Rollinat, Maurice.....	30
Ronsard, Pierre.....	108
Rosell, Ricardo.....	122
Rubén Darío.....	81, 191, 193, 194, 206, 279, 282, 286, 288, 289, 290, 296, 305, 307, 308, 318
Rueda, Salvador.....	307
Salas, Xavier.....	69
Salaverry, Carlos Augusto.....	137, 149, 292, 315
Sales Cepeda, Manuel.....	52
Sánchez, Luis Alberto.....	73, 141, 142, 157, 183, 290, 291, 292, 311
Sánchez, Luis Aníbal.....	188
Santos González, Claudio.....	194
Schiller, Friedrich.....	137, 298
Schopenhauer, Arthur.....	29, 31
Serafin del Mar.....	259
Shakespeare, William.....	53
Shelley, Percy.....	216
Silberschein, Abraham.....	306
Silva Valdez, Fernán.....	198
Symons, Arthur.....	199, 206
Spenser, Edmund.....	137
Storni, Alfonsina.....	198, 200, 205, 307
Swedenborg, Emanuel.....	201
Thieme, Hugo.....	83, 85, 87
Torre, Guillermo de.....	81, 262, 263
Torres Bodet, Jaime.....	259
Torres Rioseco, Arturo.....	81
Truel, Madeleine.....	307
Ulloa Sotomayor, Alberto.....	86
Ubico Castañeda, Jorge.....	260
Unamuno, Miguel de.....	146

Valencia, Guillermo.....	67, 289
Valdelomar, Abraham.....	188, 195, 237, 296, 311
Vallejo, César.....	56, 194, 200, 249, 258
Varallanos, José.....	118, 119, 122
Vargas Vila, José María.....	284
Velásquez, Luis.....	259
Verneuil, Adriana.....	152
Verhaeren, Emile.....	72, 175
Verhesen, Fernand.....	199
Verlaine, Paul.....	25, 30, 33, 34, 35, 37, 38, 44, 49, 50, 51, 59, 69, 78, 99, 154, 156, 176, 182, 199, 201, 202, 204, 206, 211, 212, 265, 270, 274, 289, 296, 312, 313, 319
Viau, Théophile.....	24
Viele Griffin, Francis.....	175
Vigenère, Blais.....	107
Vigny, Alfred.....	23
Villaespesa, Francisco de.....	296
Villarán, Acisclo.....	122
Wagner, Richard.....	39, 40, 41, 44, 201
Westphalen, Emilio Adolfo.....	195, 204, 258, 292, 300
Wiesse de Sabogal, María.....	199
Wilde, Oscar.....	29, 79
Yerovi, Leonidas.....	188, 195
Zegarra Ballón, Enrique.....	59, 60
Zulen, Pedro.....	188, 190, 191, 194, 196, 198, 204, 205, 213, 218, 250, 319

### Resumen

Desde fines del siglo XIX hasta inicios del XX, la poesía peruana presenta una relación particular con diferentes tradiciones, en especial con la poesía francesa. En la presente tesis buscamos explicar los vínculos entre el Simbolismo francés y algunos poetas peruanos de este período: Nicanor Della Rocca de Vergalo, Manuel González Prada y Jose María Eguren. Tratamos de establecer una lectura "intertextual" entre los textos de los "Maestros" del Simbolismo (Baudelaire, Verlaine, Rimbaud y Mallarmé) y los poetas peruanos. Además, nuestro análisis considera las relaciones y diferencias con movimientos y conceptos como el Simbolismo, el Parnasianismo y el Decadentismo, así como con el Modernismo hispanoamericano. Entonces, esta investigación es un estudio comparativo entre dos tradiciones que establecieron "un diálogo" peculiar: Rocca de Vergalo, cuyos libros han sido escritos en francés, es parte del proceso del "verso liberado"; González Prada renovó la poesía peruana con formas europeas (por ejemplo el "rondel" francés) y fue también el difusor del Parnasianismo y del Simbolismo en el Perú; y Jose María Eguren es el creador de un simbolismo particular en lengua española. Su poesía es una mezcla de diversas tradiciones, "aclimatadas" en su modernismo y postmodernismo original. Es una visión fantástica de un mundo de temas "oscuros" como la primera infancia, la ausencia y la muerte.

Simbolismo – Símbolo – Verso libre – Intertextualidad – Modernismo

LE SYMBOLISME FRANÇAIS ET LA POÉSIE PÉRUVIENNE: NICANOR DELLA ROCCA DE VERGALO, MANUEL GONZÁLEZ PRADA ET JOSÉ MARÍA EGUREN – EL SIMBOLISMO FRANCÉS Y LA POESÍA PERUANA

### Résumé

A la fin du dix-neuvième siècle et au commencement du vingtième, la poésie péruvienne a eu une particulière relation avec différentes traditions littéraires, et surtout avec la poésie française. Dans la présente thèse on cherche à expliquer les liens entre le Symbolisme français et quelques poètes péruviens de cette période : Nicanor Della Rocca de Vergalo, Manuel González Prada et José María Eguren. On cherche à établir une lecture « intertextuelle » entre les textes des « Maîtres » du Symbolisme (Baudelaire, Verlaine, Rimbaud et Mallarmé) et les poètes péruviens mentionnés. En plus, cette lecture doit considérer les rapports et les différences avec des mouvements et concepts proches du Symbolisme, comme le Parnassianisme et le Décadentisme, ainsi que le Modernisme hispano-américain. Alors, cette recherche est une étude comparative entre deux traditions qui ont établi un « dialogue » particulier: Rocca de Vergalo, dont les livres ont été écrits en français, contribue au processus du vers libéré français ; González Prada a rénové la poésie péruvienne avec des formes européennes (par exemple le rondeau français) et a été aussi le diffuseur du Parnasse et du Symbolisme au Pérou ; et José María Eguren est le créateur d'un symbolisme particulier en langue espagnole. Sa poésie est un mélange de diverses traditions européennes, « acclimatées » dans son original modernisme et même postmodernisme. C'est une vision fantastique du monde à partir de sujets « obscurs » à partir de l'enfance, l'absence et la mort.

Symbolisme – Symbole – Vers libre – Intertextualité - Modernisme

THE FRENCH SYMBOLISM AND THE PERUVIAN POETRY: NICANOR DELLA ROCCA DE VERGALO, MANUEL GONZALEZ PRADA AND JOSE MARIA EGUREN

**Abstract**

From ends of 19th century and beginnings of the XXth, the Peruvian poetry had a particular relation with different traditions, and especially with the French poetry. In the present thesis we try to explain the links between the French Symbolism and some Peruvian poets of this period: Nicanor Della Rocca de Vergalo, Manuel González Prada and Jose María Eguren. We try to establish an "intertextual" reading between the texts of "teachers" of Symbolism (Baudelaire, Verlaine, Rimbaud and Mallarmé) and the Peruvian poets. In addition, these analyze must to consider the relations and differences with movements and concepts next the Symbolism, as the Parnassianism and the Decadentism, and also with the Spanish-American Modernism. Since then, this research is a comparative study between two traditions that established an peculiar "dialog": Rocca de Vergalo, whose books have been written in French, is a part of the process of "liberated verse"; González Prada renewed the Peruvian poetry with European forms (for example the French "rondeau") and was also the diffuser of Parnassianism and Symbolism in Peru; and Jose Maria Eguren is the creator of a particular symbolism in Spanish. His poetry is a mixture of diverse traditions, "acclimated" in his original modernism and postmodernism. It is a fantastic vision of the world from "dark" topics as the infancy, the absence and the death.

Sybolism – Symbol – Free vers – Intertextuality - Modernism