



**Universidad Nacional Mayor de San Marcos**

**Universidad del Perú. Decana de América**  
**Facultad de Letras y Ciencias Humanas**  
**Escuela Profesional de Literatura**

**Los personajes femeninos en la obra de José María  
Eguren**

**TESIS**

Para optar el Título Profesional de Licenciada en Literatura

**AUTOR**

Karen Lucero BASAURI MATA

**ASESOR**

Mg. Luis Eduardo LINO SALVADOR

Lima, Perú

2021



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

---

Basauri, K. (2021). *Los personajes femeninos en la obra de José María Eguren*. [Tesis de pregrado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Escuela Profesional de Literatura]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

---

## Metadatos complementarios

<b>Datos de autor</b>	
Nombres y apellidos	Karen Lucero Basauri Mata
DNI	71342844
URL de ORCID	<a href="https://orcid.org/0000-0002-2112-6396">https://orcid.org/0000-0002-2112-6396</a>
<b>Datos de asesor</b>	
Nombres y apellidos	Luis Eduardo Lino Salvador
DNI	42978520
URL de ORCID	<a href="https://orcid.org/0000-0002-6415-5744">https://orcid.org/0000-0002-6415-5744</a>
<b>Datos de investigación</b>	
Línea de investigación	Estudios literarios. Literatura peruana
Grupo de investigación	Literatura y arte: prensa, cultura visual y redes trasatlánticas entre Europa y América Latina
Agencia de financiamiento	No aplica
Ubicación geográfica de la investigación	País: Perú Departamento: Lima Provincia: Lima Distrito: Cieneguilla  Coordenadas geográficas 12°06'35.3"S 76°49'06.9"W -12.109818, -76.818583
Año o rango de años en que se realizó la investigación	2017-2020
URL de disciplinas OCDE	Estudios de literatura general <a href="https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.03">https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.03</a>

*Escuela Profesional de Literatura*

## ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS

### PARA OBTENER EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADA EN LITERATURA

Reunido el Jurado en sesión virtual, el día 24 de septiembre de 2021 a las 12:30 horas, integrado por el Dr. Mauro Félix Mamani Macedo (Presidente), Mg. Luis Eduardo Lino Salvador (Asesor), Mg. Jhonny Jhoset Pacheco Quispe (Informante) y Mg. Alex Morillo Sotomayor (Informante) para calificar la sustentación de la tesis titulada LOS PERSONAJES FEMENINOS EN LA OBRA DE JOSÉ MARÍA EGUREN presentada por la bachiller Karen Lucero Basauri Mata, para optar el título de Licenciada en Literatura.

Después de la exposición de la tesista, la lectura de sus conclusiones y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, este se retiró a deliberar y acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Reglamento General de Estudios de Pregrado.

19 (sobresaliente)

---

Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el título de Licenciada en Literatura a la bachiller **Karen Lucero Basauri Mata**.

Concluido el acto académico a las 13:50 horas, firman la presente acta por cuadruplicado.



Dr. Mauro Félix Mamani Macedo  
Presidente  
Principal D.E.



Mg. Jhonny Jhoset Pacheco Quispe  
Jurado Informante



Mg. Alex Morillo Sotomayor  
Jurado Informante



Mg. Luis Eduardo Lino Salvador  
Jurado Asesor  
Asociado D.E.

*Letras mayúsculas del Perú y América*

La muerte y la belleza son dos cosas profundas que  
contienen tanto azul y tanto negro, que parecen  
dos hermanas terribles y fecundas con un  
mismo enigma y un mismo misterio

Víctor Hugo, Ave Dea, moriturus

te salutat,

1888

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I	
LA CRÍTICA Y EL PERSONAJE FEMENINA EN LA OBRA DE EGUREN	16
1.1 Aportes y perspectivas en torno al personaje femenino egureniano	16
1.2 La definición del personaje y su rol en la poesía	42
1.3 Balance final sobre el personaje femenino en la obra de Eguren	46
CAPÍTULO II	
EL «ETERNO FEMENINO», LA MUJER DE VIDA «DE ACCIÓN SIGNIFICATIVA» Y OTROS ARQUETIPOS FEMENINOS EN LA OBRA DE EGUREN	48
2.1 El «eterno femenino» angelical y la mujer de vida «de acción significativa», en la obra de Eguren	48
2.2 La <i>donna angelicata</i> , y la <i>femme fragile</i> en la poesía de Eguren	52
A) «Blasón»: paradigma del eterno femenino angelical	58
2.3 La belleza medusea, la Belle Dame sans merci y la presencia de la <i>femme fatale</i> en la poesía de Eguren	63
2.3.1 La belleza de Medusea	64
A) Las <i>citas ciegas</i> y <i>Consolación</i> : belleza y melancolía	65
B) <i>La Tarda</i> : belleza y muerte	67

2.3.2 La Belle Dame sans merci o el arquetipo femenino de la crueldad	69
A) <i>La Walkyria</i> : misterio y fatalidad	73
2.3.3 El camino hacia la <i>femme fatale</i>	75
A) Las princesas de «El pelele», aprendices de <i>femme fatale</i>	80
B) «Colonial» una aproximación la <i>femme fatale</i>	82
CAPÍTULO III	
LA BELLA MUERTA EN LA OBRA DE EGUREN	85
3.1 Antecedentes y presencia de la «bella muerta» en la literatura	85
3.2 La «bella muerta» y sus variantes en la poesía de Eguren	88
3.2.1 La belleza enferma en la «Sala ambarina»	92
3.2.2 El tópico de la niña muerta	98
3.2.3 La bella que regresa de la muerte: «Noche azul» y el proceso de idealización del personaje femenino	104
A) El personaje femenino, los colores y la noche	105
B) El personaje femenino como puerta a un nuevo mundo y la culminación del proceso de idealización	109
CONCLUSIONES	116
BIBLIOGRAFÍA	121
ANEXO 1	126
ANEXO 2	128
ANEXO 3	129



## INTRODUCCIÓN

Desde una perspectiva tradicional, modernismo es reducido a una escuela literaria en la que se puede identificar una serie de características delimitadas<sup>1</sup>. De acuerdo con esta visión limitadora, el modernismo es un movimiento estético que se circunscribió a lo literario y se caracterizó por su expresión preciosista, exotista y afrancesada. Sin embargo, Schulman define al modernismo como un «fenómeno multifacético» que no se limitó solo a la literatura, sino que repercutió en el ámbito social, político y religioso (1969, p.7). Para el investigador, la evidente variedad de la producción modernista propició su división en dos etapas, la preciosista y la mundonovista. Es en la segunda etapa en donde, los defensores de esta visión, sostienen que se desarrolla una literatura hispanoamericana original, en la que se trabajan tópicos como el paisaje, los tipos y los problemas continentales (Schulman, 1969, p.9). Así, los mundonovistas añaden nuevas características al modernismo, de modo que presentan mayor afinidad con concepciones como las de Federico Onís para quien este movimiento es «la forma hispanoamericana de la crisis universal de las letras y del espíritu» (p.9) o la de Juan Ramón Jiménez, quien lo define como «un gran movimiento de entusiasmo y libertad» (p.10) que más que una escuela fue una actitud.

---

<sup>1</sup> Raúl Silva Castro, en el artículo «¿Es posible definir el modernismo?» identifica las siguientes características delimitadas al modernismo: a) la elaboración de la forma, b) la búsqueda de los nuevos metros y nuevos ritmos, c) el amor a la elegancia, d) la guerra al prosaísmo de léxico y de intensión, e) el exotismo del paisaje, f) el juego de la fantasía; g) el cultivo de un arte desinteresado; h) la exhibición y complacencia sensual (1965, pp. 172-179).

Schulman, se refiere al modernismo como un movimiento que se vio reducido a ser definido como una escuela afrancesada y cuyo iniciador fue Rubén Darío. Bajo la visión tradicional se señalan como precursores a Martí, Nájera, Casal y Asunción Silva. No obstante, Schulman sostiene que el modernismo inicia antes de Darío y, por lo tanto, los predecesores son Sarmiento, Montalvo, Palma Pombo, Hosto y Pérez Bonalde. Las obras de estos autores expresaron la inconformidad ideológica y su descontento con el academicismo, por lo que constituyen un reflejo del germen modernista (1969, p.11). La importancia de autores mencionados radica en que, si bien fue a partir de 1875 que el movimiento cobra coherencia y consistencia, es en base a ellos que el modernismo se construye como una «multiplicidad de tendencias contradictorias» (Onís, 1938, p.121).

En «El modernismo Hispanoamericano» (1969), Schulman se refiere este como un arte dinámico y de contradicciones internas, resultado de la crisis cultural hispanoamericana que aquejó al hombre finisecular. El modernismo se vio impelido a un periodo de reajuste en diversos cambios, incluido el campo literario (pp.12-16). De modo que critica la definición tradicional que intenta reducir al modernismo a un trastocamiento de preceptos y lo muestra como un movimiento homogéneo en el que se pueden conferir características precisas. Por el contrario, el modernismo es un arte no preceptivo, en el que ideas como la libertad de expresión y el individualismo cobran vital relevancia debido a la época en la que surge. Aparece en un periodo de crisis en el que las bases tradicionales se debilitaron por la influencia del positivismo lógico y la ciencia (p.21).

Como una respuesta al proceso de alienación, los artistas se refugian en su arte para no perder su individualidad y defender su libertad creadora. Es a causa de esta reacción que el artista se aísla en una «cultura fugitiva» y al ser cada artista un mundo se genera una «variedad inarmónica», característica que se le atribuye a periodos de transición como es el modernismo (p. 22). En palabras de Schulman (1969):

Como consecuencia de esta «variedad inarmónica» es natural que el modernismo literario transparente una estética multifacética y contradictoria. Tal carencia de unicidad es (...) el resultado de la destrucción de tradicionales vías de interacción y de acomodación sociales y consiguiente repliegue y aislamiento del confundido individuo (p.22).

Además de la defensa de la libertad creadora y del enclaustramiento del artista en su mundo, otro aspecto importante que considera el investigador para explicar la variedad de estéticas que confluyen en el modernismo es el factor temporal. El movimiento tiene un amplio linde temporal en el cual se desarrolla, evoluciona y se transforma. Citando a Juan Ramón Jiménez y a Ricardo Gullón, explica la amplitud de este movimiento, porque, por un lado, desde la perspectiva de Jiménez existe un siglo modernista que inicia veinte años antes de finalizar el siglo XIX. En tanto que, por otro lado, Gullón plantea la duración del modernismo entre 1880 y 1940. Por esta razón, el modernismo es un arte heterogéneo, al interior del cual se desarrollaron manifestaciones tardías del romanticismo, naturalismo, parnasianismo, simbolismo y expresionismo (Schulman 1969, p.23).

En ese sentido, pretender realizar una lista exacta de características comunes y exactas sobre este movimiento sería caer en una visión simplificadora de la estética modernista. En todo caso, el rasgo común que se le puede atribuir a los artistas que militaron en sus filas es el afán de experimentar, para renovar el lenguaje y «extender las fronteras de la expresión hispánica» (p.24). Para este enriquecimiento se nutrieron de recursos provenientes de otras artes, tales como la escultura, la música y la pintura. Asimismo, entre sus representantes se puede observar la utilización de elementos como el afrancesamiento, el tradicionalismo hispánico, el exotismo y preciosismo, pero, también, sencillez en las formas, lo que demuestra «la disparidad artística de modernismo»<sup>2</sup> (p.27).

---

<sup>2</sup> Como ejemplos de la disparidad artística modernista, Schulman, cita diversos textos. Entre ellos el poema «Sum» de Darío, un cuento de Gutiérrez Nájera, el poema «Hilos» de Gonzáles Martínez y los poemas «Lied del secreto dichoso» e «Himno a la luna» de L. Lugones. Además, se señala como evidencia la disparidad entre obras como *Silenter* (1909) de Gonzáles Martínez, *Lunario sentimental* (1909) de Lugones y *La torre de la esfinge* (1909) de Herrera y Raising (1969,27).

El investigador se refiere al periodo comprendido entre 1875 y 1920 como florecimiento del modernismo, esta etapa comprende gran parte del ciclo vital de José María Eguren (1874-1942). El poeta peruano vivió en un país caracterizado por la crisis y la transición política. Primero, enfrentado a la ocupación chilena y a las repercusiones de la guerra del Pacífico. Luego, a la república Aristocrática y al Oncenio de Leguía. Respecto al ciclo vital de Eguren, cuando a los seis años se empiezan a advertir las consecuencias de la ocupación en Lima, sus padres lo llevaron a vivir en la hacienda de Chuquitanta debido a su salud delicada. Es conocida la estadía de Eguren en el campo (Chuquitanta y Pro) durante su infancia y adolescencia y cómo su contacto con la naturaleza nutrió su espíritu, para luego verse reflejada en su obra. En 1884, inició, tardíamente, su educación regular en el Colegio de la Inmaculada de los padres jesuitas en Lima, luego, curso la educación secundaria en el Instituto Científico, hasta que abandonó sus estudios regulares. A partir de 1897 reside en el balneario de Barranco hasta que, en 1934, por motivos económicos, se traslada a una casa en la Avenida La Colmena en donde residió hasta su fallecimiento en 1942.

José María Eguren publica sus dos primeros poemas en la revista *Lima Ilustrada* en 1899, varios años después su primer poemario, *Simbólicas*, ve la luz en 1911. Si bien la crítica oficial guardó silencio respecto a este poemario –salvo la crítica negativo de Clemente Palma– recibió comentarios positivos de figuras como Pedro S. Zulen y Enrique Bustamante y Ballivián. Con un poemario original, diferente a la norma de la época, este libro marcó una renovación de la poesía peruana. Varios años después, en 1916, el vate peruano publica *La canción de las figuras*. Este segundo libro logra ganarle a Eguren prestigio nacional, asimismo llamó a atención de dos críticos extranjeros destacados. Como resultado, en años posteriores, se publican los trabajos *Studies in Spanish American Literature* (1920) de Isaac Goldberg, en el cual a Eguren se le estudia en un capítulo íntegro. Y en 1921, se aparece un comentario sobre la obra de nuestro poeta en *The Times Literary Supplement* escrito por John Trend (Silva

Santisteban, 2012, p.27). En 1928, se publica *Poesías*. Este tercer libro fue recibido con comentarios positivos por parte de Enrique A. Carrillo, Alberto Ureta y Aurelio Miro Quesada. A partir de 1930, debido a motivos económicos, Eguren empieza a colaborar con artículos en prosa (*motivos*) con en diversas revistas y periódicos, actividad que se prolongó por dos años.

El desconcierto provocado por los poemarios de Eguren se explica por el rechazo de una generación por el modernismo de raigambre rubendariano. La generación del novecientos conformada por Riva Agüero, Francisco y Ventura García Calderón, Clemente Palma, Víctor A. Belaunde y José Santos Chocano son contemporáneos de José María Eguren. Sin embargo, tal como evidencia el comentario negativo que le dedico Clemente Palma a *Simbólicas*, existió un desencuentro entre Eguren y los miembros de esta generación. Recuérdese que, en 1905, Riva Agüero en *Carácter de la literatura del Perú independiente* denostó al modernismo, al definirlo como un movimiento en el que los jóvenes, se lanzan a componer prosa compleja plagada de cisnes, oropeles y arpas. Además, expresa la ventura de que nuestro país, entre las naciones hispanoamericanas, sea de las menos «contaminadas por el decadentismo y el modernismo» (pp. 273-274).

Esta generación marcada por la derrota en la guerra, prefirió circunscribirse a las tradiciones, simpatizando con Chocano como cantor de América y silenciaron la originalidad de Eguren. Tal como señala Bernabé, en *Vidas de artistas* (2006): «El rechazo frente a lo extraño, que siempre se interpreta como copia de lo extranjero y el atrincheramiento en un americanismo a lo Chocano, respondía al entusiasmo patriótico desatado por la derrota frente a Chile» (p.168). Con Chocano como cantor oficial y la percepción del escritor como alguien que debe reflejar en su obra la «angustia patriótica», el modernismo de Eguren «debió esperar la conformación de una red de lectores capaces de capturar la novedad» (p. 179). A pesar de la dificultad que implica definir al autor de *Simbólicas*, Luis Alberto Sánchez acertó cuando manifiesta que nuestro poeta no fue poeta criollista, no fue americanista, no compuso versos

conmemorativos ni fue poeta universitario. (1929, p.30). Se puede afirmar que no es discípulo del americanismo de Rodó, pero tampoco es seguidor del cisne rubendariano. Aun así, Eguren es un artista que puede ser circunscrito al modernismo, porque, como ha señalado Schulman, el modernismo es un movimiento heterogéneo que se nutre de diversas corrientes literarias y en el que confluyen múltiples tendencias contradictorias.

La obra de Eguren se nutre de diversas corrientes, aportes de los que el artista asimila y transforma en originalidad. Prueba de ello es la multiplicidad de lecturas que completaron su educación, la cual realizada de forma independiente. Nuestro poeta se vio obligado a interrumpir sus estudios debido a la precariedad de su salud. Sin embargo, desarrolló un gusto precoz por la lectura. Su aprendizaje e inmersión en las artes fue autodidacta, alentado por su hermano Jorge. Sus primeras lecturas fueron clásicos infantiles como los Grimm, Andersen, Schmidt. Además, leyó y tradujo a autores como D'Annunzio, poetas franceses como Boudelaire, Samain y Verlaine, e ingleses como Wilde o Poe (Núñez, 1977, p.20). Estuardo Núñez cuenta que, en 1908, el poeta conoce a González Prada, con quien se hace evidente la afinidad espiritual. Ellos compartían lecturas comunes de poetas franceses, también, sobre Nietzsche, Heiner, Bécquer y poemas épicos germánicos (pp.28-29).

Al amplio repertorio literario del cual se nutrió Eguren, se suma el enriquecimiento que aportó la música. En su obra literaria se encuentran alusiones a compositores románticos alemanes tales como Beethoven, Schumann, Weber, Mendelson y Chopin (p.29). Tal acto no es aleatorio, porque tal como señala en sus *motivos* la poesía y la música son artes afines. De ahí que la música influya en su poesía, prueba de ello son los Lied o la mención directa de los compositores a los que nos referimos con anterioridad, así como la inclusión de vocabulario relacionado con este arte. El enriquecimiento del lenguaje, característica que Schulman atribuye a la estética modernista, no solo se efectúa a través de la incorporación de términos pertenecientes a la música sino por medio del uso de extranjerismos y neologismos. Por

ejemplo, Roberto Paoli resalta la incorporación de italianismos como *lontano*, *ténebre*, *tramonto*, *luciola*, entre otros. Asimismo, el vocabulario al que recurre Eguren incorpora neologismos que se derivan de italianismos musicales como son el caso de *rondinela*, *sonela*, *cancionela*, etc (1976, pp.30-31). La apertura por nutrirse de diversos medios origina el pensamiento sincrético que complementa al sincretismo literario y esta característica es lo que le permite al modernismo hispanoamericano «asimilar tan disimiles modalidades como el romanticismo, el parnasianismo, el simbolismo, el impresionismo, el naturalismo» (Schulman,1969, p.32).

Esta cualidad en el vate peruano se hace evidente cuando en su obra encontramos un variopinto conjunto de personajes que se nutren de diversas corrientes. Personajes que parecen princesas medievales, otros que poseen reminiscencias de las vírgenes prerrafaelitas o diosas originarias de los mitos nórdicos. En conclusión, Eguren, como otros escritores modernistas, demuestra afinidad con la búsqueda de la originalidad y el espíritu de renovación. Como ha señalado Núñez (1977), este poeta tenía una visión particular del mundo, interiorista, extraña e insólita, rasgos que se reflejaron en su arte tan original. Además, el crítico literario ha señalado que el vate peruano dejó una fuerte impresión en los jóvenes escritores como él, porque los sumergió en las corrientes culturales nuevas en una época de transición y de crisis espiritual (p.33).

De la variedad de personajes que conforman el repertorio egureniano, la presente tesis estudiará la representación del personaje femenino en la obra de Eguren. Por ello, nuestra investigación trata de establecer una serie de características en torno a estos personajes e identificar una tipología a partir de los rasgos comunes. Así mismo, se busca determinar la función de dichos personajes en la obra del vate peruano. Para el desarrollo de la presente investigación se formuló la siguiente interrogante: ¿es posible identificar una serie de características constantes en el personaje femenino egureniano y a partir de ellas establecer una

clasificación? Para la búsqueda de la respuesta a la pregunta planteada establecimos los siguientes objetivos: 1) examinar los principales comentarios, los lugares comunes y desacuerdos de la crítica respecto a los personajes femeninos de José María Eguren. 2) Analizar la representación de la mujer en la obra de Eguren, a través de las características comunes que configuran al personaje femenino, así como aquellos rasgos que las diferencian. 3) Identificar los arquetipos femeninos presentes en la obra de este poeta. Además, establecer el papel del personaje como ser dinámico o estático, así como el rol simbólico que asume lo femenino en la poesía y prosa del autor estudiado. 4) Contribuir al estudio de la obra egureniana, especialmente en el personaje femenino y destacar la variedad arquetipos e influencias que se encuentran en la obra analizada. A partir de todo lo señalado anteriormente, la hipótesis de trabajo afirma que en la obra de Eguren es posible identificar a un personaje femenino que se configura en torno a la dicotomía del eterno femenino angelical y a lo femenino cruel. De modo que, en los poemas y la prosa el personaje cumplirá roles diferentes como ser estático o ser dinámico. Así mismo, estos serán asociados a diversas emociones y funciones.

Consideramos que es importante realizar un estudio del personaje femenino en la obra de Eguren (poesía y prosa), debido a la relevancia del autor para la renovación y la modernización de la poesía peruana. Sabemos que, si bien los trabajos realizados en torno a la obra de Eguren son numerosos y han contribuido de forma notable al entendimiento e interpretación de su obra, estos abordan tópicos diferentes al de la presente investigación, como por ejemplo la naturaleza, la cromaticidad, la musicalidad, la noche y el ritmo, dejando de lado el estudio del personaje femenino. En tanto, aquellos que sí se dedican al análisis de los personajes femeninos son estudios breves o pequeños capítulos al interior de un libro. Por ello, es necesario realizar un trabajo de mayor amplitud sobre la presencia de lo femenino en la obra de Eguren, puesto que en este proceso podremos reconocer las tradiciones que nutren a nuestro poeta. Así mismo, se logrará una identificación de características comunes a estos personajes,



lo que nos permitirá entender el valor simbólico, así como el valor estético del personaje femenino en la obra del autor de *Simbólicas*.

A partir de la lectura de una serie de poemas («Diosa ambarina», «Blasón», «Las citas ciegas», «Consolación», «La Tarda» «La walkyria»), el relato breve «La sala ambarina», y el *motivo* «Noche azul», lograremos identificar diferentes tipos femeninos que se nutren y son tomados de diferentes corrientes. En el presente trabajo, también, se desarrollarán las siguientes ideas: 1) la presencia de la *femme fragile* y la idealización de la belleza de la mujer egureniana. 2) la representación de la mujer como belleza contemplativa y la mujer con vida «de acción significativa», a través de la dicotomía de ser estático/ dinámico. 3) La relación entre mujer, fatalidad y muerte, y su identificación con la belleza *medusea*. 4) El tópico de la bella muerta, la enfermedad y la muerte como medios para la sublimación del personaje femenino egureniano. La metodología aplicada para la investigación consiste en un análisis hermenéutico de una serie de poemas, un relato breve y un *motivo*. Además, se realizará una comparación entre diversos textos para establecer características generales en la representación de los personajes estudiados. También, recurriremos a estudios críticos sobre arquetipos femeninos y a algunos estudios de género en los que se aborda la tipología de personajes femeninos en la literatura, tales como el estudio de Gilbet y Gubart *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, *La “bella muerta” en el fin de siglo* de Arias Vega, *Fin de siglo figuras y mitos* de Hans Hinterhäuser entre otros.

La presente tesis se divide en tres capítulos. En el primer capítulo: «La crítica y el personaje femenino en la obra de Eguren», se presentará un rastreo de los diversos aportes sobre el personaje femenino realizados por la crítica. Además, se establecerá la definición de personaje a la cual se recurrirá para la investigación y el rol del personaje en la poesía. En el segundo capítulo: «El «eterno femenino», la mujer de vida «de acción significativa» y otros arquetipos femeninos en la obra de Eguren», se llevará a cabo un rastreo y se identificarán

arquetipos femeninos recurrentes en la obra de Eguren. Se abordará desde la *femme fragile* y *donna angelicata* hasta la belleza medusea, la Belle Dame sans merci y la presencia de la *femme fatale*. Así mismo, se trabajará con una clasificación dicotómica a partir del rol que cumple el personaje femenino en el poema: «eterno femenino» angelical y la mujer de vida «de acción significativa». Por último, en el tercer capítulo: «La bella muerta en la obra de Eguren», se analizará al personaje femenino centrado en la imagen de la «bella muerta» finisecular. Para ello, nos basaremos en la visión poliédrica del arquetipo de la *femme fragile*, propuesta por Cristina Arias Vega en *La 'bella muerta' en el fin de siglo* (2012), de modo que se abordará cuatro obras de Eguren y se identificará algunas de las variantes establecidas por la investigadora, tales como la niña virgen, la mujer enferma y la bella que regresa de la muerte<sup>3</sup>.

En la presente investigación trabajaremos con las ediciones *Poesías completas* (2015) y *Prosa completa* (2015) de José María Eguren, publicadas por la Biblioteca Abraham Valdelomar y la Academia Peruana de la Lengua, puesto que incluyen además de sus cuatro poemarios, una recopilación de poemas independientes ordenados de forma cronológica. Asimismo, se consigna a detalle las fechas de publicación de cada poema, así como las correcciones realizadas. En ese sentido, elegimos estas versiones porque las consideramos de las ediciones más completas y cuidadas de la obra del vate peruano. Además, incluyen un estudio preliminar y notas de Ricardo Silva- Santisteban (editor), uno de los estudiosos más destacados de la obra egureniana.

Para finalizar, deseo agradecer a las personas que me orientaron y acompañaron durante la realización de esta investigación. A mi asesor, Eduardo Lino, que me guió a través de este proceso, gracias a sus consejos, sugerencias y paciencia logré culminar satisfactoriamente este

---

<sup>3</sup> Una de sus secciones (3.2.1 La belleza enferma en la «Sala ambarina») ha sido publicada en la revista *Desde el Sur*, 11(2), pp. 75-85 bajo el título de «La enfermedad como medio de sublimación del personaje femenino en *La sala ambarina*», de José María Eguren, como parte de una ponencia expuesta en el I Congreso Internacional Literatura y Enfermedad (2019).

trabajo. A mis profesores de poesía peruana y seminario de tesis, quienes desde antes de terminar mis años de estudio empezaron a brindarme las herramientas necesarias y alentaron mi investigación. Finalmente, gracias a mi familia que en todo momento me apoyó e incentivo a estudiar literatura, a pesar de no entender del todo mi inmenso amor por los libros.

# **CAPÍTULO I**

## **LA CRÍTICA Y EL PERSONAJE FEMENINA EN LA OBRA DE EGUREN**

En el primer capítulo se realizará un rastreo de los diversos aportes de la crítica literaria peruana en torno al personaje femenino en la obra de Eguren. Así mismo, se establecerá la definición de personaje a la cual se recurrirá para la investigación y se revisará el rol del personaje en la poesía. Para finalizar, se expondrá un balance sobre el personaje femenino, en el cual se especificarán los puntos de encuentro entre las diversas investigaciones, así como las disonancias entorno al tópico estudiado.

### **1.1 Aportes y perspectivas en torno al personaje femenino egureniano**

Al abordar el estudio de la obra egureniana, salvo algunas excepciones, la crítica ha centrado sus investigaciones en aspectos y tópicos como la naturaleza, la noche, la muerte, etc, por lo que se le dedica un espacio reducido al personaje femenino. Generalmente, los estudios señalan una serie de características generales, abarcan el análisis de algunos poemas específicos

y en contadas ocasiones, aventuran una escueta clasificación, sin llegar a profundizar en la diversidad de tipos femeninos que se encuentran presentes en la obra de Eguren y en las corrientes que los nutren.

El punto de partida para el estudio del personaje femenino en la obra de Eguren es «Elogio y elegía de José María Eguren» (1928) de Jorge Basadre. En este ensayo se reconoce en el poeta limeño influencias del simbolismo francés y del germanismo medieval. Después, Basadre establece cuatro facetas en las que puede dividirse la poesía de Eguren: el lirismo romántico, el paisajismo, el simbolismo propiamente dicho y el creacionismo. Para él, es en la primera faceta en la que aparece la mujer, que es definida como un espíritu que habita en los sueños. A esta característica se suman el lirismo romántico y el misticismo. Uno de los aspectos en los que insiste el investigador, respecto a la presencia de lo femenino, es en la ausencia del carácter sexual en la representación. Es decir, la mujer es descrita como un sujeto idealizado, como un ser «evanescente». La siguiente cita explica la imagen de mujer que, para Basadre, presenta Eguren en su poesía:

Ella no es la hembra y no es la dama. El estremecimiento de la carne, del sexo, no aparecen nunca aquí. Es el espíritu evanescente, cuyos pasos oye en la «Noche I» como los «azules llorosos lasos» que dio al piano antes de morir. Es la virgen sol, la muerta de marfil de otros poemas. Como «Synba la blanca», acaso ella tiene sangre celeste. Como «Eros», sus senos liliales son notas de luna. Es aquella a quien ofrenda su canción, «como un jazmín de sueño que tuviera ojos y corazón» (Basadre, 1928, p. 19)

En esta misma línea, Luis Alberto Sánchez señala el carácter idealizado de la mujer descrita por Eguren. En el ensayo «Mujer ausente, lirismo agudo» (1929a) indica la imposibilidad de ubicar a la mujer en la literatura prerromántica. Luego, analiza la presencia del erotismo en nuestra literatura a partir del caso de Melgar, para quien la mujer es tentación y enigma. Debido a esto, Melgar en «el esfuerzo de permanecer puro idealizó a la mujer ignorada y dulce enemiga» (p.131). Cuando procede a abordar la poesía de Eguren destaca que

en este caso se evidencia una «superidealización» de la mujer que le recuerda a la poesía de Melgar. Además, identifica en la representación de la mujer una mezcla de un lirismo puro con el erotismo:

...[Eguren] tendrá amadas irreales: la niña de la lámpara azul, la sombra que cobijó su infancia, personajes vagarosos y dulcemente tentadores como la Stellá y la Ligeia de Poe, alquitaramiento de lirismo, desvitalización de la mujer, lirismo purísimo que alterna la nota íntimamente erótica, pero pudibunda, con afición a la galantería oral (1929a, p. 133).

Estas ideas se plantean, nuevamente, en el breve ensayo «Ramona y José María Eguren» (1929b). En el estudio, se afirma que en los versos de Eguren las mujeres se presentan como sombras, «creaciones incorpóreas» muy similares a las de Poe. Se recurre al vocablo niña en lugar de doncella debido a que al poeta «no le gusta referirse a las cuestiones del sexo» (p. 31). En otros términos, si bien en la poesía egureniana se puede encontrar una nota erótica en la representación de la mujer, esta nunca cae en el deseo sexual, puesto que se ha recurrido a la idealización del sujeto femenino.

En 1932, Estuardo Núñez plantea por primera vez una clasificación del personaje femenino en su estudio titulado *La poesía de Eguren*. Como punto de partida, en la sección «Erótica e infantilismo» diferencia las definiciones de los términos sexualidad y erótica. El primero se relaciona con el placer y el deseo sexual, en tanto que lo segundo hace referencia a «una forma del amor predominantemente síquica y de carácter estético» (p.107). El crítico literario afirma que la representación de la mujer implica un proceso erótico, debido a que esta poesía no posee un carácter sexual y a que el cuerpo de la mujer es visto como expresión del alma (p.108). En base a estos conceptos, Núñez identifica dos tipos de tendencias en la poesía de Eguren y de estas se desprenden dos figuras de mujer. La primera tendencia es la erótica, la cual se personifica en la imagen de «la blonda». En la segunda se supera lo erótico, lo que deviene en una tendencia infantilizadora, en la que se ubica la imagen de «la niña». En ese

sentido, Estuardo Núñez establece dos tipos femeninos con características opuestas -en su mayoría- pero que guardaran algunos puntos en común.

La imagen de «la blonda» se caracterizará por tratarse de una mujer idealizada que mantiene su feminidad, es un ser corpóreo y humano. Además, su presencia está ligada al fuego. Sus «gestos y movimientos están impregnados de una morbidez dominante» [Sic.] (1932, p. 108), es un ser delicado y suave. A pesar de estas características, la voz poética mantiene ante ella una actitud contemplativa sin plantearse la posibilidad de contacto. Es decir, que, si bien este tipo femenino posee una inclinación a la sexualidad, se mantiene dentro de lo erótico, porque la voz poética «se detiene en el simple amor al objeto bello y pícaro» (p. 110). El segundo tipo propuesto por Núñez, el de «la niña», es definida como aquella que no posee caracteres femeninos y que no es mujer porque el poeta la ha transformado en una niña sin sexo. Estuardo Núñez señala que en este proceso de infantilización se desvitaliza a la mujer, dotándola de un carácter inocente.

Debemos señalar que cuando el crítico hace referencia a la desvitalización es en el sentido de que, si bien «la niña» es un ser dinámico, este dinamismo es infantil y se encuentra vinculado a lo lúdico, mientras que en el caso de «la blonda» se evidencia un dinamismo ligado a la voluptuosidad. Podemos concluir que Estuardo Núñez identifica una serie de rasgos a partir de los cuales caracteriza a los dos tipos femeninos que propone y que pueden ser resumidos en el siguiente cuadro:

La niña	La blonda
<ul style="list-style-type: none"> <li>-Infantilidad.</li> <li>-Feminidad incompleta.</li> <li>-Travesura e idealidad.</li> <li>- «Enfat terrible»</li> <li>-No posee malicia/ es dulce.</li> <li>-Palidez y anemia.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Posee donosura y coquetería instintiva</li> <li>-Es la adolescente alucinada y mundana.</li> <li>-Impudor travieso</li> <li>- «Sonrosado vitalísimo y alegría auroral»</li> </ul> <p>(Núñez, 1932, p. 113)</p>

Un autor que aborda al personaje femenino en la poesía de Eguren de forma tangencial es Emilio Armaza. En el libro *Eguren* (1959), estudia de forma breve el tema del amor en el autor de *Simbólicas*, mediante el análisis del poema «Eroe». Dentro del tópico amoroso señala que lo más relevante en Eguren es la creación del personaje *Eroe*, quien es el femenino de Eros (1959, p. 89). A partir de la interpretación del poema subraya la concepción helénica que se tiene del dios. Se especifica que Eros es el deseo de obtener algo que nos falta, ya sea placer, conocimiento, sabiduría o perfección. A través de una cita de Edith Hamilton señala que la «mayor gloria (de Eros) consistía en que no puede hacer el mal ni permitirlo; la fuerza nunca va a su vera»<sup>4</sup> (1959, p. 89). Es esta misma característica la que se proyecta en el personaje egureniano, por lo cual *Eroe* es descrita como una mujer pura, como la amada muerta de la cual posteriormente se insinuara la resurrección. Finalmente, se contrapone el personaje de *Eroe* con la imagen de Venus, Armaza indica que:

...lo espectacular de la belleza corpórea, que parecen ser las características del espíritu venusino, entusiasman poco al tímido y delicado Eguren y por eso creo otra divinidad, frente a la cual se asume hondas indagaciones, en un placer inefable de preocupación ontológica, como cuando medita ante el «ser» y ante la muerte (1959, p. 98).

---

<sup>4</sup> Esta descripción realizada de Eros por Armaza, es tomada de la página cuarenta y ocho del libro *Mitologías de la helenista Edith Hamilton*, publicado en Buenos Aires el año de 1944.



Al comparar a las diosas, se destaca que el carácter sexual de Venus es opuesto a la descripción de *Eroe*, por ello el crítico destaca que la diferencia entre ambas se explica en el siguiente verso del poema: «con brumas soñada la viste». Mientras Afrodita surge desnuda entre la espuma del mar, el personaje egureniano aparece vestido de ensueños, esto debido a que «la emoción erótica es introvertida, celosamente guardada en el cofre del silencio» (Armaza 1959: 98) rasgo que evidencia la unión entre lo espiritual y lo sensual.

Uno de los estudios con mayor importancia para comprender la obra egureniana es el libro de Xavier Abril *Eguren el obscuro* (1970). En el presente estudio se revisará algunos capítulos que tratan la imagen de la mujer, a pesar de que no lo hacen como tema central, suman aportes relevantes para esta investigación. En primer lugar, en el capítulo tres «El mundo mítico», se dice que los personajes fantásticos en la poesía de Eguren contribuyen a la construcción de un clima cargado de misterio, como el de las leyendas o mitos. El crítico afirma que el poeta no representa tipos reales, porque su cortesanía hace referencia a otros tiempos, es «retrospectiva y ensoñada, inventiva y elegíaca» (1970, p.32). Respecto a la mujeres manifiesta que son damas de otro tiempo, razón por la cual el poeta la «invoca y la convoca en misteriosos gabinetes secretos» (p.32). Es decir, estos personajes aparecen en paisajes nebulosos y misteriosos, por ejemplo, en una torre o en un bosque encantado.

Uno aspecto importante que postula Xavier Abril es la supresión del deseo carnal, para él, la voz del poeta se encuentra cargada de inocencia. Por esto, plantea la existencia de dos únicas categorías femeninas: la niña y la dama. Ambas proceden de épocas lejanas y cortesanas. Estos dos tipos presentan a la mujer como un ser onírico, además, se hace énfasis en que la selección de ambos términos (niña y dama) corresponde a un motivo mucho más profundo que se relaciona con la supresión de la búsqueda de acercamiento, por lo que el personaje femenino no es visto como un objeto de deseo sexual. Sobre sus dos divisiones de lo femenino, afirma Xavier Abril:

Ambos términos ilustran su circunstancia onírica, imaginativa y aérea, lejana del trato carnal de la hembra. La casi supresión del vocablo mujer -como concepto y experiencia- constituye la negación de la estructura erótica, del vínculo sexual. No se trata de la tendencia selectiva de la palabra sino de algo más hondo, psíquico, subconsciente. Entre la niña y la dama oscila, en su caso específico, el sentido de lo ausente, de la pureza. La bruma sexual pregona -amortiguada- la vaguedad de la mujer (1970, p. 32)

Como una excepción a lo planteado anteriormente menciona el verso «Oh tú mujer divina» del poema «La barca luminosa». Señala que, si bien es extraño que se recurra a dicha expresión y el tono de la misma dentro de la poesía egureniana, ésta no se origina del estímulo amoroso o de la relación al culto venusino. Por otra parte, indica la superación de dichas categorías en el poema «Rêverie» debido a que mediante las flores se pasa a representar la feminidad. Abril define a la flor como un símbolo intermediario. Mediante la omisión del nombre alcanza la abstracción y gracias a este recurso Eguren «llega a dominar el concepto, la idea de belleza misma. La mujer, la niña y la dama se transforman en la imagen simbólica y estética de la *rêverie*» (p. 33). Para Xavier Abril, el personaje femenino surge como un recuerdo de la memoria, por ello aparecen azulinas y casi borradas. Al encontrarse envueltas en un ambiente tan misterioso y lejano el poema se carga de hermetismo, con lo que se logra construir la emoción estética, que le parece al crítico propio del Impresionismo. Asimismo, reconoce en las alusiones coloristas la representación de un matiz ideal propio del prerrafaelista (1970, p. 35).

En segundo lugar, en el capítulo IV, Abril señala que «los ejemplos más puros de hermetismo sublimado -femineidad doliente- los representa *Syhna la Blanca*» (1970, p. 37). Esto debido a que la caracterización del personaje femenino se realiza por medio de los símbolos. Por ejemplo, en la primera estrofa «De sangre celeste/ Syhna la blanca, / sueña triste/ en la torre de ámbar», revela el origen aristocrático y onírico de la mujer, quien como ser lejano permanece resguardada en una torre. Además, versos más adelante aparecen los «mudos rojos», guardianes de su encierro, quienes «cierran la venta» única comunicación con el mundo

exterior. Por ello, de forma similar al poema anterior, el personaje femenino se encuentra idealizado y puro, una presencia que parece salida de un sueño o de un cuento de hadas.

Finalmente, en el capítulo VII «Antigüedad caballeresca» se analiza el poema «La dama i» como una muestra de la inclinación de Eguren por lo provenzal, evidencia de los nexos entre el simbolismo y la antigüedad caballeresca (1970, p. 49). El personaje es presentado, nuevamente, como un ser onírico que parece transitar un sueño, para Xavier Abril los elementos oníricos son propios del Prerrafaelismo y algunos de matiz impresionista, corrientes artísticas en las que ha reparado con anterioridad. El personaje discurre en una góndola por el lago encantado con dirección a una misa verde. Ella es un ser mágico en el cual predomina la fantasía y la idealización, atributos que tiene en común con otros personajes femeninos. Para Xavier Abril, el «culto a la mujer irreal» es un punto de contacto entre Eguren y el escritor inglés Ernest Dowson, culto que proviene de la Edad Media y de los trovadores provenzales (p. 69).

En *José María Eguren: la realidad y el ensueño* (1974), Ricardo Silva - Santisteban, define la poesía de Eguren como una fusión entre el romanticismo y el simbolismo, con influencias barrocas y prerrafaelistas, aunque esta última en menor medida. Estas influencias no son sólo literarias sino también plásticas y musicales, pero la corriente predominante es la simbolista (p. 12). Al tratar el tema del amor en la poesía egureniana se hace evidente la relación que existe entre el amor y la muerte. Para Eguren, tal como apunta Silva-Santisteban, la muerte no adquiere connotación negativa, debido a que simboliza la liberación de las ataduras al mundo terrestre. En su poesía el amor no busca vencer a la muerte, por el contrario, mantiene una actitud pasiva (p. 20). Por ello, al abordar el tema de la mujer amada la unión de los amantes debe realizarse en otra vida. En ese sentido, la búsqueda de la dama -personaje femenino- se produce en la muerte. También, sucede que el «anhelo amoroso trata de acceder a otro mundo» (p. 21) como por ejemplo el poema «Mística», en el que el ser admirado es un alma, un ente que se encuentra en la otra vida. La presencia de la muerte conectada al amor se debe a que en

Eguren el goce erótico no se eterniza por ser un símbolo del pecado. Tal como señala el crítico, aunque Eguren sea profundamente erótico nunca alcanza un amor pleno, sino que este sentimiento «deviene impotente y se resuelve en la necrofilia en su mayoría de casos», debido a que la «posesión sexual en Eguren, parece significar un descenso en la escala antropológico» (1974, p.23). De lo tratado por Silva- Santisteban en torno al tema del amor, se desprende (aunque de forma tangencial) el tema del personaje femenino, encarnado en la amada. Al afirmar que la «posesión de la amada se elude y se transforma en su propia agonía» (p. 23) se incide en el tópico de la mujer pura. Además, al señalar que en la mayoría de casos el amor termina en necrofilia se presenta el tópico de la *bella muerta*. En resumen, al analizar la poesía de Eguren se configura el personaje femenino como un ser puro, con el cual la voz poética no mantiene contacto sexual, en tanto el lugar de la consumación del amor será la vida después de la muerte.

El estudio de mayor relevancia en torno a los personajes egurenianos lo realiza César A. Debarbieri en el libro *Los personajes en la poética de José María Eguren* (1975), porque es el único que nos ofrece una definición general del personaje y a partir de ella propone una clasificación completa. La definición que el investigador propone es la siguiente: el 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» (p.18). A partir de este concepto se presenta una clasificación desde tres puntos de vista: 1) el de la nominación de los personajes (nominados, innominados y genéricos), 2) el de la calidad intrínseca del personaje (propriadamente personajes y por extensión poética) y 3) el de su significación. Es el tercer punto de vista el que Debarbieri considera el más acertado y por lo tanto el que desarrollará como propuesta general del libro. Los personajes según el tercer punto de vista se clasifican:

- a) Personajes Infantiles, como Princesita, el Duque Nuez, etc.
- b) Personajes Históricos, como el Padre Guillermo, los delfines, etc.
- c) Personajes Imaginativos, como Pedro de Acero, Syhna la Blanca, etc.

- d) Personajes Abstractos, como los pasos, las torres, etc.; y
- e) Personajes Alegóricos, como el monje muerto, el dominó, etc. (1975, p. 23)

Propuesta esta clasificación, Debarbieri procede a la descripción de cada uno de los casos propuestos. Así, los personajes infantiles son señalados como aquellos que van destinados a auditorios infantiles y que, por lo tanto, corresponden a las «figuras pueriles» (p. 24). Además, con excepción de «El Pelele» no poseen calidad simbólica relevante. El segundo grupo se encuentra dividido en dos, aquellos que fueron extraídos de la realidad (el padre Guillermo, la Rubia Ambarina) y los que fueron extraídos de los libros (Jezabel o La Walkyria). Respecto a los personajes imaginativos explica, que al igual que los demás, surgieron de la fantasía del poeta, pero se les denominó con un nombre propio (p.24). Sobre los personajes abstractos -a mi entender- indica que son el producto de una suerte de síntesis de la esencia de seres o cosas, esencia que, posteriormente, es materializada en dichos personajes:

«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 abstraídas por el poeta y materializadas en estos personajes, bajo intención poetizante» (p. 25).

Finalmente, los personajes alegóricos son aquellos que no pertenecen a ninguna de las categorías anteriores y poseen un carácter simbólico. Debarbieri sostiene que la naturaleza simbólica de estos personajes recae en son la personificación de algún vicio o virtud (1975: 25).

La segunda parte del libro continúa con el desarrollo de la clasificación, para ello se divide en cinco secciones. En ellas se analiza una serie de poemas que sirven como ejemplo para cada uno de los tipos de personajes que Debarbieri ha identificado en la poesía de Eguren. Entre los textos revisados se encuentran algunos que tienen como protagonistas a sujetos femeninos, por lo que Debarbieri en sus análisis aporta datos importantes sobre la representación de lo femenino y de su valor simbólico en la poesía egureniana. De esta forma, indirectamente, se aborda el tema central de nuestra investigación,

En el primer capítulo, dedicado a los personajes infantiles, analiza de forma superficial poemas como «Blasón», el cual se centra en el personaje de la niña. Respecto a ella manifiesta que está configurada como en un cuento poético con tintes heráldicos, ubicado temporalmente en el medioevo europeo. Sobre el poema «Marcha Fúnebre» indica que el personaje de la *marionette* surge como una excusa para el despliegue de una serie de personajes vistosos. En cambio, la marioneta de «La Marioneta misteriosa» constituye ejemplo de la temática egureniana del personaje secreto, puesto que se notan similitudes con la temática de los cuentos infantiles de Andersen y Grimm, desarrollados en un ambiente cargado de misterio y poblados de seres mágicos.

En el capítulo que aborda a los personajes históricos, analiza al personaje de *Tiza Blanca*, para Debarbieri este es un personaje del recuerdo, pretexto para una remembranza de alguna maestra que simboliza «todo desapego, la Ternura (en mayúscula nos lo dice el poeta) y abnegación que caracterizan en sus notas ideales al maestro» (1975, p.45). Asimismo, se encuentra asociada al color blanco: «sus mejillas de azucena», «cinturón alabastrino», dicha unión con el color blanco es reflejo de su calidad moral y su cualidad de amor hacia sus estudiantes, por lo tanto, nos encontramos ante un personaje femenino idealizado.

En el poema «Colonial» destaca a la *rubia ambarina*, reconocida como uno de los personajes más completos y elaborados del repertorio egureniano, porque el poeta brinda una descripción física y de carácter del sujeto femenino. De este modo la rubia ambarina «nos documenta en la poesía todos los matices de su carácter juguetón, coqueto, imprevisto, caprichoso y dislocado, que la convierte en la exponente por antonomasia del espíritu criollo de la mujer limeña, gracejo y lisura por esencia» (1975, p. 46). A la descripción del carácter se le añade un retrato físico detallado, se sabe que es hermosa, de uñas bien cuidadas y rubia. Nuevamente, nos encontramos ante un modelo femenino idealizado que, para Debarbieri, se encuentra aunado con la tradición virreinal peruana, porque representa un tipo femenino

tradicional. A diferencia de la rubia ambarina, el siguiente personaje analizado es descrito con mucho menos detalles. *Nora*, del poema que lleva el mismo nombre, aparece diluida. El cuerpo del poema se centra en los consejos de la abuela a *Nora* y nada se nos dice sobre ella, debido a esto su presencia se indica evidencia por la mención del nombre propio femenino y nada más.

Para finalizar este capítulo analiza a los siguientes personajes: *Eroe*, *Walkyria*, *Ananké* y *Jezabel*. Todos ellos provenientes de las lecturas poéticas de Eguren. Así, *Eroe* y *Walkyria* han sido extraídas de la literatura germánica, *Ananké* del mundo Grecolatino y *Jezabel* de los pasajes bíblicos. Sobre el poema «Eroe» plantea que se trata de una liturgia de entierro, *Eroe* es un personaje mitológico y legendario. Sin embargo, para el crítico, en el «personaje se observa que no existe intención directa de personificación por parte del poeta, ya que no ha añadido ninguna nota o caracterización poética» (p. 53). En términos generales, Debarbieri no realiza un análisis profundo de *Eroe* ni de los rasgos que la podrían definir, mas sí señala su origen o las tradiciones de las que se ha nutrido Eguren para crearlo. Respecto a la *Walkyria* se encuentra mayor precisión en la definición de sus características, es descrita como un personaje relacionado con la muerte y la violencia. Ella es un ser misterioso y «posee toda la caracterización de un genio del mal» (p. 55). Por otro lado, cuando habla de *Ananké* destaca que no se la nombra en el poema, solo se hace referencia a ella como una niña y es por tanto indeterminada. Finalmente, sobre *Jezabel* dice que es la encarnación de un pasaje de la historia del pueblo hebreo y que sigue los lineamientos generales de los personajes ya señalados, es un ser nacido o extraído de una historia o leyenda.

En el tercer capítulo se aborda a los personajes imaginativos, entre ellos a *Danira* del poema «Noche II». En este caso, el personaje femenino es un espíritu, por lo que se trata el tópico de la muerte. Debarbieri señala que en el poema es evidencia de la «mentalidad mágica» que caracteriza la obra de Eguren (p.69), debido a la invocación espiritista que realiza la voz poética. Del poema se deduce que *Danira* es una mujer pagana, que vivió en el mundo terrenal

rodeada de lujos y murió sin pecado. No obstante, el personaje se convierte en un pretexto para plantear una percepción poco alentadora de la muerte, en palabras del crítico, este poema nos da «una visión negativa y desesperanzada de la muerte (obsesión de su poética) como aniquilación total» (p. 71). La referencia a la muerte como fin de todo se observa en la última estrofa del texto cuando la voz poética pregunta a *Danira* si su amada, a quien se refiere como «Ella», lo amará en esa segunda vida, la respuesta tácita es negativa, ya que el espíritu agita la mesa para luego desaparecer.

El segundo personaje analizado es la *Dama i*, del poema que lleva el mismo título, Debarbieri se refiere a ella como «uno de los símbolos más oscuros y a la vez uno de los personajes más abstrusos» (1975, p. 71) de la obra de Eguren. La relaciona por lo insólito de su nombre con la imagen poética de la luna planteada por Musset, pero el valor que le asigna Debarbieri se basa en el tono poético más que en la calidad simbólica, la cual señala es siempre cuestionable. La primera característica que resalta es vagarosa, ya que mediante estas «síntesis conceptuales» realizadas morfológicamente -la unión de vagas y vaho- se señala la idea de que la *Dama i* es un ser de «corporeidad desleída y en movimiento perenne» (1975: 72). Además, al transitar en un lago misterioso se produce una asociación del personaje con la naturaleza y es el recorrido de la *Dama i* sobre el lago lo que lleva al crítico a relacionarla con la idea de la luna reflejándose en el agua, que despierta a la naturaleza conforme se acerca al amanecer. Por estas razones el poema le parece naturista y animista.

Concluye este capítulo con el análisis de los personajes de «La Tarda», «La Pensativa» y «Consolación», a los cuales asocia por la afinidad de ser personajes femeninos y por su asociación con la muerte. *La Tarda*, es señalada como la simbolización directa de la muerte, una forma de ingreso a un mundo misterioso, «irreal, nebuloso, mágico y poético (la noche)» (p.76). Debarbieri observa que los personajes de *la Pensativa* y *Consolación* están más relacionados entre sí que con *la Tarda*, debido a que ambas representan situaciones cercanas a



la muerte en lugar de ser representaciones directas de ella, como sí lo es el primer personaje. De esta forma, *la Pensativa* simboliza el «pasivismo» previo a la muerte y *Consolación* la acción posterior al suceso, el consolar. Así, los tres personajes poseen un nombre propio y en los tres poemas la representación simbólica recae en una mujer, todas ellas descritas por la voz poética por medio del sentido de la vista. La imagen de *la Tarda* está asociada a los colores, a partir de los cuales se plasma en el poema la imagen de una mujer que trae con ella la desgracia, provoca temor, pero es bella. Este último rasgo lo comparte con la *Pensativa*, para el primer caso se dice que posee «una extraña belleza» y sobre la segunda «su bella faz vespertina». Sin embargo, la elaboración poética del último personaje, *Consolación*, se destaca sobre los otros dos, debido a que la *Tarda* y la *Pensativa* son construcciones genéricas mientras que *Consolación* es tratada bajo un nombre propio. A diferencia de otros poemas de Eguren en donde la muerte se aborda a través del misterio y la insinuación, nos encontramos ante un tratamiento directo de dicho tópico, en palabras del investigador la muerte «no es ya el ambiente poético necesario o la obsesión del poeta, es el hecho mismo, preciso e inexorable que lleva el peso de la poesía» (1975: 80).

Entre los personajes femeninos abstractos tratados en el siguiente capítulo se encuentran las *Señas* y las *Citas Ciegas* como una personificación de lo misterioso, debido a que su representación se dará mediante sustantivos abstractos. Específicamente, las *Señas* son la «personificación de un llamado de ultratumba» (p.93) que el poeta responde. En las «*Citas Ciegas*» se observa el recorrido de estos personajes que transitan con la muerte para recoger a sus víctimas, por ello sus ojos se encuentran sellados, al igual que la muerte no ve a las personas. Con *las Citas Ciegas* se cierra el ciclo de la muerte (p,93) por esta razón se transforman también en un llamado de ultratumba.

El capítulo final del libro analiza a los personajes alegóricos, el primer personaje femenino que se revisa es *Mignón* del poema «¡Sayonara!». Respecto a ella se indica su filiación

a la tradición francesa, aunque el poema se desarrolle en un paisaje oriental, en este se representa a una dama que desde su «camarín» se despide del poeta, quien con aire melancólico la observa. Lo curioso sobre este personaje es que recién en las últimas estrofas del poema se ofrecen algunos rasgos físicos. Ella es «deliciosa Mignón con festivos ojos/ y con castaño cabello» pero la imagen del personaje femenino que se ha ido construyendo como el de una mujer queda trunco cuando a mitad del verso veintidós se le adjetiva como «blonda bebé» produciéndose la infantilización de *Mignón*. No obstante, como Debarbieri resalta, *Mignón* no tiene que ser una mujer, sino que cumple un papel simbólico, «es todo aquello que nos es querido y de lo cual nos desprendemos [...] eso es Mignón, el símbolo de la suavidad, la dulzura, de lo bello y querido en última instancia» (p. 113). De este modo el personaje femenino se presenta -para Debarbieri- como un ser idealizado y bello, símbolo de lo hermoso opreciado a lo que se renuncia a lo largo de la vida.

El siguiente poema revisado es «Flor de amor» que tiene como protagonista a *la bella de Asia*, el crítico literario señala lo extraño de este personaje en la concepción poética egureniana, debido a que representa el vicio de la droga. Resalta que teniendo en cuenta que el candor y la pureza son elementos constantes en la poesía egureniana, resulta sorprendente la aparición de dicho elemento. No obstante, afirma que el tratamiento de este no varía de la forma en que presenta otros temas. Se convierte a *la bella de Asia* en la representación del vicio oriental y si bien el personaje pertenece a Eguren, se identifica en este una temática recurrente en los poetas malditos, los simbolistas y de los decadentistas finiseculares de Francia, por lo que Eguren queda enlazado a estas tradiciones.

Uno de los motivos señalados como recurrentes por Debarbieri en la poesía de Eguren es el de la niña, aunado a una afición a lo minúsculo y a lo delicado. Este hecho armoniza con la visión de lo erótico que tenía el poeta, tal como se señala, el autor de *Simbólicas* no es un poeta de pasiones por el contrario «no supo ni pudo expresar, a través de su poesía, la pasión madura,

avasalladora de resonancias vitales» (p. 134) y si bien se puede hablar de infantilismo en Eguren, en su reacción ante la mujer, esto no se basa en una «mentalidad infantil o motivaciones pueriles» (134). Asimismo, se señala como rasgo común la tendencia a adjetivar sustantivamente a las niñas mediante giros, por ejemplo «de la lámpara azul», «de la garza», «de marfil», etc. Algunas de las niñas personajes mencionadas por Debarbieri son, *La niña de la lámpara azul*, quien simboliza el guiar y es descrita de forma amable e incitadora como una guía salvadora; *La niña de la garza* encarna la ensoñación y del deseo de movimiento. También, analiza a *las niñas de la luz*, quienes se constituyen como una forma particular de tratar un tópico recurrente, los astros. Estas niñas serían la personificación de las estrellas, pero, tal como dice Debarbieri, a diferencia de los astros ellas no se mantienen inertes, sino que poseen movimiento e intentan acercarse a la tierra, aunque finalmente perezcan en el intento.

Debarbieri se detiene brevemente en *las rubias de las candelas*. Señala que metafóricamente ellas son las polillas que danzan y se acercan a la luz, pero no les confiere la calidad de personajes, debido a que no tienen significado simbólico. El poema es un ensayo de recursos poéticos tales como la danza desenfrenada. El siguiente poema analizado «La muerte de marfil», el personaje femenino es *la niña muerta de marfil*. En el poema los símbolos y la caracterización tienen la intención de evocar (p. 138), por eso la voz poética en lugar de cantar su dolor, expresa el sentimiento de desilusión ante la muerte prematura que le impide ver a la amada muerta.

El siguiente personaje es la *niña de Van Dyck flor*, de «Antigua», para Debarbieri este es un personaje importante en la poesía de Eguren, porque a través de él se documenta el recuerdo del primer amor, aunque no se aclara si se describe un acontecimiento real. Este punto se explicita en el impacto que tiene el personaje en la voz poética, debido a que él queda deslumbrado la primera vez que la ve, lo que motiva la descripción minuciosa del personaje: «Estaba de blanco vestida/ con verde ceñidor gentil, / su cabello olía a muñeca/ y a nítido beso

de abril». Ella es configurada por medio de la vista y también por el aroma. Además, de que el anhelo por un amor futuro queda explícito, aunque se ven frustrados por la muerte temprana de la niña. *La niña de las soledades*, de «Visiones de Enero», es una aparición fantasmal que dialoga con el poeta, de esta forma se confrontan dos formas de ser. El poeta aboga por la alegría, la vida y la felicidad, mientras que la niña defiende una vida en aislamiento, rodeada del recuerdo y misterios. Desde estas dos perspectivas el diálogo apunta a señalar dos formas de ver la vida, la tendencia vitalista que ve al futuro y aquella que ve hacia el pasado y vive en la remembranza.

En la poesía de Eguren se encuentran personajes sacados del mundo teatral, estos son las mimas que son personajes principales y las figurantas que actúan en segundo plano, pero ambas se caracterizan por la fugacidad de su aparición en los poemas. Debarbieri señala que estos seres representan un papel «con esa antigua imagen literaria del mundo como un gran tablado, donde todos los seres humanos representan una farsa» (p. 143), se caracterizan por su relación con lo artificial del mundo teatral y por la tendencia a la remembranza al pasado, el símbolo tratado sería la fugacidad de la vida en la tierra.

*Las bellezas matinales* del poema «Rêverie» son señaladas como símbolo de la evocación de los momentos felices pasados, mientras que las *vírgenes* de los poemas «Estiva» y «Noble» son presentados como personajes diluidos que corresponden a «incentivos netamente poéticos de personificar modelos de gracia y candor (las vírgenes) a las portadoras de la trama de unos poemas que son en realidad ensayos poéticos sin trascendencia inmediata» (p.144) por lo cual no son analizados profundamente por Debarbieri ya que no poseen mayor carga simbólica.

Como se ha podido constatar gracias al inventario detallado que realiza Debarbieri sobre los personajes en la poesía de Eguren, nos encontramos ante una gran variedad de tipos femeninos. Eguren representa a damas, niñas, diosas, vírgenes, ninfas y mimas, asociadas a una

gran diversidad de ideas y conceptos, pueden estar relacionadas con la muerte, con el recuerdo, el anhelo, la belleza, etc. Pero el valor que Debarbieri otorga a los personajes está dado en referencia al símbolo, por ello su análisis se centra en el valor simbólico que dichos personajes femeninos aportan, asimismo da un primer esbozo de las corrientes que nutren al poeta.

En «Eguren, tenor de las brumas» (1976), Roberto Paoli señala que es en la representación de la mujer en donde se evidencia el nexo entre la poesía egureniana y el decadentismo. El investigador recurre al motivo «La elegancia» para evidenciar el gusto de Eguren por la «belleza viperina» (p.32), la *Walkyria* es un ejemplo claro de este tipo femenino. También, reconoce en el autor de *Simbólicas* el arquetipo de mujer cruel y un gusto por el ideal romántico-decadentista de la belleza dolorosa. Roberto Paoli profundiza en el tema al identificar una serie de personajes femeninos arquetípicos pertenecientes a variadas corrientes artístico-literarias, tipos que se estudiarán en los siguientes capítulos del presente trabajo. De esta forma reconoce la belleza medusea. Es decir, la unión entre belleza y melancolía en poemas como «Rêverie» o «Syhna la blanca», además establece la conexión entre belleza y esquivez en poemas como «Canción marina» o «La Pensativa».

Al analizar poemas como «Las candelas», «Nocturno» y el *motivo* «Noche Azul», Roberto Paoli establece la conexión entre la mujer, el misterio y la noche, sobre todo en el poema «Nocturno», en el cual la noche es personificada en la mujer (1976, p. 32). Al retomar el tema de la belleza medusea, se centra en el personaje de la muerte como figura femenina. El ejemplo por excelencia es el personaje de la Tarda, mujer poseedora de extraña belleza que recorre su camino y permanece indolente ante el sufrimiento de la voz poética». Asimismo, reconoce el motivo de la mujer muerta y en especial el arquetipo de Ofelia en poemas como «La muerta de marfil», «El estanque» y «Visiones de enero». Para finalizar la sección del artículo dedicado a la mujer, el investigador señala la presencia de rasgos prerrafaelistas y del «eterno blondo femenino». En Eguren la representación prerrafaelista femenina está matizada

con rasgos personales y tiene como «verdadero emblema de belleza dentro de los cánones de ese gusto: la niña de la lámpara azul» (1976: 33). Si bien Paoli ha realizado un rastreo de arquetipos provenientes de diversas corrientes, el análisis de los poemas resulta somero, limitándose a la mención de una serie de poemas sin ahondar en el estudio del texto, pero sienta las bases para un estudio de mayor envergadura.

Gema Areta, en el libro *La poética de José María Eguren* (1993), revisa en el capítulo tres la presencia de elementos góticos en el poemario *Simbólicas*. Tras realizar un breve recorrido por estudios anteriores, tales como los de Basadre, abril, Adán, entre otros, señala como acertado los planteamientos de Roberto de Paoli, quien identifica la presencia de lo gótico en «el tema iconográfico del triunfo de la muerte» y en «la miniatura y la estilización que esta realiza de la realidad a veces exuberante» (1993, p.55). De igual forma plantea que la mujer egureniana evidencia un nexo con el goticismo, debido a lo cual sigue el molde prerrafaelista. Para ello representa «la extraña belleza de una mujer maligna y bella, perversa y virginal» (p. 56), No obstante, destaca que es importante recordar que Eguren no imita sino adapta y renueva el material utilizado «para jugar con su esencialidad ahora sólo aparente y construir una nueva unidad cuya comprensión orgánica es ilusoria» (p. 56). Por esto, para Areta hay en esa tendencia a la miniatura una transformación y esencialización del paisaje modernista que es despojado de los prejuicios que asocian a los seres que pertenecen a este mundo con manipulaciones sociales o instrumentales (p.57).

Sobre la mujer expone que en *Simbólicas* asistimos «al ocaso de las princesas modernistas» (p.61), hecho manifiesto mediante la constante aparición de la princesa transformada en niña a la cual ronda la muerte. Coincide, también, con el planteamiento de Xavier Abril sobre la supresión del término mujer a cambio del de damas o niñas, pero acota que ambas pueden aparecer como sujetos del deseo erótico, aunque en Eguren el erotismo esté ligado a la angustia en lugar de con el goce, debido a la estrecha relación entre el amor y la

muerte. Propone como ejemplo a la protagonista de «Blasón», a quien compara con una paloma enjaulada que es rondada por el peligro encarnado por el Duque de los halcones.

El crítico trabaja este poema en paralelo al «Blasón» de Rubén Darío, plantea que si algo le interesó a Eguren sobre el poema del nicaragüense es el simbolismo erótico. Por ello, el «Blasón» de Eguren es un breve relato erótico, pero en lo demás opuesto al de Darío. Finalmente, cuando se refiere a la influencia del germanismo romántico resalta los *lieder* de Eguren, puesto que pasan a formar parte de esa «recreación gótica, de esa atmósfera medieval, cortesana y caballeresca» (p. 64) que tiene como ejemplo al poema «Eroe» y a su protagonista *Eroe*, calificada como una especie de Ofelia muerta. Para terminar, destaca la inclinación del poeta por los elementos nórdicos sobre el helénico preferido por los modernistas. Gracias a los ejemplos planteados por Gema Areta podemos establecer que el personaje femenino se encuentra influencias góticas, germánicas y románticas.

Santiago López Maguiña en «El fuego y las presencias femeninas en la poesía de José María Eguren» (2004), a través de un análisis semiótico, asocia a las mujeres a la luz, describiéndolas como seres atractivos, pero también letales y luminosos. La interrogante que el crítico busca responder es ¿qué relación se plantea entre lo luminoso y lo femenino aparentemente infantil? Para Santiago López la poesía de Eguren es en apariencia infantil porque no se puede afirmar que las niñas a las que se hace referencia sean en efecto siempre niñas, debido a que en «el lenguaje común se le suele llamar niñas a las mujeres adultas. Al identificar a la niña como una constante en la poesía egureniana, la caracteriza como un ser risueño y muchas veces erótico, tal como aparece en «Antigua» (p.26). Este poema presenta un erotismo infantil, en que la niña amada es descrita y reconocida mediante el sentido de la vista y el olfato. Su asociación con lo luminoso se da en los siguientes versos: «Diamante era en luces añosas/ luz de cofre medioeval;/ acallaba aroma de cirio, / con su perfume matinal», de esta forma la luz que desprende la niña se destaca entre el ambiente antiguo como una

«presencia mágica que transfigura o suprime las cosas o hechos» (p.27). En el poema la niña es el objeto de deseo de los niños que la cortejan, de modo que se establece una relación erótica en que «los movimientos de los chicos apuntan a tener con la niña vivencias de goce» (p.27), hecho truncado por la muerte del personaje.

Como otros ejemplos de la inclinación erótica, Santiago López menciona a los poemas «Nora», «Flor de amor» y «La niña de la lámpara azul». A continuación, nos centraremos en el tercer poema mencionado. Para el crítico, este personaje femenino tiene como intención atraer sexualmente la atención del enunciatario del poema, dicha intencionalidad se establece cuando en la segunda estrofa se dice «ágil y risueña se insinúa/ y su llama seductora brilla». Siguiendo la definición dada por la RAE de los términos insinuar y seductora, la intención de atraer físicamente con la finalidad de obtener una relación sexual queda evidenciada. Además, en este ejemplo la asociación de la niña con lo brillante «se halla vinculada por un fenómeno semiótico de asimilación sensible con los movimientos de atracción sexual» (p.33). Asimismo, es habitual en la cultura occidental la asociación del sentimiento amoroso y la pasión sexual con las sensaciones que proporciona el fuego o el calor. El crítico concluye estudiando la faceta voluptuosa que ofrece el personaje femenino en el poema «Las candelas». En los versos se describe el proceso de las candelas desde que se encienden hasta que se apagan, mediante una «analogía antropomorfa». Mediante la personificación de las candelas que se presentan como bailarinas, se sigue el proceso de ignición y posterior extinción del fuego (p.34).

López Maguiña resalta la asociación entre los colores con los que se pintan a las candelas -tonos rojizos- y el fuego. Asimismo, señala que el proceso que se describe en el poema, asociado a la velocidad y la intensidad, es equivalente a la ebriedad y la locura de las bailarinas que forman parte de «la serie física del aumento de calor y energía luminosa del fuego» (p. 35). Igualmente, el momento de mayor intensidad del fuego puede relacionarse con el gozo producto de una actuación erótica, como se muestra en los cuatro últimos versos: «...muestran su locura



extraña/ alegres como el champaña, / y con ardor, / dichosas mueren de amor». A modo de conclusión, el crítico reafirma que las presencias femeninas en Eguren están a menudo «inscritas en figuras de fuego, calor, luz e impresiones urticantes» (p.35) y se relacionan con la sensación de movimiento que se identifica con las pasiones eróticas, en tanto que de forma contraria los personajes masculinos se asocian a figuras de frío y oscuridad, vinculándose con el efecto de los narcóticos.

Sobre el estudio de arquetipos femeninos en la obra de Eguren, es Sylvia Miranda Lévano en «La *donna angelicata* andina en la poesía de la vanguardia histórica peruana» (2009), estudia dicho arquetipo femenino en la poesía del vate peruano. En su trabajo propone que en la vanguardia peruana encontramos personajes femeninos vinculados con la figura de Beatriz por medio del arquetipo de la *donna angelicata*. Aclara que la denominación de «andinas» se da con el fin de señalar su unión con el campo cultural peruano y de forma más amplia engloba el concepto de autóctono. Al realizar un rastreo histórico de la presencia de la Beatriz dantesca en la literatura peruana, señala que, en 1850, Manuel Corpancho realiza la primera traducción parcial del canto III del Infierno, que fue publicado en el semanario *El progreso* de Lima. Posteriormente, la figura de Beatriz se transforma hasta adquirir rasgos híbridos en la poesía vanguardista, produciéndose de forma palpable la «imbricación de la tradición autóctona (andina o costeña) y la tradición clásica europea» (p.139).

De la variedad de poetas que aborda en su artículo nos centraremos en Eguren, que para Lévano es el vate en el cual se encuentran los primeros indicios de esta unión de tradiciones. La investigadora plantea que en Eguren se haya lo que Cervera<sup>5</sup> denomina el síndrome de

---

<sup>5</sup> Sylvia Lévano acota una definición del síndrome de Beatriz, tomada del libro de Vicente Cervera Salinas, *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana* (2006), p.35. La cual transcribimos:

[es] un estado mental que participa de la dimensión psicológica, ontológica, anímica y aun física de un sujeto o individuo, y que se caracteriza por la sensación de vacío erótico. Se trata de un fenómeno de la conciencia provocado por una grave crisis personal, en cuyo epicentro se halla el sentimiento de abandono

Beatriz. Es decir, un estado emocional que se caracteriza por la sensación de vacío erótico, ocasionado por el sentimiento de pérdida. También, indica las similitudes entre la experiencia de Dante al perder a la mujer amada y el autor de *Simbólicas*. Afirma que si bien Dante parte de un hecho real, es posible que Eguren contara con una «amada niña» que falleció a temprana edad. Tanto si este hecho es biográfico o simbólico, produce en ambos poetas «una eterna construcción de la figura mítico-religiosa en el centro de la obra literaria» (p.140). Por este medio Beatriz se transforma en la *donna angelicata*, el símbolo de lo angelical, de mujer pura. Es una transfiguración erótico-poética que le permite a Dante seguir relacionado con la mujer que amó más allá de la muerte y este proceso es repetido en el caso de Eguren. Con la única diferencia que, en nuestro poeta, la mujer se ha convertido en un ser arquetípico que adquiere diversos nombres, mediante los cuales puede ensalzar sus magníficas cualidades.

Tal como señala Miranda Lévano, el arquetipo de la *donna angelicata* es una constante que permanece en la poesía egureniana desde *Simbólicas* (1911) hasta *Rondinelas* (1929). Algunos de los personajes femeninos que se asocian con esta imagen femenina son *Mignón* del poema «Sayonara», la *Dama i* a quien concibe como un «personaje angelical relacionado con el campo semántico místico-religioso» (p.140) que se asocia a la naturaleza. Otros ejemplos citados son la *Diosa ambarina* o *La niña de la lámpara azul* a quien asocia de una forma mucho más directa, debido a su papel de guía, con la Beatriz dantesca. Pero es en el motivo «Noche azul» en donde encuentra de forma directa las características que configuran a la *donna angelicata*, para Miranda Lévano esto es posible gracias a que se trata de un texto narrativo que permite una descripción mucho más precisa de la amada y la evocación de recuerdos detallados.

---

y de pérdida, ocasionado por la persistencia de un estado profundo de fijación erótica de un sujeto donde se ha vertido todas las apetencias del amor como figura esencial del alma.

Respecto a «Noche azul» se señala que la amada interviene como una luz en el paisaje oscuro, porque es un ángel que disipa las sombras: «llega como figura mediadora entre las sombras terrenales donde está el poeta y el paraíso luminoso de donde ella procede» (p.140). Esta experiencia tiene como resultado la sublimación de la experiencia amorosa que provoca una transformación del sentimiento humano al llevarlo al campo celestial, a un mundo de ensueño, es decir se crea un universo ideal. El sentimiento «compuesto de razón y de pasión», aunque irrealizados en el mundo terrenal, se mantiene vivo en la fantasía transformadora. En donde la figura femenina es una representación del sentimiento amoroso y un «conglomerado de tensiones y deseos que van más allá del solo amor, el descubrimiento de una armonía nueva» (p.141) que se relaciona con el paisaje.

Finalmente, Lévano cita como ejemplo el poema «La Diosa ambarina», en el cual la sensación de «vacío erótico» propio del síndrome de Beatriz, se transforma en la veneración «místico amoroso» de la amada. En el poema se observa al personaje femenino muerto, adorado por los vampiros blancos que serían la representación del poeta, por lo que el verso «los sueños de la noche hermosa/ dan al olvido» señalará el amor erótico que es anulado por la muerte de la amada, lo cual deja como alternativa el rezo religioso -adoración- a la figura inerte de la mujer. Para Miranda Lévano esta religiosidad es panteísta, siempre asociada al paisaje, en el caso de «La Diosa ambarina» unida a la noche, al igual que en el motivo «Noche azul», en ambos casos la presencia de la mujer se asocia al tópico nocturno y a la naturaleza mágica.

Miranda Lévano asocia la poesía de Eguren con el paisaje americano, «no en su majestad, como había sido cantado en toda nuestra tradición, sino en lo que tiene de extraño, de misterioso, de oculto y de elemental» (2009, p. 142). Al considerar al paisaje de Lima como mágico y cargado de misterio, resulta congruente la afirmación de que la *donna angelicata* se encuentra íntimamente ligada con la capital peruana, debido a que los ambientes en los que surge este arquetipo de mujer son nebulosos y sobrenaturales. En ese sentido la mujer en la

poesía de Eguren es calificada como un «ángel limeño, misterioso o festivo, con aliento de balneario encantado y fragilidad de garúa» (p. 142).

Mariela Dreyfus, estudia de forma breve las diversas facetas de los personajes femeninos en «Azulinas y casi borradas, las musas en *Simbólicas* de Eguren» (2011). Después de brindar una serie de datos biográficos sobre Eguren, aborda en el primer apartado «Goce fatal» el caso de Mignón («¡Sayonara!»). A partir de este personaje, resalta la fugacidad con la que se presentan las mujeres en los poemas «blondas, tristes, soñadas, las otras musas del conjunto también asoman y se desvanecen con la misma sorprendente velocidad» (p.55). El siguiente caso señalado es «Ananke», en quien identifica la presencia de un personaje imperceptible, nos dice que no se le puede ver, pero sí escuchar. Resulta interesante la presentación de un tipo femenino opuesto al anterior, la investigadora afirma que no toda belleza es angelical: «la crueldad femenina también irrumpe en este paisaje y en apariencia seduce aún más» (p. 56). Este tipo está personificado por *Ananke*, evocación de una antigua diosa griega regidora del destino y el amor, para Dreyfus en el poema «Ananke» se aborda el pecado y lo femenino se configura como un ángel caído, es un ser dividido en una «dialéctica angustiosa que le impide tanto acceder al goce como entregarse limpiamente al mal» (p. 56).

En el apartado «Dama de negro» estudia a personajes de los poemas «Marcha noble», «Blasón» y «La walkyria», mujeres que se asocian a la fatalidad, a lo mortuorio sin dejar de ser bellas. *La walkyria* es el mejor ejemplo de este tipo femenino, pues ella es «flor venenosa» y su rol dentro del poema se asocia al destino fatal. A continuación, en la sección «Dama de papel» señala a una mujer «grabada en el papel, pura materia gráfica y sonora» (p.58). El paradigma es «La dama i» un ser que se relaciona con lo encantado y onírico. En el cuarto apartado «La Diosa y la flor», se menciona a «Lis» como un ejemplo de melodía floral que delinea una marcha carnavalesca y a la «Diosa ambarina» como contrapunto, por ser encarnación de la melancolía. En «Una extraña belleza» indica que *Syhna la blanca y la Tarda*

son dos presencias femeninas que «encarnan esa condición inasible, inconsolable de la Belleza, sus idas -y vueltas- en traje de mujer» (2011, p. 58). La primera, inalcanzable para la voz poética por estar recluida en su torre de ámbar, y la segunda debido a la imposibilidad de contacto y empatía. La *Tarda* discurre de forma furtiva, sin ver e ignorando todo a su alrededor, sin llegar a ser tocada por el paisaje. Este carácter evasivo del personaje femenino continúa en el apartado «Las vueltas de Juan Volatín», que se enfoca en la alternancia con la que surge lo femenino, ella puede ser cercana o distante, a veces tangible y otras un ideal. Como ejemplo de evasión se presenta la imagen de *la silfa*, un «un espíritu del viento, sutil y evasivo que no posee lengua hablada ni escrita sino poder del pensamiento» (p.59). Ella es descrita como un ser sin voz que se enfrenta en combate con Juan Volatín hasta obtener la victoria final. En el último apartado «Nocturna Hesperia», Dreyfus recalca que se ha recurrido, nuevamente, a un término de la mitología griega para referirse a un personaje caracterizado como una ninfa de la noche, un ser abstracto e intangible. Además, fusiona el simbolismo pagano con el cristianismo, debido a que el discurso poético nos sitúa en una abadía medieval, rodeados de cruces, lugar en que se instala una atmósfera fúnebre.

Si bien el tema del personaje femenino no se aborda en referencia a la poesía, resulta importante abordar el análisis que Ricardo Silva-Santisteban realiza del motivo «Noche azul», poema en prosa, en *El universo poético de José María Eguren* (2016). Tal como señala en crítico, en este motivo se repite un tópico recurrente en la poesía de Eguren, la imagen de la amada muerta presente desde su primer poemario *Simbólicas* (1911) como por ejemplo «Anánke», «Eroe», «La muerta de marfil», entre otros. Respecto a la mujer Silva-Santisteban señala que la «amada, la niña (solo una o dos veces aparece la mujer en los poemas de Eguren), se transforma en la obra del poeta no en una personificación precisa sino en un ser arquetípico» (p.111), ya que el mismo modelo de mujer puede encontrarse en poemas como «Lied V», «La barca luminosa», etc. Así como la amada es idealizada, también es el idealizado el amor. El

sentimiento se une a la naturaleza y al cosmos, en una visión panteísta, en el cual se resalta la idea de la inmortalidad del ser gracias al amor (2016, p.111).

## **1.2 La definición del personaje y su rol en la poesía**

El primer apartado del capítulo uno se ha dedicado a la revisión de los planteamientos y estudios realizados por la crítica en torno al personaje femenino en la obra de Eguren, en vista de que la base de la presente investigación tiene como eje el personaje, es pertinente establecer una definición para este tópico. De este modo, a continuación, se pretende esclarecer cuál es el concepto de personaje al que recurriremos y algunos parámetros bajo los cuales se pueden identificar la presencia de lo femenino en la obra de Eguren (características físicas, el artículo y nombres propios).

La revisión de los diversos planteamientos sobre la presencia femenina en la obra de Eguren evidencia la casi nula existencia de la definición de personaje. Es así como, de los trabajos revisados, el único investigador que proporciona una es Debarbieri, esto debido a que la temática de su estudio es el personaje egureniano, como los demás abordan el personaje femenino de forma tangencial o como parte de un estudio más grande no han propuesto un concepto.

La RAE define como personaje a «cada uno de los seres reales o imaginarios que figuran en una obra literaria, teatral o cinematográfica» y, reiterando, Debarbieri manifiesta que el 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» (1975, p.18). Conceptos afines porque al interior de la clasificación propuesta por el crítico se señala la presencia en la poesía de Eguren de personajes provenientes de la tradición histórica, así como de aquellos que provienen de la imaginación del autor.

Respecto a los personajes femeninos, mediante el recorrido por los estudios críticos se ha constatado la recurrencia de arquetipos, por lo que mediante la identificación de las

características se puede definir la presencia de lo femenino en los poemas egurenianos. Asimismo, se les señala mediante el pronombre personal, el artículo o a través de nombres propios femeninos. Por lo tanto, no solo se analizarán los personajes que sean descritos mediante rasgos propios de la persona (mujer), ya que en la poesía de Eguren surgen seres que no son dibujados de forma concreta, sino que son vagarosos como la *dama i*. También, nos centraremos en aquellos que aparecen abstractos o poco definidos, sobre los que se revelan más características espirituales que físicas, pero que son consignados bajo un nombre propio.

Respecto al personaje en la poesía, García Berrio señala las carencias en torno al debate sobre el estatuto de las acciones y personajes en el género lírico, su estudio se centra en el soneto amoroso del siglo de oro y recurre a la metodología lingüística (Textología). En el soneto amoroso identifica un número limitado y fijo de participantes, de los cuales son dos los principales: la dama y el enamorado<sup>6</sup>, ambos son identificados como «elementos actanciales» (1980,p. 63). En el soneto amoroso la acción se va a limitar a un discurso del poeta a la dama o, en algunas ocasiones, del poeta a un tercero (confidente) y es recurrente que se identifique al enamorado con el poeta. Esto posibilita que se pueda señalar a los dos personajes principales como sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado. El actante objeto es siempre una mujer, la dama, cuyo rol poético se basa sobre «las restricciones de las posibilidades reales de la misma en el intercambio amoroso del mundo real» (1980, p. 67), es decir en la imposibilidad de concretar la relación, lo que provoca en el sujeto de la enunciación el sufrimiento.

---

<sup>6</sup> En *Estatuto del personaje en el soneto amoroso del siglo de oro* (1980), García Berrio identifica dos elementos actanciales principales, que se han mencionado con anterioridad, el amante y la dama, pero señala la presencia de otros dos elementos. Uno es el confidente (actante complemento), que actúa como soporte auditivo y facilita la naturalidad pragmática de la situación expresiva del texto (71). García señala que en ocasiones aparecen vocativos que pueden ser confundidos con confidentes, pero estos no tienen relieve funcional y son solo vocativos. En tanto que aquellos que influyen en la estructura del texto de forma global serán considerados verdaderos confidentes. En algunos casos el confidente no es una persona sino parte de la naturaleza (un árbol o un río). El último elemento es el escenario, este no interfiere en la acción de los actantes, solo enmarca la situación, estos son el lugar y el tiempo (1980, p. 70-75)

Estos dos personajes se encuentran restringidos por una serie de rasgos tópicos en cuanto a su papel dentro del poema. Al enamorado se le supedita al rendimiento amoroso, a la expresión de la desesperación y a las quejas por el sentimiento no correspondido, además, no se contamina de otros sentimientos que no sea el amoroso o, en algunos casos, los celos. Se debe acotar que la relación entre el enamorado y la dama es dialéctica, porque la acción de uno determina la del otro, tal como señala García Berrio «...la condición única de la dama como objeto amoroso determina la fidelidad o constancia del amante...» (p. 69). De forma que se establece la distribución de rasgos rendimiento/desdén, que se refleja en la desesperanza del amante clásico frente a la imagen de la dama inalcanzable.

El motivo para detenernos en el trabajo de García Berrio, es la posibilidad de identificar a estos dos personajes, el enamorado y la dama, en la poesía de Eguren, aunque abordado de forma diferente a la de los autores a los que ha recurrido el investigador (Garcilaso, Lope de Vega y Góngora)<sup>7</sup>. En la poesía de Eguren en la que se aborda el tópico amoroso se logra identificar la presencia de los personajes del amante y la dama. El amante identificado como la voz poética, aquel que cuenta su sufrimiento por la ausencia de la amada, ya sea por indiferencia o por la muerte, y la dama, el personaje femenino, que se presenta como un ser inalcanzable. Como la temática amorosa está conectada al tópico de la muerte, en la mayoría de los poemas la voz poética sufre por la ausencia de la mujer, aunado al deseo de reunirse con ella en la otra vida, punto sobre el que se ahondará en los capítulos siguientes.

El poema «Romance de la noche florida» (Eguren, 2015a, pp. 322- 323), es un ejemplo de cómo el amante sufre ante la indiferencia de la dama, aunque de forma sutil y fiel al estilo de Eguren. El primer verso indica que el personaje al que se dirige es una niña, «¡Niña, de

---

<sup>7</sup> García Berrio menciona como ejemplos los sonetos de Garcilaso, los dos sonetos de Góngora donde se celebra la consumación del matrimonio de Felipe IV y *Rimas de Tomé de Burguillos* de Lope de Vega, este último como ejemplo de lírica autobiografista (pp. 65-66)



gentiles ojos, / duermes!» (verso 1), la cual se encuentra en un plano diferente al de la voz poética. La niña se encuentra en el mundo del sueño, como lo expresan los siguientes versos «en letargia sueñas;/ distante tu alma ríe en la marina oscura...» (versos 5-6). La existencia del personaje femenino como un ser ideal que se mantiene alejado del amante, ajeno a los sentimientos de este se evidencia cuando manifiesta «Viajadora del sueño/ sigues la dulce barcarola/ de un infinito sin amor.» (versos 11-13), por lo que la dama en este poema permanece ajena al sentimiento amoroso. La lejanía se incrementa hacia el final del poema «Te apartas de mi noche florecida/ en tu bajel de sueño...» (versos 18-19), esta distancia ente la dama y la voz poética no es superada, el personaje femenino se mantiene distante y por lo tanto es un amor no correspondido, tal como muestran los últimos versos de poema:

¡Sola en tu sueño,  
cuando en jardín amante,  
la estelaria azul te espera,  
no sientes el romance de esta noche florida  
no despiertas,  
lejana de mi vida (versos 24-29).

En general en la poesía de Eguren está presente la voz poética que cuenta la tristeza que lo embarga por la imposibilidad de estar junto a la dama, ya sea porque ella ha muerto antes de iniciar el relato o, porque en el transcurso de los versos asistimos a los instantes finales de vida de la mujer. Esto es debido, a la ya mencionada, relación entre el amor y la muerte en la obra egureniana. Además, mediante la voz poética se logra construir la imagen general de la mujer, tanto en el aspecto físico como en el espiritual, de esta forma se produce la construcción de un ser que al ser idealizado no solo es bello en aspecto sino, también, espiritualmente. En los poemas que no abordan la temática amorosa, igualmente, se logra dibujar los rasgos del personaje mediante las características que se le atribuyen en los versos. Es poco frecuente que sea el propio personaje el que se describe, como ejemplos se tienen a los poemas «Noche II» en el que Danira es quien, mediante la interacción con la voz poética proporciona la mayoría

de sus rasgos y es quien cuenta su historia. El otro poema es «La walkyria», en el cual el personaje femenino toma la voz al estar escrito en primera persona, por lo que es a través de ella misma que se logra caracterizar al personaje femenino.

### **1.3 Balance final sobre el personaje femenino en la obra de Eguren**

Se ha revisado de forma detallada los estudios que abordan la presencia del personaje femenino en la poesía de Eguren, a partir de este rastreo podemos indicar que desde los primeros estudios la mujer egureniana es definida como un ser idealizado. Asimismo, constatamos que los investigadores coinciden en la supresión del carácter sexual del personaje femenino e identifican en el poeta una tendencia al erotismo. Esto debido a que, si bien algunas mujeres pueden poseer características como la voluptuosidad o la sensualidad, la voz poética se mantiene distante, en una actitud contemplativa como alguien que observa un objeto bello, pero sin buscar la cercanía física o la consumación del acto sexual.

Con respecto a la propuesta de una clasificación de la mujer en la poesía de Eguren, se encuentra una primera propuesta en Estuardo Núñez que define dos tipos femeninos, el de «la niña» y «la blonda», en tanto Xavier Abril propone las categorías de «niña» y «dama». Ambos críticos establecen estas categorías bajo el presupuesto de la superación del deseo carnal. La tercera propuesta de clasificación es propuesta por Debarbieri, sin embargo, se trata de una clasificación general de los personajes, al interior de la cual podemos ubicar a las protagonistas femeninas.

De igual forma, se ha podido identificar que algunos críticos coinciden en las corrientes que influyen en la construcción del personaje femenino. Gema Areta y Xavier Abril reconocen la influencia del prerrafaelista y el gótico; además en general, todos, identifican las influencias de la literatura medieval, el romanticismo, el decadentismo, el simbolismo y la preferencia por

el germanismo y el orientalismo. Miranda Lévano es quien mediante el estudio de la *donna angelicata* propone, indirectamente, una influencia italiana.

Uno de los puntos en que coinciden Armaza, Silva-Santisteban, Gema Areta y Miranda Lévano, es el tópico de la amada muerta en la poesía de Eguren. Esta constante se explica por la estrecha relación existente entre el tema de la muerte y el amor, que deviene en una contemplación de la mujer. De esta forma el deseo amoroso nunca se completa, al menos no en vida, sino que se busca acceder a él después de la muerte. También coinciden Silva- Santisteban y Miranda Lévano al señalar que la mujer que aparece en la poesía de Eguren es un ser arquetípico, puesto que podemos identificar el mismo modelo bajo diferentes denominaciones, aunque Miranda Lévano se centra en la *donna angelicata* y Silva-Santisteban en la amada muerta. Es importante resaltar que la mayoría de los críticos se ha centrado en el estudio del personaje femenino asociada al arquetipo de la mujer ángel o *femme fragile*, pero encontramos una excepción en Mariela Dreyfus. En su estudio, aunque de forma breve y poco profunda, se hace referencia a un segundo tipo femenino que se caracterizara por su crueldad, dando un primer atisbo del arquetipo de la *femme fatale*.

## **CAPÍTULO II**

### **EL «ETERNO FEMENINO», LA MUJER DE VIDA «DE ACCIÓN SIGNIFICATIVA» Y OTROS ARQUETIPOS FEMENINOS EN LA OBRA DE EGUREN**

En el primer capítulo de la investigación se revisaron los aportes de la crítica en torno al tema del personaje femenino en la poesía de Eguren. Así mismo, se estableció la definición de personaje a la que se recurre en el presente trabajo y se realizó, brevemente, apuntes sobre el personaje en la poesía. En este segundo capítulo se llevará a cabo un rastreo y se identificarán arquetipos femeninos recurrentes en la obra de Eguren. En paralelo, se trabajará con una clasificación dicotómica a partir del rol que cumple el personaje femenino en el poema: «eterno femenino» angelical y la mujer de vida «de acción significativa».

#### **2.1 El «eterno femenino» angelical y la mujer de vida «de acción significativa», una dicotomía en base al rol que cumple el personaje en la obra de Eguren**

Para analizar al personaje femenino en la poesía de Eguren, es necesario establecer como punto de partida la revisión de los diversos arquetipos femeninos presentes en la literatura o, cuando menos, de aquellos que son un punto común en la obra del poeta trabajado. Tori Moi (1995) afirma, acertadamente, que la imagen de la mujer en la literatura se encuentra en las antípodas de la persona real y como resultado se establecen una serie de moldes. Las imágenes

de feminidad se encuentran organizadas a través de la dicotomía entre el «eterno femenino» y el monstruo. Esta dualidad es estudiada con detenimiento por Gilbert y Gubar en *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX* (1998). Por un lado, las autoras señalan que la mujer ideal es caracterizada como un ángel. Ella es descendiente de la máxima imagen de pureza de la Edad Media, la Virgen María y posteriormente se convierte en el ángel doméstico del siglo XIX. De esta forma, el «eterno femenino» angélico es definido como el ideal de la pureza contemplativa, sobre todo si la mujer se convierte en la amada muerta, es decir, si metafóricamente se transforma en arte.

Gillbert y Gubar, mediante la revisión de una serie de personajes literarios, establecen que este tipo de mujer es definida como un ser pasivo. Por ello, adquiere un carácter sobrenatural a los ojos del artista masculino, porque «en la vacuidad metafísica su “pureza” significa que, por supuesto, *carecen de yo*, con todas las implicaciones morales y psicológicas que esa palabra sugiere» (1998, p. 36). La mujer ángel, definida como ser puro, pasivo y de belleza contemplativa, posee los dones de la modestia y abnegación. No obstante, este tipo femenino puede transformarse en un ángel de la muerte, un ser capaz de acompañar al doliente al otro mundo. Como ejemplos señalan a Florence Dombey de *Dombey e hijo* (Dickens, 1846-1848) y a Ann Douglas de *La cabaña del tío Tom* (Harriet Beecher Stowe, 1852). Esta facultad implica la capacidad para transitar entre el mundo de los vivos y el de la muerte, por lo que la mujer sería, en palabras de las investigadoras, «un mensajero de la otredad mística de la muerte» (p.39). Este rasgo de mujer guía entre dos mundos termina por sugerir la idea de que el personaje es un ser que ya está muerto.

En este sentido, se identifica el culto a la fragilidad, a la belleza delicada que equivale a la muerte, debido a que la mujer ángel encarna el sacrificio, acto que le permite acceder al cielo, pero también al mundo de los muertos. Para reforzar la idea del nexo existente entre mujer y muerte las investigadoras analizan la obra *Aurora Leigh* (1957) de Elizabeth Barrett, en el que

al describir el retrato de la madre de Aurora se recurren a términos que resultan contradictorios: fantasma, demonio y ángel. Es decir, la mujer es un ser poliédrico que tiene un halo celestial y una parte siniestra (fantasmal). Gracias a esas cualidades el ángel victoriano puede reinar en un ámbito diferente al del hogar, debido al poder que le confiere la muerte. Al reconocer el poder de la mujer sobre la muerte se sugiere cierto «potencial pernicioso» (p. 40), de modo que se puede explicar las diversas imágenes atribuidas a la madre de Aurora: «fantasma, demonio y ángel, hada, bruja y espíritu» (p.40), que pese a ser contradictorios se enlazan entre sí.

Por otro lado, a la par del ser celestial surge una mujer terrenal, poseedora de esencia sobrenatural. A estas mujeres, señalan las investigadoras, se las define como brujas o monstruos, la antítesis del ángel. Este segundo tipo femenino, mujer-monstruo, representa la autonomía femenina, ya que posee una vida «de acción significativa». Por oposición a su hermana pasiva, frágil y atrapada en la domesticidad, el segundo tipo es dinámico y carece de la pureza contemplativa que posee el ángel. También, posee un rasgo que la hace más pernicioso, ella se puede ocultar tras el rostro de la mujer-ángel. Por lo tanto, son calificadas por los escritores masculinos como seres afemeninos por transgredir las reglas: «estas mujeres son accidentes de la naturaleza, deformidades destinadas a repeler, pero en su misma monstruosidad poseen energías insanas, artes poderosas y peligrosas» (1998, p.44). Son seres dotados de belleza externa y poseedoras de conocimiento, pero generadoras de daño, al contrario del ángel que se erige como salvadora de almas. Como ejemplo explicativo Gilbert y Gubar recurren a los personajes del cuento de «La pequeña Blancanieves» (versión de los Grimm). Las protagonistas son dos mujeres igual de bellas: Blancanieves y la Madrastra. La diferencia reside en la crueldad de la segunda. Las investigadoras definen a las féminas de la siguiente manera: «una hija, la otra, madre; una dulce ignorante, pasiva, la otra artera y activa; una, una especie de ángel, la otra, una bruja innegable» (p.51). Del detallado estudio sobre este cuento de hadas, resulta relevante para la presente investigación el contraste entre las dos protagonistas y los

ideales que encarnan, puesto que se busca una identificación del personaje femenino egureniano con los dos tipos de mujer descritos con anterioridad.

La descripción citada revela dos personajes antitéticos, pero con un lazo común, ambas son mujeres bellas. Sin embargo, es en el rol que desempeñan en el cuento y la actitud que adoptan lo que las marca e identifica con la tipología dicotómica. La primera, Blancanieves, es emblema de la belleza contemplativa, ser sin historia, asociada a la vida reclusa. Gilbert y Gubar la describen en los siguientes términos: es «infantil, dócil, sumisa, la heroína de una vida que carece de historia» (p.53). Está asociada a actividades domésticas, a objetos para la belleza, a la indumentaria tradicionalmente femenina y al espacio cerrado. La segunda, la madrastra, es «una mujer de una energía creativa casi infinita, ingeniosa, astuta» (p.53), en oposición a Blancanives es adulta y demoníaca, también busca vivir una existencia «de acción significativa», es decir, es afemenina.

Como las autoras estudian los roles de los personajes femeninos como parte del sistema patriarcal, al analizar el desenlace del cuento concluyen que las estrategias utilizadas por la madrastra para eliminar a Blancanieves ha producido el efecto contrario, porque ha fortalecido a la muchacha como ser pasivo, posteriormente, cuando la envenena con la manzana y es colocada en la urna de cristal, concluye su transformación en obra de arte «eternamente bello e inanimado» (p.54) objetivo estético último y fin ideal para las jóvenes de la época. Sin embargo, esta investigación se centrará en la relación antitética establecida entre estos dos tipos femeninos, así como en el rol que cumplen en el relato. Por esto, se identificarán las características señaladas en esta tipología en los personajes femeninos egurenianos, también, se revisarán algunas de las variantes, pero siempre partiendo de su rol como ser de belleza contemplativa o como ser dinámico.

## 2.2 La *donna angelicata*, y la *femme fragile* en la poesía de Eguren

El culto al ángel del hogar del siglo XIX es rastreado hasta la Edad Media. Gilbert y Gubar plantean que el culto al ángel decimonónico desciende del culto mariano en el medievo. Siguiendo esta línea, Erika Bornay en *Las hijas de Lilith* (1998) argumenta que es en esta misma época en donde se define la dicotomía María/ Eva, que clasifica a la mujer como un ser de dotado de pureza y luminosidad o como una expresión maligna, dicotomía que, posteriormente, fue cultivada entre los artistas del siglo XIX. La presencia de la mujer angelical es evidente en la poesía de Eguren y, como se señaló en el primer capítulo, fue estudiado por Miranda Lévano. A dicho arquetipo de belleza se le conoce como la *donna angelicata*, modelo femenino caracterizado por el enaltecimiento del sujeto. La sublimación trasciende el aspecto físico de modo que la mujer se convierte en modelo de perfección física y espiritual.

Este canon de belleza renacentista (armonía y proporción) fue perfeccionado por Dante en la figura de Beatriz. Como ha señalado Lévano, la *donna angelicata* es «la mujer celestial que simboliza lo angélico, lo puro, en una suerte de transfiguración erótico-poética» (2009, p.140) que posibilita al poeta relacionarse con la amada fallecida. Asimismo, concluye que, si bien en Eguren no existe certeza de la existencia de una mujer real a quien asociar a la mujer ángel, este modelo femenino es visible en los arquetipos en su poesía. Los rasgos característicos de la mujer ángel son la tez pálida, los cabellos claros y los ojos puros, todo ello aunado a la pureza espiritual. *Simbólicas* se encuentra poblado de mujeres bellas que encajan con esta descripción, tomemos como ejemplo la antepenúltima estrofa del poema «Eroe» (2015a, p.141):

...notas de Luna sus *senos liliales*  
desmayan en triste, fugaz celestía.  
sus brazos circundan el *rostro de nieve*,  
la *boca encendida* perfumes exhala;  
y el ser *intangible* se mueve, se mueve...



En este poema, *Eroe* (personaje femenino) es asociada a la luna y a la naturaleza (flores liliales), asimismo, es descrita como un ser melancólico y pálido. La idealización va más allá al otorgarle olor a perfume a sus exhalaciones y llega a ser presentada como un ser incorpóreo –el poema nos dice que ha fallecido– *intangible*, es decir un ángel muerto. En la estrofa siguiente se agrega como dato que «en sombras vírgenes huyó de la vida», por lo tanto, el personaje femenino ha fallecido y mantiene su condición de ser virginal. Este es otro de los rasgos en común entre los personajes de Eguren. En la obra poética y también la prosa (ejemplos son *La sala ambarina* y *Noche Azul*) son frecuentes los personajes virginales, como las rubias vírgenes de «Marcha noble» (p.139) o la virgen nacarina de «Lied II» (p.149), ambas descritas con rápidas pinceladas y breves descripciones que se amoldan a la belleza de la *donna angelicata*.

La presencia en el *corpus* egureniano de personajes femeninos idealizados es abundante, lo femenino es descrito mediante adjetivos que lo configuran como un ser casi divino, tal como se mostró en «Eroe». La sublimación de la mujer llega al grado de transformarla en un ente intocable, *Eroe* es un ser intangible. Por eso, el poeta se mantiene contemplando a la distancia a la amada. De este modo, son extrañas las ocasiones en la que se produce el contacto entre la voz poética y el personaje femenino, incluso se encuentran a mujeres a las que se les rinde culto casi divino. Para ejemplificar analicemos el poema «Diosa ambarina» (p.157):

A la sombra de los estucos  
llegan viejos y zancos,  
en sus mamelucos  
los vampiros blancos.  
Por el templo de las marañas  
bajan las longas pestañas;  
buscan la hornacina  
de la diosa ambarina;  
la miran con sus tristes ojos.  
Los ensueños de noche hermosa  
dan al olvido,  
ante la Tarde diosa

a dormir empiezan,  
y, en su idioma desconocido  
le rezan.

El poema inicia con la aparición de personajes grotescos. Los vampiros viejos y cojos ingresan al recinto en busca de la diosa ambarina, a la descripción de los personajes se le suma lo lóbrego del templo de las marañas, este último vocablo señala lo inhóspito o, cuanto menos, lo poco accesible del lugar. A continuación, tras encontrar la hornacina en donde se encuentra la diosa ambarina la melancolía invade sus miradas y proceden a la adoración. La diosa ambarina se encuentra, también, representada como la «Tarde diosa», divinidad rodeada de misterio. Si bien no encontramos una descripción de rasgos físicos como en otros poemas, el calificativo de «ambarina» nos dice que es un ser mágico, la RAE define al ámbar como al perfume delicado, por lo que la caracterización del personaje se da a través de este color y de su definición como diosa. De esta forma, la sublimación de la mujer ha llegado a que se le considere una divinidad a la cual le rezan los vampiros en un idioma extraño. El personaje femenino ha ascendido de ángel a diosa.

Como descendiente de la mujer ángel surge el tópico de la *femme fragile*, que tiene su origen en la pintura prerrafaelita. La Hermandad Prerrafaelita, surgida en 1848, tomó como modelo a pintores italianos del siglo XIV anteriores a Rafael, quienes se caracterizaron por la búsqueda de recuperar el arte alegórico y revivir la religiosidad caduca durante el proceso de modernización (máquina). En torno al tópico de la mujer Prerrafaelita, Vicente Selma destaca la presencia de Rosseti como exponente principal, ávido lector de Dante, Petrarca, los trovadores medievales, William Blake y John Keats. Selma añade que en la obra de Rosseti –pintura y poesía- es posible identificar los paradigmas de la virgen prerrafaelita (*Beata Beatrix*) y la *Monna Vanna* imagen de las sutilezas, las vanidades y la seducción. De este modo, es posible encontrar la variación entre el «misticismo y la invocación erótica de las pasiones humanas»

(Selma,1991, p. 79), prueba de que la pasión religiosa y amorosa no son mutuamente excluyentes. Este rasgo pasó a ser atribuido al movimiento en general, por lo que se expone respecto al arte prerrafaelita que:

...adquirió una de las características en su caleidoscópica seducción y trascendencia: el culto a la belleza como equidistante del culto a un ideal femenino de la sensibilidad, una sensibilidad donde se trasciende y se interpenetran la creación, la sensualidad y la fe religiosa” (pp.80-81).

Esto desembocó en la representación pictórica y literaria de vírgenes seductoras, mujeres evanescentes, de tez pálida, con la melancolía reflejada en el rostro y con matices céreos. Como ejemplo de este arquetipo en la poesía de Eguren, se puede señalar el personaje de «Témpera» (2015, p. 325) en los últimos seis versos del poema se anuncia la llegada de la *niña Retama*. Ella es descrita como una rubia pálida como la luna y de ojos ideales, pero tiene los ojos de «ángel tumbal», debido a esta asociación con la muerte se evade la mirada del personaje. En la descripción se reconocen las características físicas señaladas con anterioridad, además, dado el nexo con la tumba es posible reconocer a este ser intermedio planteado por Gillbert y Gubar, la mujer que posee cierto poder sobre la muerte.

Al igual que la *donna angelicata* la mujer prerrafaelita es un modelo idealizado, féminas con la piel transparente, dotadas de una extraña espiritualidad, que viven entre el éxtasis sensual y el viaje místico interior (Selma, 1991, p.81). Por otro lado, el ideal de mujer, al menos en Rossetti, posee un carácter neoplatónico. En otras palabras, se encuentra alejada de la voluptuosidad que caracteriza a la mujer fatal –el carácter erótico es insinuado– y en ocasiones es un ser andrógino. Esta es, también, característica frecuente en la poesía de Eguren, en tanto que la consumación del acto amoroso implica el descenso y la pérdida de la virginidad. De ahí que en la poesía egureniana la voz poética se mantenga en una posición alejada, admirando al motivo de su devoción (la mujer) y explica, además, que en diversos poemas la mujer amada se presente como un ser muerto, a la cual se le contempla como obra de arte perfecta. Por

ejemplo, las vírgenes dulces y claras que la voz poética observa transitar en «Marcha estiva» (2015a, 214), o la niña muerta de «La muerta de marfil» (2015a, p. 223), descrita como «núbil aurea», «bella de otras edades», «beldad», «flor de cielo», «murió canora y bella». En este último caso, se observan los rasgos idealizados, se mantiene la actitud contemplativa y la irrealización del deseo amoroso por la muerte del personaje femenino, un ejemplo de la *bella muerta*, imagen que estudiaremos más adelante.

A manera de ejemplo de androginia citamos la aparición del personaje de Mingón, en los dos primeros versos de la sexta estrofa del poema «!Sayonara!» (2015a, p.130): «Deliciosa Mignón con festivos ojos/ y con castaño cabello, blonda bebé...». Aunque la Mignón de Eguren varía apenas en la forma de escritura –tilde en la o– el personaje nos lleva a hacer la asociación con la niña Mignon de Goethe, personaje de *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1796). Virginia Seguí se refiere a esta figura creada por Goethe como un ser ambiguo, argumenta que inicialmente el autor no lograba definir un sexo para el personaje hasta que finalmente eligió el femenino (Seguí, 2009). En sus interacciones Wilhelm se refiere a Mignon como una niña que le resulta, de forma extraña, atractiva, por lo que debido al afecto que siente por Mignon la adopta. La imagen descrita en la obra es la de una infante con vestimenta de hombre. Por ello, surgen ocasiones en las que este personaje femenino es visto con características de androginia, el fragmento que cita Seguí resulta esclarecedor en la configuración del sujeto femenino:

[...] Wilhelm subió la escalera que conducía a su habitación cuando de pronto topó con una figura juvenil que enseguida acaparó su atención. Un corto chalequillo de seda con mangas acuchilladas a la española y unos largos pantalones prietos, pero abullonados en su parte superior, le sentaban de maravilla. Sus largos cabellos estaban recogidos en bucles y trenzas en torno a su cabeza. Wilhelm miró sorprendido aquella figura sin poder determinar si era un muchacho o una muchacha (2009).

En el caso de la *Mignón* de Eguren, la voz poética estructura un ambiente infantil alrededor de ella. El poema inicia con el sol filtrándose en el camarín de *Mignón*, un lugar exótico tamizado con tafetán azul, decorado con campánules (plata) y muñecas de «comprimido

cartón» (verso cuatro). La referencia al juego mencionado es la primera alusión a lo infantil, en los versos siguientes se plasman otros elementos exóticos y lujosos, como por ejemplo las pinturas de Watteau, las figulinas galantes y los camafeos (segunda estrofa). Luego, se hace mención directa del personaje de *Mignón* en la estrofa seis, ella es descrita como personaje de ojos alegres y cabellos castaños, una «blonda bebé». Es decir, no es una mujer, se encuentra aún en la infancia. Más adelante es llamada «tenue lirio de terciopelo» (verso veintiséis), se debe recordar que, en primer lugar, el lirio asociado a la flor de Liz es símbolo de realeza, esto podría marcar su filiación a la nobleza. En segundo lugar, se define al lirio como símbolo de la «coquetería discreta» (Pérez-Rioja, 2008, p. 217), pero en la *Mignón* de Eguren esa cualidad se encuentra atenuada, aún es débil, lo que nos lleva a afirmar que el personaje es una niña que aún no ha despertado sexualmente. La última estrofa refuerza esta idea, debido a que coloca a *Mignón* entre «exóticos juguetes de cartón» (verso treinta y siete) mientras la voz poética se aleja y ve reflejada la despedida en los ojos del personaje femenino.

Más allá de la asociación que se ha realizado entre el personaje de Goethe, en el cual resultan evidentes los marcados rasgos de androginia, y el personaje de Eguren, queremos señalar otra de las constantes en la poesía del autor de *Simbólicas*, la representación reiterada de personajes que son niñas. En la obra del poeta peruano abundan las infantas, ellas son buena parte de sus protagonistas y este es un tópico recurrente en la literatura de Fin de siglo. Algunos poemas que podemos citar como ejemplos son «Blasón» (p.142), figura que analizaremos más adelante, «La niña de la lámpara azul» (p.179), «Las niñas de la luz» (p.220), entre otras.

Retomando el tema de la *femme fragile* (mujer frágil), surgida en el prerrafaelismo, ella se mantiene vigente en la literatura de fin de siglo y cobra fuerza como arquetipo frecuente en las obras de este periodo. La *femme fragile* se presenta como símbolo de pureza, constituyéndose «como ideal de amor espiritual y místico» (Bauzá,1999, p. 54). Es decir, tal como señala Hinterhäuser en *Fin de siglo figuras y mitos* (1980), el fin de siglo asimila el

arquetipo, adaptándolo a sus ideales estéticos, expresado en el culto a la belleza decadente (p. 93). Este paradigma, que sigue la línea de sus predecesoras, conserva el carácter delicado e inmaculado de belleza femenina, transformando a la mujer en un ser inalcanzable, pero con la variante de presentar gusto por lo mórbido hasta el punto de representar a mujeres enfermas:

...los escritores finiseculares ayudaron a propagar esta idea de la *femme fragile* afín a la Virgen María con un patrón estético definido; por lo regular el cabello largo, la tez blanca, eran fieles, delicadas, pálidas al grado de verse enfermizas (Bauzá, 1999, p. 55).

#### A) «Blasón»: paradigma del eterno femenino angelical

Se ha logrado establecer una serie de características comunes entre los arquetipos femeninos señalados, desde la *donna angelicata* influenciada por el culto mariano en la Edad Media, hasta la *femme fragile* del fin de siglo. Asimismo, se ha rastreado cómo estas características se encuentran en los personajes femeninos en los poemas de José María Eguren, a continuación, se procederá a la identificación de estos rasgos en el poema «Blasón» (Eguren, 2015a, p.142). Así mismo, se aplicará la categoría de «eterno femenino» establecida por Gillbert y Gubar. Es decir, se evaluará como un ser estático o carente de una vida «de acción significativa».

A niña que dulces amores sueña  
la persigue el Duque de los halcones;  
y si no mienten las fablas de la dueña,  
se acercan doradas tribulaciones.

En la roja almena canta el auillo  
y con miriñaque beldad se asoma;  
y tiene encendido el dulce carrillo,  
murmura y tiembla como la paloma.

La urraca se oculta. La niña mira  
con sus ojos zarcones la aspillera,  
ya con aliento de rosa suspira,  
ya el cintillo descoge lastimera.

Vienen la coja reina y los nobles;  
raudo el Duque procura alejamiento;  
pero las ayas de los fustes dobles,  
la aurora predicen del sufrimiento.

El escenario que se establece para el desarrollo de la acción se esboza a través de la mención de la «almena» (verso cinco) definida por RAE como «cada uno de los prismas que coronan los muros de las antiguas fortalezas para resguardarse en ellas los defensores» (DRAE virtual), posteriormente, en el verso diez se menciona «la aspillera», que es una abertura a través de la cual se puede disparar, un medio defensivo para las fortalezas. A partir de esto podemos concluir que es un escenario cerrado, una torre o fortificación que será el lugar de resguardo para la protagonista. También, estos dos elementos ayudan a establecer la atmósfera general que va a imperar en el poema. En primer lugar, la almena es adjetivada con el color rojo, asociado en la poesía de Eguren a lo violento. Tal como manifiesta Estuardo Núñez, el rojo es «el color animal, de la sangre, de la vida inquieta, agitada, turbulenta» (1932, p.42). Además, la aspillera supone la presencia de armas, hecho que termina por asociar la fortificación con lo amenazador. A la naturaleza de la estructura arquitectónica se suma la aparición de aves como el autillo (ave rapaz nocturna) y la urraca, debido a que ambas están asociadas a la fatalidad o a los malos augurios.

Establecido el escenario, observemos a los personajes. El personaje femenino principal, en el cual recae el mayor interés, es la niña. La primera estrofa, nos informa que ella sueña con dulces amores. Luego, presenta al antagonista, personaje masculino nombrado el Duque de los halcones. Esta parte cierra con el augurio de las fablas de dueña, quienes predicen el futuro de la relación mediante la antítesis de «doradas tribulaciones». Se vaticina un amor tormentoso, pero a la vez dorado, color al que recurre Eguren para señalar lo mágico, misterioso y fantástico (Núñez, 1932, p. 43), por lo que el desenlace de la historia es indeterminado.

A través de las tres primeras estrofas se configura al personaje femenino, por el primer verso se sabe que sueña con el amor. A continuación, se señalan algunos rasgos físicos, en el sexto verso es calificada como una beldad, es decir, una mujer de notable belleza. Posteriormente, es asociada a indumentaria femenina tradicional como el miriñaque (verso seis)

y el cintillo (verso doce), ambas prendas forman parte de los vestidos. Respecto a su rostro se indica que tiene la mejilla dulce sonrojada (verso siete), sus ojos son de color azul (verso diez) y tiene aliento de rosa (verso once). Estas características son compatibles con la belleza idealizada típica de la *femme fragile* que estudiamos con anterioridad. Asimismo, su rol como personaje estático en el poema corresponde al «eterno femenino» angelical estudiado por Gillbert y Gubar.

La secuencia de acciones inicia con la niña, hermosa hasta la idealización, encerrada en una fortaleza o torre, que es acechada por el Duque de los halcones. El personaje a pesar de ser una niña posee una nota de erotismo insinuado, se halla entre la frontera de la infancia y el despertar al amor, recordemos que al inicio del poema se señala que con «dulces amores sueña». Luego, en la segunda estrofa la voz poética dice que «murmura y tiembla como paloma», mientras es rondada por el Duque. En la tercera estrofa, aparece la niña vigilando la aspillera y suspira, a la espera de que algo suceda o alguien llegue. La comparación realizada entre niña/paloma y Duque/halcón, lleva a establecer la analogía presa/depredador que refuerza las posibles consecuencias nefastas de la persecución del Duque a la niña o la posible consumación del acto amoroso.

La niña cuenta con un séquito protector que repele al antagonista cuando este se aproxima, en la última estrofa se presentan a la reina coja y los nobles. La reina coja juega el rol de guardián de la infante. Además de la fortaleza que rodea a la niña la reina se convierte en una forma de contener el despertar amoroso del personaje femenino principal. Podemos identificarla como una protectora de la pureza de la niña, quien como se ha mencionado esboza un erotismo sutil, pero sigue siendo un ser inocente. Resulta interesante que a diferencia de la protagonista que es representada como una beldad con cualidades afines a la mujer ángel o a la mujer frágil, este segundo personaje femenino se caracteriza con un único rasgo que la atrofia, la cojera, pero en otros poemas como «Las bodas vienesas» (2015a, p.137) se observa la



irrupción de personajes grotescos, como por ejemplo gigantas, enanos y la novia coja. También en «Lis» (2015a, p.154) aparecen marquesas añosas. Así que la reina coja no representa un caso aislado, aunque a diferencia de los personajes de los otros dos poemas mencionados, tiene mayor relevancia por tener la función de velar por la niña.

Finalmente, en los últimos dos versos se reitera la incertidumbre alrededor del futuro de la fémína, puesto que las ayas, centinelas de la protagonista, predicen «la aurora del sufrimiento». Entonces, resulta factible que la fortaleza que actúa como la torre de marfil en este poema y la corte que protege a la niña no sean capaces de protegerla, que ella despierte al amor y al placer erótico. En consecuencia, el despertar erótico de la niña implica la pérdida de una de las cualidades que la asocian a la mujer frágil, la pureza virginal.

En este poema logramos identificar las características compatibles con el arquetipo femenino idealizado. De la misma forma, se puede establecer la similitud con el «eterno femenino angelical» estudiado por Gillbert y Gubar, puesto que al igual que los personajes analizados por las investigadoras, la niña de «Blasón» es un ser estático asociado a la indumentaria femenina tradicional. Además, se encuentra encerrada en la torre de marfil y carece de historia. Como Blancanieves, se mantiene quieta en la fortaleza a la espera de que algo suceda, la diferencia radica en que –a diferencia del cuento– no hay un príncipe que la salve sino un perseguidor que promete un final trágico. Si se considera que en general en la poesía de Eguren el despertar sexual o la unión carnal de los amantes simboliza la muerte, en el poema la presencia del Duque y la predicción de «doradas tribulaciones» implica la posibilidad de transformación para la protagonista, tal vez el cambio a un ser con historia, pero el poema no muestra el final de la historia solo se sugiere, por lo que prevalece la incertidumbre.

En paralelo se le puede comparar con «Syhna la blanca» (Eguren, 2015a, p.159), el personaje de este poema es epónimo. Sobre ella se sabe que es de ascendencia noble, tiene

«sangre celeste» y se encuentra en un estado melancólico porque «sueña triste» atrapada en «la torre de ámbar». Al igual que *la niña* de «Blasón», se halla resguardada por una serie de personajes mágicos, sotas de copas, mudos rojos y las elfas. El escenario lóbrego está definido por diversos factores. El primero, es el estado anímico de *Syhna la blanca* (melancolía). El segundo, lo aportan las sotas de copas, quienes preparan «un oscuro vino» para la protagonista. En la tercera estrofa surgen los mudos rojos, encargados de bloquear la visión de la voz poética y del espectador. Ellos cierran las ventanas anulando la visión del interior de la torre en la que yace *Syhna*. La última vista del lugar es que los «sueños azulean/ la bruna laca», de modo que se construye una configuración tétrica de la morada que es de color oscuro, negro. A pesar de que los sueños se asocian al color azul, este color adquiere diversos significados en la obra egureniana, para este caso por la atmósfera general del poema, lo trágico prima. Es decir, se asocia el color con lo «casi trágico», vinculado a la idea de la muerte y a la tristeza (Núñez, 1932, p.45). En la última estrofa, cunde el silencio. Solo quedan las elfas que vagan y la torre se desvanece.

A diferencia del poema «Blasón», las tribulaciones no son doradas debido a que los sueños prometen aflicción. Tampoco existe posibilidad de liberación o cambio para el personaje de *Syhna*, ya que la torre es descrita al final como «mansión cerrada», es decir, permanece inaccesible. No obstante, las afinidades entre las protagonistas radican en el carácter estático de ambas. Las dos son buenos modelos de «eterno femenino» angelical, ambas se encuentran en torres. Además, poseen sangre noble, la sangre celeste en el caso de *Syhna* y la corte que rodea a *la niña* así lo evidencian. Ambas cuentan con vigilantes, aunque en el caso de *Syhna* se intuye que el daño puede venir de los guardianes, debido a que las sotas de copas le proporcionan un brebaje oscuro y de dudoso aspecto. De igual manera, los dos personajes están asociados a la idea de pureza. La fortaleza es garante y contención del despertar erótico de la niña, y el color blanco con el que se califica a *Syhna* es manifestación de su virtud. Se encuentra otra prueba

en el motivo de la torre de marfil, en el caso de la protagonista torre de ámbar, símbolo del resguardo de la pureza, asociado a la belleza no contaminada y a la Virgen María. Por lo tanto, encontramos las coincidencias en la caracterización de ambos personajes como ejemplos de *femme fragile*, debido a la belleza –explícita en el primer poema–, en las cualidades morales que les son conferidas (virtud-pureza) y en su rol de bellezas contemplativas, debido a que ambas se mantienen en un papel estático en los respectivos poemas.

### **2.3 La belleza medusea, la Belle Dame sans merci y la presencia de la *femme fatale*, en algunos poemas de Eguren**

En el primer apartado del presente capítulo se estudió la presencia del «el eterno femenino» en su versión angelical en la poesía egureniana, así como algunos tipos femeninos que fueron antecedentes de la *femme fragile*. Esta segunda parte se centrará en su opuesto, es decir en el arquetipo femenino cruel y en la *femme fatale*. Asimismo, regresaremos sobre las categorías propuestas por Gilbert y Gubar, en torno al cuento de «La pequeña Blancanieves», «el eterno femenino» angelical y la mujer de «vida de acción significativa».

#### **2.3.1 La belleza de Medusa**

Previo al estudio del segundo arquetipo de la dicotomía ángel/ monstruo, es necesario enfocarse en un tipo de belleza que encuentra su auge durante el romanticismo y reaparece en el fin de siglo, aquella que Mario Praz denominó belleza medusea. Este investigador, en el libro *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica* (1969), parte de la pintura *La cabeza de Medusa* que inspiró a Shelley<sup>8</sup> a componer un poema. La mujer descrita posee belleza extraña porque «su horror y su belleza son divinos» (p,43), lo que produce la mezcla de dos

---

<sup>8</sup> Shelley observó *La cabeza de Medusa* durante su visita a la Galería de Uffizi en 1819. Originalmente se le atribuyó la autoría de la pintura a Leonardo Da Vinci, sin embargo, ahora se afirma que el pintor sería un artista flamenco desconocido, alrededor del año 1600.

características que son antagónicas (horror/ belleza). Este es un primer acercamiento a lo que más adelante se conocerá como belleza maldita. Shelley señala acerca de Medusa que «no es el horror sino la gracia lo que petrifica el espíritu del que contempla [...] es el melodioso tinte de belleza superpuesta a la tiniebla y a la palidez del dolor, lo que hace la impresión humana y armoniosa»<sup>9</sup>. En otros términos, ella ejemplifica la convergencia de dolor, belleza y muerte en la misma imagen femenina.

En el primer capítulo del libro, Praz se centra en escritores románticos y simbolistas, pero la influencia de la belleza medusea puede ser rastreada hasta el Modernismo, recuérdese el culto a mujeres muertas o enfermas en las décadas finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, que también son evidencia del culto a la belleza contaminada. Respecto a los versos de Shelley, en ellos se hace presente la mujer como beldad aterradora que destila veneno y es portadora de muerte. Praz ejemplifica mediante un pasaje de *Fausto* (1829) de Goethe. El fragmento al que recurre el investigador describe el momento en que Fausto ve a una joven pálida y bella –en Eguren se ha identificado la presencia de jóvenes con estas características–, pero Mefistófeles interviene para advertirle que es «una figura hechizada, sin vida, un fantasma» en cuya mirada reside el poder para helar la sangre de los hombres, al igual que Medusa. En seguida Fausto reconoce que «son los ojos de una muerta» (p.44). Sin embargo, este factor no desmerece su gran belleza, la cual se conecta con la imagen doliente que proyecta la mujer. Constituyéndose como otro ejemplo de ese nexo innegable que existe entre la mujer de belleza medusea y la fatalidad.

Como conclusión, se hace patente que los románticos relacionan proporcionalmente la belleza con el sufrimiento, es decir que «cuanto más triste y doloroso es, más la saborean» (Praz, 1969, p. 45). Es esto por lo que consideraron a lo horrendo como un elemento propio de

---

<sup>9</sup> Citado de Praz, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Caracas: Monte Ávila Editores, C. A., 1969, p. 43.

lo bello, además el dolor pasa a ser parte de la voluptuosidad. Razón por la cual son frecuentes las imágenes femeninas condensan la crueldad, la belleza y la melancolía, como ejemplo de esto Praz menciona a Baudelaire. En el «Himno a la belleza», el poeta francés dice «que vengas del infierno, o del cielo, ¡qué importa Belleza!, ¡monstruo enorme, inocente y temible!» y más adelante «¿De Satán o de Dios, ¿qué importa? Sirena o Ángel, qué importa...» (Baudelaire, 1857, p.143). Los versos revelan la diversidad de formas que puede tomar la belleza y cómo puede estar conformada por elementos antagónicos.

### **A) Las citas ciegas y Consolación: belleza y melancolía**

En la obra de Eguren, también, existen diferentes tipos de belleza. En el motivo «La belleza», el poeta manifiesta que esta «tiene su gama de ternura y espanto» (2015b, p.43), puede ser muy diversa, por eso encontramos la hermosura del ángel y la del monstruo. En el caso de la mujer se inclina hacia la sensualidad y al ideal (p. 46). Como en el apartado anterior se abordó diversos ejemplos de la beldad angelical, ahora nos centraremos en aquellas que tienen su dosis de espanto, en esas bellezas meduseas. En primer lugar, como muestra de la conexión entre la mujer, la melancolía y el dolor señalamos los siguientes versos de «Las citas ciegas» (Eguren, 2015a,350-351)

Del hondo pozo  
lleno de sombra,  
las Citas ciegas  
salen llorosas.  
Con la ignotía,  
con el marasmo  
de sus perdidos  
ojos sellados.  
Son transparentes  
cual medusas  
y fantasmales  
como la luna.  
Llevan al margen  
desconocido,  
las palideces  
y horror del sino.  
De pozo triste  
velan la noche,

mueven sus talles,  
mueven sus hoces.  
Fluyen los sueños  
a las comarcas  
con sus distantes  
pupilas blancas.  
A las doncellas,  
frágiles niñas,  
en noche ardiente  
llaman las Citas.  
Y en los brocales  
del hondo abismo  
las van cortando  
como los lirios.

El ambiente lúgubre del poema se establece desde los primeros versos que describen el lugar del que surgen las *Citas ciegas* como un pozo oscuro y asediado de sombras. El siguiente verso indica que salen llorosas, lo que le confiere al personaje femenino la esencia melancólica, rasgo que será completado mediante las características físicas, conferidas entre los versos nueve y dieciséis. Son seres fantasmales, su apariencia corpórea es transparente como las medusas y tiene matices céreos. La mujer que aparece en el poema se presenta como un ente sobrenatural que trae consigo la tragedia, puesto que portan el «horror del sino». Sus víctimas potenciales son las «frágiles niñas» a quienes herirá con sus hoces, cortadas como lirios. Sin embargo, las *Citas ciegas* no son seres indolentes, ya que, pese a estar privadas del sentido de la vista, se conmueven por el dolor humano. Es por ello que salen del pozo llorosas, como portadoras del destino trágico, y si algo representa su ceguera es a esa fatalidad ineludible que se cumple sin ver al afectado.

Por otro lado, el personaje de *Consolación* (2015a, p. 255) –ser que le da nombre a un poema– se constituye como ejemplo paradigmático en el que la mujer se vincula con la melancolía. Para iniciar, *Consolación* se encuentra en «la fatídica llanura» «junto al lago doliente de las lágrimas» –primer y tercer verso– lo que proporciona un primer boceto de la atmósfera que envuelve al personaje femenino. Luego, se dice que a ella acuden las novias y

madres que han perdido a sus seres queridos y que este personaje «recibe dolorida/ estas murientes almas.../ con melodioso amor las acaricia, / trémula de piedad con ellas llora» (versos del doce al quince). En este caso se expresa con mayor detalle la relación entre dolor, melancolía y la mujer, aunque no hay una descripción física, puesto que el poema se centra en el rol que cumple *Consolación* respecto al dolor ajeno. A diferencia de las *Citas ciegas*, ella no trae directamente la desgracia, sino que tiene la misión de confortar al doliente y sufrir con él, pero su relación con la fatalidad se anuncia en el último verso cuando en medio de lagos de sangre las mujeres «con angustia mortal miran sus ojos». Esta puede ser la última forma de *Consolación* para aplacar el dolor de las sufrientes, la muerte.

### **B) La Tarda: belleza y muerte**

La conexión entre belleza y muerte es ejemplificada por Praz mediante el soneto «Ave, dea, moriturus te salutat»<sup>10</sup> (1871) de Víctor Hugo, en el cual, el escritor, las relaciona como dos hermanas terribles y fecundas. En palabras de Praz, belleza y muerte son «tan hermanas para los románticos, que se confunden en una sola herma bifronte de fatal belleza, en la que se mezcla la corrupción y la melancolía...» (1969, p. 49). A continuación recurre a la descripción de la madre de Atreo realizada por D'Annunzio<sup>11</sup>, quien la dibuja con términos como «la peligrosa belleza», «causa de lutos», «aspecto sublime de la sombra», con lo que se relaciona una vez más la belleza y la muerte, por medio de atributos que la bosquejan como una belleza letal.

---

<sup>10</sup> El fragmento que cita Praz es el siguiente:

La belleza y la muerte son dos cosas profundas,  
con tal parte de sombra y de azul que diríanse  
dos hermanas terribles a la par que fecundas,  
con el mismo secreto, con idéntico enigma.

<sup>11</sup> Los versos citados corresponden a *Laus Vitae*, versos 2169-2184

Como ejemplo de esta relación – belleza/ muerte– en la poesía de Eguren se toma como ejemplo «La Tarda» (2015a, p.160) en el que la fatalidad adquirirá un carácter meduseo.

Despunta por la rambla amarillenta,  
donde el puma se acobarda;  
viene de lágrimas exenta  
la Tarda.

Ella, del esqueleto madre,  
el puente baja, inescuchada;  
y antes que el rondín ladre  
a la alborada,  
lanza ronca carcajada.

Y sus epitalamios rojos,  
con sus vacíos ojos  
y su extraña belleza  
pasa sin ver, por senda bravía,  
sin ver que hoy me muero de tristeza  
y de monotonía.

Va a la ciudad que duerme parda,  
por la muerta avenida,  
y sin ver el dolor distraída  
la Tarda.

En primer lugar, *la Tarda* es un personaje dinámico en tanto que transita por un paisaje hostil. Tal como señala el poema, el paisaje es un espacio en que el depredador feroz es invadido por el miedo. En segundo lugar, se observa que la mujer representada carece de lágrimas, lo cual ya anuncia el carácter impertérrito del personaje. A esto se añade que, siempre en movimiento, es un ser silencioso que se burla sin causa aparente, ella «lanza ronca carcajada». Como tercera característica se le suman la carencia de ojos y su belleza extraña, rasgos que configuran el carácter meduseo de *la Tarda*. Si bien es un ser singular que se presenta como siniestro, también es poseedora de belleza, aunque no en un sentido convencional, de ahí que sea «extraña». Característica que no es gratuita en la obra de Eguren, tal como menciona el propio poeta existen «bellezas que parecen hostiles, inadaptables en este mundo dual de fuerzas encontradas» (2015b, p. 49).



*La Tarda* es un personaje que transita por un ambiente lóbrego que refuerza su carácter y la relación que guarda con la fatalidad, en los versos once y doce invita por medio de sus cantos (epitalamios rojos) a una boda fatal. Finalmente, se sabe que pasa imperturbable ignorando el dolor de la voz poética y continúa su camino a la ciudad como un hado oscuro. Al igual que en las *Citas ciegas* se debe asumir su ceguera como símbolo de imparcialidad, por ser portadora de desgracias sigue su rumbo sin dejarse conmover o perturbar por factores externos como puede ser el dolor del otro. Respecto a la tipología de Gilbert y Gubar, *la Tarda* pertenece al tipo de mujer-monstruo, aquella que posee una «vida de acción significativa», en tanto se presenta como ser dinámico que se acerca a la ciudad al amanecer, para iniciar una nueva historia.

### **2.3.2 La Belle Dame sans merci o el arquetipo femenino de la crueldad**

Existe un tipo femenino en la literatura y en las artes plásticas caracterizado por la crueldad, tal como afirma Mario Praz, este arquetipo se encuentra presente desde siempre en la literatura. Asimismo, es esta imagen femenina la que proporciona un antecedente de la *femme fatale* del fin de siglo. Como fuente principal para este estudio recurriremos al libro *La carne, el diablo y la muerte* —ya abordado con anterioridad—, debido a que Praz proporciona una lista de autores y características que permiten perfilar este modelo.

El punto de partida es la antigüedad clásica, de esta época se mencionan personajes como Escila, las sirenas, la Gorgona, la Esfinge, entre otros. Después se transita por la época isabelina que tiene como modelos a Victoria Corombone, Lucrecia Borgia y la condesa de Challant. Mujeres que envueltas en amores provocan la caída y la perdición de los hombres (Praz, 1969, p. 208). Como ejemplo, el investigador, recurre a un fragmento de los versos de Webster, la cita describe a Victoria Corombone: «...habéis dado tan corrompida prueba de vuestra vida y

de vuestra belleza, y habéis sido considerada para los príncipes un hado calamitoso no menos que los cometas...» (p. 208). En el fragmento se asocia a la mujer y a la desgracia, el hado, por ello la belleza que posee oscura o venenosa. A pesar del recorrido realizado por épocas precedentes, es en el romanticismo en donde se gesta y desarrolla con profundidad el arquetipo de la mujer cruel. También es en esa época en donde tiene sus orígenes la *femme fatale* que se populariza en las últimas décadas del siglo XIX.

Al estudiar la imagen de la mujer cruel, Mario Praz, plantea un esquema o lista de figuras femeninas que constituyen un precedente para este tipo femenino desde el primer romanticismo. Es un esquema que él mismo califica como arbitrario pero que establece los precedentes del arquetipo y revela una serie de características comunes. Los personajes citados por el investigador son Matilde (Lewis), Velléda (Chateaubriand), Salambó (Flaubert), Carmen (Mérimée), Cécily (Sue) y Conchita (Pierre Louys)<sup>12</sup> (p. 209). Estos personajes son calificados como bellezas diabólicas, ángeles caídos. En primera instancia, Matilde es un ser pasional relacionado con la brujería, igual que Velléda. Por otro lado, en Salambó hay un cambio, en tanto se presenta como un ser frío, fatal y es más un ídolo que mujer. Carmen es descrita como una mujer-diablo («formidable y destinada a la fama inmortal...») (p. 213) y Cécily es diabólica, una suerte de vampiro. Sin embargo, el investigador explica que los personajes mencionados no son los que justifican la consolidación de la *femme fatale* como arquetipo o cliché en la última década del siglo XIX, sino que es mérito de Keats.

Keats es el autor que destaca e influencia con mayor notoriedad en el fin de siglo, además alguno de los elementos de la obra de este vate influenció en los prerrafaelistas y a través de ellos a los simbolistas franceses. Es el sentido mágico y metafísico lo que esboza Keats en la

---

<sup>12</sup> Los personajes mencionados pertenecen, respectivamente, a las obras *El monje* (1796) de Matthew Gregory Lewis; *Les Martyrs* (1809) de René de Chateaubriand; *Salambó* (1862) de Gustave Flaubert; *Une femme est un diable* (1825) de Prosper Mérimée; *Los misterios de París* (1845) de Eugene Sue y *La Femme et le Pantin* (1898) de Pierre Louÿs.

*Bella Dame sans merci* (1820), poema en el cual confluyen la muerte y el amor, ambos en la figura de la mujer cruel. En sus versos la mujer es un ser dual, puesto que es un hada, el eterno femenino angélico tras el cual se esconde el monstruo. Veamos cómo se describe a la Bella Dame sans merci:

Hallé una dama en los prados.  
Bellísima, hija de un hada.  
Su cabello largo, su pie ligero  
y su mirada salvaje.

El caballero se enamora de la dama y la lleva con él, la dama lo guía hasta una gruta de elfos en donde lo «adormeció con nanas», cuando el caballero se queda dormido llega el fin de su existencia. En medio de ese trance nos dice:

Vi pálidos reyes y príncipes.  
Guerreros, blancos de muerte todos.  
Y gritaban ¡La Bella Dama sin piedad  
te ha hecho su esclavo!

Después de esto el caballero se despierta «en la fría ladera de la colina» en donde se encontraba vagando al inicio del poema. Entonces, se desarrolla, el tema de la mujer como portadora de desgracias que atrae al hombre hacia la muerte, tema que influenciará a otros escritores a desarrollar la imagen del «eterno femenino vestido de Hado» (p.219). Como ejemplo en la poesía de Eguren, podemos regresar a «La Tarda» –poema analizado con anterioridad– en el cual la mujer cumple la función de un hado calamitoso, que transita sin ver a quién afecta, por lo tanto, es una portadora de fatalidad.

Como mencionamos, Keats influye en diversos escritores y pintores, entre ellos los prerrafaelitas. Rossetti –al cual ya hemos estudiado en el apartado anterior– a partir de 1860 se aleja de los principios originales del Prerrafaelismo y del Quattrocentos. En esta nueva fase iconográfica representa a mujeres que son contrapunto de la Beatriz que se estudió en la *donna angelicata*. Es un nuevo tipo de mujer que conserva la belleza, pero se mezcla con la voluptuosidad y el peligro, entre ellas destaca la *Bocca baciata* (1859), mas como señala

Bornay, este no es el arquetipo definido «la mujer fatal no ha alcanzado su letal madurez» (1998, p.129). Mayor impacto tuvo la pintura de *Lady Lilith* (1868) «amalgama de la Lilith del Fausto de Goethe y la Bella Dame sans merci de Keats» (1998, p.132), porque a partir de ese momento el personaje será asociado a la mujer fatal. Por ejemplo, influenciado por Rossetti e indirectamente por Keats, Burne-Jones confiere a las imágenes femeninas que retrata un aura melancólica, también las representan como ídolos, es decir mujeres sustraídas del mundo.

Por otro lado, Moreau pintará a figuras bíblicas como Eva y Salomé, quienes son ejemplo de mujeres fatales, creando una «imagen subrepticamente amenazadora e inquietante» (Bornay, 1998, p. 135) de esta forma se observa la coincidencia en las características mediante las cuales es configurada la mujer cruel. Estos rasgos son condensados en la siguiente cita, que, si bien es respecto a Rossetti y Moreau, contiene los atributos comunes en las representaciones de este arquetipo en los escritores y pintores mencionados:

Como en Rossetti, la iconografía de Moreau, está mayoritariamente compuesta por seres inaccesibles, misteriosos, insondables, mujeres-mito (el aspecto mítico es más acusado en Moreau), sustraídas a lo cotidiano y lo vulgar. A estas peculiaridades se agrega, además, en muchas ocasiones, las mujeres portadoras de la muerte o provocadoras de dolor y catástrofes. (Bornay, 1998, p.138)

### **A) La Walkyria: misterio y fatalidad**

Un personaje en la poesía de Eguren que sintetiza los rasgos atribuidos por Bornay a este tipo femenino es el personaje del poema «La walkyria» (Eguren, 2015a, pp.143-144), el cual se procederá a analizar:

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 guantes, 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 contino 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.

Según la definición del *Diccionario de símbolos y mitos* (Pérez- Rioja, 2008,p.451)<sup>13</sup>, las walkyrias, tradicionalmente, eran consideradas diosas guerreras que se encargaban de guiar a los guerreros a las batallas y posteriormente al Walhalla. En el poema, *la walkyria* se presenta a sí misma como anunciadora de la muerte de los guerreros, ella tiene una voz oscura, clara conexión con su rol como agente causante de fatalidad. Asimismo, se sabe que posee gran poder, de modo que las armas de los guerreros no implican una amenaza para el personaje. Es decir, ellos están indefensos ante *la walkyria*. Una de las características principales del personaje femenino es su auto descripción como «flor venenosa», expresión que confirma la posesión de una belleza extraña y oscura, igual a la de *la Tarda*. Esto se refuerza con el lugar de nacimiento, un ambiente hostil que ella llama el «negro Danubio». Igualmente, es un ser

---

<sup>13</sup> La definición completa compendiada en el diccionario es: «diosas guerreras de la mitología germánica y escandinava. Mensajeras de Odín, conducen a los héroes al combate, y llevan al Walhalla a los que perecen en la lucha. Son una personificación simbólica de las virtudes y cualidades de los héroes. Se representa a las Walkyrias tema llevado a la ópera por Wagner, hermosas y seductoras, montadas en briosos corceles de una velocidad vertiginosa».

misterioso porque su origen es desconocido aún por los cantos antiguos. Además, es una mujer poseedora de conocimientos. Es capaz de develar las «ideas funestas y vagas», este saber le permite descubrir aquello que permanece desconocido para los demás, porque es una descifradora de signos. Incluso los versos parecen revelarnos la afinidad de *la walkyria* con la alquimia o la brujería, puesto que se inclina «en la curva de la ciencia maldita».

En suma, las características del personaje femenino permiten asociarla no solo a la mujer cruel, confluencia de belleza y muerte en un mismo ser, sino también identificarla como un personaje femenino que posee una de «vida de acción significativa». Tiene una historia, relatada en el poema por ella misma. Historia que continuará tal como lo exponen los dos últimos versos, en los que el personaje manifiesta «y dando mi cielo tristísima suerte, / camino en el bayo corcel de la muerte». Es decir, mantendrá su conexión con la muerte debido a que ella misma la porta y cabalga en su corcel, un caballo que adquiere matices sobrenaturales amarillos y blancos. Curiosamente, guarda relación con el mal o, por lo menos, posee cierto poder sobre él, tal como lo manifiesta el siguiente verso: «yo soy la que vuelvo continuo las fojas del mal». Por todo lo señalado con anterioridad, *la walkyria* es un ejemplo claro del arquetipo femenino cruel estudiado que se acerca a la *femme fatale* del fin del siglo.

### **2.3.3 El camino hacia la *femme fatale***

El término *femme fatale* se acuñó durante la segunda mitad del siglo XIX *a posteriori* (Bornay, 1998, p.113). En otras palabras, ya existía un concepto de este tipo de mujer y era conocido por el lector, pero la designación se estableció hasta tiempo después. Sobre este arquetipo, en el libro *Las hijas de Lilith* (Bornay, 1998), se realiza una exposición de sus rasgos característicos y la datación de su aparición en la literatura. En cuanto a sus antecedentes literarios, la investigadora señala que los orígenes se encuentran en el primer romanticismo. Y

es en la obra de Goethe donde se identifica un primer esbozo de la *femme fatale* en la literatura. El ejemplo seleccionado por Bornay es el personaje de Adelaida en la obra teatral *Götz de berlichingen* (1773). En la obra el personaje femenino es una mujer bella que como consecuencia de su gran ambición provoca desgracias a los hombres a los que seduce. Adelaida utiliza al género masculino como instrumento para alcanzar sus metas, pero en el proceso es causante de muertes y traiciones. En contraparte a ella, surge el personaje de María (hermana de Adelaida) descrita como una «joven devota, honesta y dulce» (1968, p.118). Con la aparición de este personaje se completa la polaridad ángel/demonio o Eva/María, tan frecuente en la literatura.

Un segundo paradigma de estas posiciones antagónicas se encuentra en *El monje* (1795) de Mathew Gregory Lewis, quien contrapone a Matilda, mujer con gran poder seductor e instrumento del demonio para tentar al fraile Ambrosio (paradigma de virtud), y a Antonia modelo de virtud femenina. Resalta, sin embargo, Matilda quien logra seducir al fraile, llevarlo hacia la perversión y finalmente a una muerte cruel.

En cuanto a la oposición entre los arquetipos Eva/María, esta no se encuentra en la poesía egureniana. En general, no se contrapone a los arquetipos femeninos. En otros términos, no existe una protagonista angelical que lucha contra la influencia de la mujer-demonio para salvar al protagonista. El poema en que se puede observar a los dos arquetipos juntos es «El horóscopo de las infantas» (2015a, p.236), pero en este los personajes son niñas tranquilas (seres estáticos) y los rasgos de ángel o demonio los otorga una esclava a modo de predicción del futuro.

El poema inicia con las niñas dormidas y la nana africana entonando una canción tétrica, en la habitación hay dos canes que lanzan aullidos bajos de temor. Los perros, son el primer aviso del futuro sombrío, porque a pesar de la atmósfera de opulencia estos «dan bajos aullidos.../ cual si temieran horas infelices». Además, respecto a las infantas se dice que «ciñe sus caras la expresión de la angustia» (décimo verso), y el ambiente lóbrego de la alcoba se

refuerza con la descripción de los candelabros en los siguientes términos, «mortecinos candeleros rojos vierte al suelo sus lágrimas mustias» (onceavo verso). Para reforzar esta idea, la cuarta estrofa confirma lo anunciado, el poema transcurre en medio de la noche adjetivada como silente y brumosa, que cubre a la tierra con «sus oscuras mantas». En medio de esta recámara inicia el canto premonitorio de la esclava:

—«La blonda niña que duerme tranquila  
cual flor inmóvil, brillante a mi diestra,  
la de linda, celeste pupila,  
será de un país... tirana maestra.  
»Luciendo esmaltes, rubíes, luceros  
en fiestas áureas la infanta bravía,  
con escondidos puñales certeros,  
danzará riente con melancolía.  
»Tal vez, por amor, locura, egoísmo,  
desde la góndola blanca y fresca,  
a bellos nobles lanzará al abismo,  
a triste abismo de la Dogaresa.»  
Alzan a dúo los canes de duelo...;  
y a la otra infanta, la esclava sombría  
viendo, repite: —«Será ángel del cielo;  
morirá esta noche ¡oh, princesa mía!

La descripción de la primera infante corresponde al del monstruo yacente bajo la imagen del ángel que mencionan Gilbert y Gubart en su estudio, es una niña cuya belleza encaja en el canon clásico. Linda, rubia y de ojos celestes, se convertirá en el arquetipo de la mujer cruel, traedora de desgracias para los hombres a los que arrojará al abismo y a los cuales acertará con «escondidos puñales», por lo que se le añade el rasgo de ser traicionera. No obstante, a pesar de los calificativos negativos, se presenta como ser femenino, beldad comparada con la flor que asiste a la desgracia ajena engalanada con joyas y oro. Si es flor, será flor venenosa y si bien posee imagen de ángel, es un ángel malvado, una imagen femenina cruel. Al inicio del poema, en tanto sea flor inmóvil, cumple con el arquetipo de la *femme fragile*, más adelante, cuando inicie su historia se aproximará al ejemplo de crueldad. En cuanto a la segunda infanta, a la que solo se le dedican los dos últimos versos del poema, únicamente se sabe que se transformará en ángel, ya que su muerte está próxima, por lo que es un ser sin historia.



Entonces, si bien encontramos en este poema la presencia de los dos arquetipos femeninos, no se percibe un enfrentamiento entre ambos. Aunque, sí se constituyen como ejemplo de la contraposición del «arquetipo femenino angelical» y de la mujer «de vida de acción significativa» que explican Gillbert y Gubar (1998) a través de los personajes de Blancanieves y la madrastra. La segunda infante, el ángel condenado a muerte, es la mujer sin historia de ahí que su destino se evidencie en dos versos. A través del calificativo de ángel se añaden otros rasgos como la de ser belleza contemplativa u obra de arte, ser pasivo y bondadoso. Por el contrario, la primera niña guarda similitudes con la madrastra, ser dinámico, artero y cruel, pero igualmente hermoso.

Bornay destaca algunos otros antecedentes como la *Belle Dame sans Merci* de Keats, poemas de Baudelaire, entre otros, en los que no ahondaremos por habernos detenidos en ellos con anterioridad. Entre los autores mencionados considera a Swinburne como aquel que «fijó» en 1860 a la mujer fatal en la literatura inglesa, al representar en sus obras a féminas caracterizadas por su crueldad y lujuria. Siguen esta línea autores como Barbey d' Aurevilly que presenta mujeres que poseen una «perversidad innata», además de una marcada voluptuosidad que llega a convertirse en «feroz y depravada sexualidad» (Bornay, 1968, p. 121). De esta forma se puede seguir recopilando nombres de autores que han incluido en sus obras a mujeres ejemplos de *femme fatale*, hasta convertirlo en un estereotipo repetitivo y poco novedoso. El último personaje que destacará Bornay será a la Salomé de Oscar Wile, –la obra del mismo nombre fue escrita 1891–, porque en ella logran converger el amor y la muerte. El amor que siente Salome por Juan el Bautista llega a adquirir matices de necrofilia, cuando después de muerto la mujer expresa el deseo de besar los labios de la cabeza decapitada. Tal como señala la investigadora, en esta obra, Wilde logra transformar a la Salomé bíblica en un ser mucho más perverso.

De los ejemplos mencionados se puede establecer que uno de los rasgos principales es la tendencia a la voluptuosidad y a una fuerte sexualidad. Caracteres que van en consonancia con la una apariencia física que puede ser descrita como «belleza turbia, contaminada, perversa» (1968, p.114) y que se matizan con la piel pálida y la cabellera larga, de modo que en su apariencia se condensan los vicios como arma de seducción. Sin embargo, este es un rasgo que no encontramos en los personajes femeninos de Eguren. A pesar de que buena parte de estos están dotados de erotismo, –como en el tipo femenino que Estuardo Núñez denomina «la blonda» revisado en el primer capítulo–, no llegan a la voluptuosidad desbordante. Tal como ha señalado Armaza «en Eguren la emoción erótica es introvertida, celosamente guardada en el cofre del silencio» (1959, p.98), por lo que, si bien encontraremos mujeres dotadas de corporeidad y sensualidad, esta será sutil, delicada, sin llegar a los extremos de la *femme fatale*.

Para ejemplificar este punto recurriremos al poema «Las candelas» (2015a, p.182). Los versos describen a *las candelas* como seres de cabellos rubios y rizados que inician una danza de movimientos vivos. Van adornadas con rubíes en los senos y sus pupilas brillan como diamantes, ambos rasgos dotan de erotismo al personaje femenino, además de insinuar la fuerza vital de ambas. La estrofa final señala:

Danzan las blondas beldades  
siguiendo sus voluptades,  
muestran su locura extraña  
alegres como el champaña,  
y con ardor  
dichosas mueren de amor.

El primer verso confirma que son mujeres poseedoras de gran belleza y los versos siguientes son los que manifiestan la voluptuosidad del personaje. Bailan siguiendo sus voluptades, el placer sensual, en una danza que resulta extraña hasta llegar a la muerte. Ya sea que tomemos esta muerte en sentido literal, lo cual no resulta extraño en la poesía de Eguren en donde el amor no llega a consumarse de manera sexual o como una metáfora para describir el orgasmo, la

voluptuosidad del personaje femenino no llega a los niveles de depravación o ferocidad sexual que le atribuye Bornay a la *femme fatale*, para contrastar citamos una descripción de la danza de Salomé:

No era ya solamente la bailarina que con una torsión corrompida de sus riñones arranca a un anciano un grito de deseo y un aviso de erección, que rompe la energía y disuelve la voluntad del rey con meneos de senos, sacudidas de vientre y estremecimientos de muslos; en cierto modo se volvía la deidad simbólica de la indestructible Lujuria... (1968, p.113)

La descripción pertenece a la novela *A rebours* (1884) –uno de los ejemplos mencionados por Bornay– de J.K Huysmans, en esta Salomé constituye como ejemplo de la fuerte sexualidad de la mujer fatal, con una descripción cruda y explícita de la danza y sus connotaciones sexuales, rasgos en los que difiere de la representación plasmada por Eguren en el baile erótico de *las candelas*. Los versos de Eguren están dotados de simbolismos, con un lenguaje que oculta la emoción erótica del cuerpo de la mujer.

Así como se determinan una serie de rasgos físicos para la mujer fatal, también se le atribuyen rasgos psicológicos, tales como la frialdad, la lujuria, una inclinación al mal, el talento para incitar al mal y la capacidad de dominio. En el caso de este arquetipo, la maldad es conexas a la crueldad, pero no la crueldad de *la Tarda* o *la Walkyria* que cumplen la función de hado calamitoso, que son verdugos, pero no por el placer de destruir a otro sino porque ese es el rol que les fue conferido. La crueldad de la *femme fatale* es la de aquella mujer que goza del ejercer dolor o no le importa provocarlo si con ello alcanzan algún beneficio, tal como la Matilda de Lewis o la Adelaida de Goethe.

#### **A) Las princesas de «El pelele», aprendices de *femme fatale***

En la poesía de Eguren encontramos a personajes femeninos como las princesas de «El pelele» (2015a, p.150) que matan al muñeco en medio de un juego infantil. Sí se encuentran en ellas rasgos para considerarlas como aprendices de *femme fatale*, sobre todo si, como afirma Bornay, la «malevolencia, en mayor o menor grado, no le es ajena tal vez en ninguna época de

su vida» (1968, p. 116). Como ejemplo cita *Las etapas de la crueldad* (1890), pintura de Ford Madox Brown, en la que se observa como una niña golpea a un perro y a una joven que se muestra indiferente a el cortejo de su admirador, a la vez que sonríe con una mueca perversa en los labios.

Bajo esta premisa podemos considerar a los personajes femeninos del poema como ejemplos de potenciales *femme fatale*. Los versos presentan a las «princesas rubias» y al «triste pelele», las verdugos y la víctima de un juego infantil llamado la «cálida ronda». El dolor provocado al *pelele* se refleja en su apariencia. Él tiene la nariz púrpura y los ojos turbios, además de que «loco se duele» y a pesar de estas señales de sufrimiento *las princesas* no se detienen. Al referirse al personaje femenino se las describe como rubias de risa ideal, que están rodeadas por un aura virginal, también se las caracteriza como ingenuas «núbiles blondas». Por esto, sabemos que el personaje femenino está en la pubertad. Más adelante se les señala como «princesas del mal», entonces hay una combinación de ingenuidad y maldad en ciernes en estos personajes, lo cual se ve reflejado en el trato *al pelele*. Esto se refuerza cuando en el poema, a pesar del ánimo alegre que supone el canto y la danza de *las princesas*, surgen notas lúgubres en el paisaje. Literalmente, se señala que existe «nota sombría» en los «ojos gachones que el amor enciende», porque en el poema *el pelele* parece sufrir del mal de amor. Continuará la ronda mientras *el pelele* baila «temblando de horror» en manos de *las princesas*, hasta que en los versos finales se anuncia la inevitable muerte del muñeco. Tal como señala el poema, «el pobre pelele se muere del alma, / de escondido mal», interpretamos este mal oculto en el alma como el sentimiento amoroso que guarda por las indiferentes princesas.

Las princesas rubias pasaron el día  
cantando placeres con la tristecía  
en la rondinela de la juventud;  
y en el gorigori llevando sin duelo,  
del pobre pelele caído en el suelo,  
el triste ataúd.

Este último verso del poema revela el grado de insensibilidad del personaje femenino, ya que mientras *el pelele* agoniza *las princesas* continúan con el juego y si existe sentimiento de tristeza alguno es el propio de la juventud, mas no por la muerte del muñeco. Los últimos tres versos explicitan este punto, debido a que *las princesas* «sin duelo», sin sentir dolor, entonan un canto funerario mientras transportan *al pelele* en un ataúd. Entonces, este poema es una representación simbólica del sufrimiento del pretendiente, provocado por la indiferencia de la mujer que ejerce daño de forma indolente.

### **B) «Colonial» una aproximación a la *femme fatale***

Un ejemplo que guarda mayor proximidad con las características de la *femme fatale* se encuentra en el poema «Colonial»<sup>14</sup> (2015a, p.245-257). Al inicio del poema se le describe como mujer bella y caprichosa. Es de cabellos rubios y uñas rosadas que utiliza para arañar a un figurón azul. El sexto verso dice que «arañando goza», lo que se puede interpretar por un sutil goce con el dolor ajeno. A pesar de esto, aparece como un personaje alegre que disfruta de la pantomima y el baile, además posee donaire. La elegancia es un rasgo frecuente en los personajes egurenianos, puesto que es una cualidad que está conectada con la belleza. En ese sentido se encuentra en la mujer ya sea ángel o demonio, tal como Eguren ha manifestado, existen «múltiples formas de elegancia. La de los romanos: pompa y majestad; la de la Gándara viperina, la mujer serpiente venenosa y bella...» ( 2015b, p.103). Al igual que la belleza, la elegancia adquiere matices diversos y como tal va a ser un rasgo de los variados arquetipos femeninos.

Retomando al personaje femenino de «Colonial», ella danza «tornando risueña sus ojos de malva/ a su paje añoso besa la calva» «y luego presenta, nada vergonzosa/ con infantil gracia

---

<sup>14</sup> Revisar el Anexo Nnº3.

su liga rosa”, con lo que hace alarde de coquetería que en la parte final raya con el descaro. El personaje continúa con su actuación hasta entrada la noche, entonces ve «un mancebo de barba dorada y notable altivez». Ella se siente atraída por el personaje masculino a pesar de ser consciente de que este mantiene un romance oculto con la «virreinita de pálida tez». Pese a ello inicia la charada para atraer la atención del mancebo, pero resulta infructuosa:

...presenta al amante, de risa el hoyuelo,  
le ronda, le mira con ojos de cielo,  
y finge un desmayo en fusco diván.  
Sintiendo abandono pálida suspira,  
con ojos malignos, fugaz se retira  
y rompe con su  
caprichosa mano cristal de Bohemia;  
y luego principia con cara de anemia,  
a probar los vinos del áureo ambigú.

Al ser inefectivos sus intentos por atraer el interés del amante de la virreinita, su actitud se modifica, pasa de los ojos de cielo a la mirada maligna. De estar llena de vida ejecutando danzas y bromas, su rostro se torna céreo y en muestra de capricho rompe un cristal, para luego retirarse a beber vino. Luego, el despecho la lleva a reaccionar de forma drástica, tal como lo muestra la estrofa final:

Del viejo cazurro Rino, sin decoro  
bebe mientras mira la lámpara de oro,  
con siniestro ardor;  
y al ver al amante cortinas inflama  
y se va diciendo: ¡Que corra la llama,  
la llama de amor!

Mientras va camino a la embriaguez y pierde la elegancia, el personaje femenino se centra en una lámpara con talante siniestro que presagia la desgracia que se avecina y que se desata cuando ve al amado. Liberando el enojo por el rechazo, prende fuego a las cortinas. Aunque no poseemos la información suficiente para afirmar si las llamas alcanzan al amante, sí se puede aseverar la intención de causar daño como consecuencia del amor no correspondido. Como hemos señalado, para el caso de este personaje femenino sí se puede realizar una vinculación directa con la maldad de la *femme fatale*, esto gracias a adjetivos como maligno y siniestro.

Finalmente, consideramos al personaje del poema «Jezabel» como manifestación más precisa de la *femme fatale*, a pesar de estar menos logrado estéticamente que los poemas anteriores, en este se encuentra el personaje femenino que reúne la mayor cantidad del rasgo del arquetipo de la mujer fatal. El poema la describe como una reina que «ríe infantil» en medio de las penumbras y las orgías. Su corazón se haya embargado de arrogancia, va enojada con rubíes que arrojará a los ídolos, será pues una reina idólatra. Respecto a la corte que la acompaña, es descrita como «corte de indolente voluptad», la impiedad será un rasgo propio de ellos, así como la lujuria de la danza semidesnuda que expone sus cuerpos blancos. A *Jezabel* se le confieren otros rasgos como abominar la virtud, «dura reina impía», innoble, arrogante y «mujer triunfante, ferviente de Asia». En concordancia con los rasgos que blande, su destino es trágico, pues la ira de Dios desciende sobre ella y su reino. Su esposo muere al ser atravesado por una flecha y ella también fallece, aunque el poema no especifica cómo. La historia se cierra con el llanto del pueblo de *Jezabel* que sufre las consecuencias de sus pecados.

Al analizar esta serie de poemas constatamos la presencia del eterno femenino en sus dos variantes, así como algunos de sus antecedentes. Los poemas revisados constituyen una parte del cuerpo de personajes femeninos presentes en la poesía de Eguren, de los cuales seleccionamos los más pertinentes por ser ejemplos claros para el propósito de esta investigación. Asimismo, se han señalados los rasgos concordantes entre los ejemplos del marco teórico y los versos egurenianos, tal como queda manifiesto la coincidencia no es exacta, pero esto forma parte del estilo de este poeta particular. En Eguren encontraremos la confluencia de diferentes corrientes estéticas, ya decía Silva Santisteban que en Eguren hay «romanticismo fusionado con el simbolismo, con marcados estratos barrocos y prerrafaelistas» (1974, p.12) que provienen de la pintura y la literatura. Por lo tanto, no es de extrañar que sus personajes reúnan rasgos y características propios de arquetipos de diversas épocas sin afiliarse con exactitud a una de ellas en específico.

## CAPÍTULO III

### LA «BELLA MUERTA» EN LA OBRA DE EGUREN

En el capítulo dos se estudió la presencia de la dicotomía femenina de la *femme fragile* y la *femme fatale*, así como los de sus precedentes y variantes en la poesía de José María Eguren. A continuación, se propone un análisis del personaje femenino centrado en la imagen de la «bella muerta» finisecular. Basados en la visión poliédrica del arquetipo de la *femme fragile*, propuesta por Cristina Arias Vega en *La 'bella muerta' en el fin de siglo* (2012), se abordará cuatro obras de Eguren -dos poemas, un relato breve y un *motivo*- en los cuales se identificarán algunas de las variantes establecidas por la investigadora, tales como la niña virgen, la mujer enferma y la bella que regresa de la muerte.

#### 3.1 Antecedentes y presencia de la «bella muerta» en la literatura

Al estudiar la representación femenina en el arte y la literatura, el romanticismo marca un momento importante en el canon estético de la belleza. Si bien ya se puede observar la dicotomía entre la mujer ángel y la mujer demonio, que evolucionarán hasta los paradigmas finiseculares de la *femme fragile* y la *femme fatale*, también se inicia un viraje hacia un tipo de belleza extraña, mucho más perversa que logrará condensar lo bello y lo grotesco. Es decir, se empieza a desdibujar los límites entre estos dos arquetipos. Este suceso -que tiene lugar hacia la mitad del siglo XIX- significó «la compleja estilización de los motivos femeninos en el arte»



(Arias, 2012, p. 17), transformándose en un ser poliédrico dotado de poder simbólico que transgredió la belleza canónica imperante.

Arias Vega en *La 'bella muerta' en el fin de siglo* (2012) ha señalado que a pesar de la imagen disímil de los dos tipos que forman la dicotomía ángel/demonio, estas tienen como punto de partida la misma «concepción estética» que puede ser identificada desde los primeros románticos europeos. Prueba de ello es que la *belleza medusea* -la cual abordamos en el capítulo dos- llegó a preponderar, de forma gradual, en el gusto estético romántico, debido a la identificación entre la crueldad y la voluptuosidad. Surgen, entonces, en el arte la representación de un amplio repertorio de mujeres que se ciñen a este nuevo ideal de belleza. Se plasman féminas enfermas y melancólicas que son representación del Eterno Femenino, pero también se produce una inclinación a la estética del horror.

Las primeras manifestaciones de la «bella muerta» en España son rastreadas hasta José de Cadalso en la obra *Noches lúgubres*<sup>15</sup> (1789-1790), en el cual la mujer muerta es el hilo conductor. Arias Vega sostiene que si bien en la obra Tediato se lamenta por la muerte de la amada, poco se sabe de ella. Sobre el personaje femenino se menciona que es rubia y pálida en concordancia con el canon de belleza ideal, pero no se desarrolla el personaje. En ese sentido, la «bella muerta» es un medio para tratar otros temas, como son la muerte y la consideración del suicidio. Se debe señalar que a pesar de que la obra se publica entre 1789 y 1890 en *El Correo de Madrid*, se tienen noticias de una versión manuscrita de 1774. Esto explica que dada la popularidad de la obra de Cadalso se encuentren una serie de obras que se inspiraron e imitaron a *Noches lúgubres* a partir de 1774.

---

<sup>15</sup> En la obra, Tediato sufre por la pérdida de la mujer amada, por lo que planifica exhumar el cuerpo de la mujer con ayuda de Lorenzo -el sepulturero-, luego la llevaría a su casa y una vez juntos en el lecho incendiaría la residencia. Sin embargo, debido a una serie de sucesos y óbices el suicidio no llega a concretarse.

Entre los autores importantes que cultivaron la temática de la muerte asociada a la mujer etérea, se encuentra Juan Arolas (1805-1849). Sobre este autor, Arias Vega, resalta sus composiciones elegíacas -subgénero lírico que se difunde rápidamente, como consecuencia del culto a la muerte-, por la forma en la que trata el tema de la muerte y la «bella muerta». Los poemas son dedicados a la muerte de Silvia. En ellos la mujer es descrita siguiendo el canon neoclásico de belleza, su «faz blanca y serena», «el rostro virginal», «pinta con el matiz purpúreo de la rosa». Posteriormente, cuando la mujer está a las puertas de la muerte la descripción cambia, ahora «el fuego juvenil.../ se demuda, se cae y marchita» y «sus ojos se niegan a mirar la luz cansados» (Arias. 2012, p.20). La contraposición de las características de Silvia refuerza el aura tétrica que se le confiere al instante de la muerte en el poema.

La investigadora destaca la obra «Canto a Teresa» (1841) de Espronceda, a la cual califica como «la más importante elegía hecha a la muerte de una mujer en el siglo XIX» (2012,p. 21). La descripción de Teresa corresponde con el ideal femenino angelical, es un ser puro y etéreo: «angélica, purísima y dichosa, / y oigo tu voz dulcísima, y respiro/ tu aliento perfumado en tu suspiro» (Espronceda, 2009). Pero en la obra la «bella muerta» es un medio para profundizar en otros temas, como es el fastidio universal, por lo que aún no se expresa como un tema sino como un medio para explorar otros tópicos. De este mismo autor se cita como ejemplo *El estudiante de Salamanca* (1840), por la particularidad del personaje de doña Elvira.

El personaje, que Arias califica como un «actante romántico», posee los rasgos de la belleza etérea y el poder para modificar el entorno. Es una beldad idealizada bajo la cual se encuentra una mujer con sed de venganza. Tras el desengaño amoroso, Elvira se presenta frente a don Félix en forma de una mujer hermosa para, finalmente, arrastrarlo hacia la muerte en medio de una boda macabra. La investigadora cita a diversos autores en los que se observa sino el tema de la «bella muerta, sí un antecedente. Entre ellos se encuentra Bécquer que representa a la mujer idealizada hasta mostrarla como un ser espiritual, porque el personaje femenino es

preferido cuando se mantiene inalcanzable como un ser divino. Esta línea se mantiene en la pintura en donde, también, abundan representaciones de mujeres frágiles e idealizadas, como el *Testamento de Isabel la católica* (1864) de Eduardo Rosales, *la Muerte de Lucrecia* (1871) o *Las hijas del Cid* (1879). En relación con las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX, la investigadora resalta obras como «La resucitada» (1908) de Emilia Pardo Bazán y *Sombras. Cuentos psíquicos* (1910) de Vicente Ángeles.

En el fin de siglo la «bella muerta» logró «representar en una única concepción los misterios de la belleza, el amor y la muerte» (Arias, 2012, p. 6). El personaje femenino es frágil, sereno y puro, manifestación de decadencia y belleza a la vez, unificación de lo femenino y la muerte. Esto supone la concepción de la muerte como tránsito al mundo espiritual, superior, una forma de acceder a lo sublime.

### **3.2 La «bella muerta» y sus variantes en la poesía de Eguren**

Como influencia significativa dentro del tema de la «bella muerta» se observa al espiritismo que se desarrolla durante el siglo XIX y tiene como punto de irradiación los Estados Unidos. Luego influenciará a Europa hasta alcanzar su punto álgido en 1850. Aunque el auge del espiritismo se da durante el siglo XIX, se reconoce su influencia en escritores románticos, lo que explica planteamientos como el «matrimonio de almas» o la concepción de la realización del amor más allá de la muerte (Arias, 2012, p. 11). Por otro lado, en consonancia con las teorías espiritistas, durante el siglo XIX, además de continuar con el desarrollo de esta temática, aparece la presencia de la «musa espiritualmente pura». Como obra inaugural de esta vertiente Arias señala a los *Himnos de la noche* (1800) de Novalis. En la obra el autor sufre por la muerte de la amada. Ella se presenta ante él una noche lo cual potencia el dolor. Por esto se considera a la noche como un periodo mítico, que, rodeado de las sombras del misterio, se convierte en el lugar preciso para el surgimiento de la espiritualidad. Arias Vega plantea que la noche es un

espacio de «transgresión, como huida o puerta hacia el mundo de lo inmaterial o lo misterioso» (p.12). En ese contexto se propone al personaje femenino como un nexo entre los dos mundos. La «bella muerta» es aquella que guía al hombre para que abandone el mundo terrenal hacia un estado más trascendente.

En la poesía de José María Eguren observamos la construcción de la noche como un lugar misterioso y, también, la temática espiritista. Por el paisaje nocturno transitan personajes lúgubres y almas en pena, ejemplo de esto son los versos que comprenden los poemas de la serie «Noche» (I, II, III). Al revisar «Noche I» (Eguren, 2015a, p. 217-219), se perciben unos pasos que perturban el silencio y acentúan la melancolía, luego se identifica la presencia de una infantil reidora. Así se sabe que las pisadas corresponden a la amada muerte de la voz poética. Él recuerda los instantes finales del personaje femenino y la describe de la siguiente manera: «te vi enferma, nacarada; / y tus risas matinales/ se volvieron tristes notas musicales» (versos 36-39). La descripción se contrapone con los primeros rasgos de la mujer (infantil y reidora), que sumado a la reiteración constante de la angustia del poeta mediante la frase «¡ay, tus pasos!, ¡ay tus pasos!» refuerza la atmósfera de tétrica desesperación de los versos. Finalmente, se cuenta que antes de morir la amada promete regresar para observar cómo transcurre la vida de la voz poética. «Y en tu pálida agonía, / me dijiste que vendría/ tu alma a ver mi esperanza que fenece...» (versos 45-47), el espíritu regresa para ver al doliente que va perdiendo las esperanzas y se sumerge en la desventura. El tormento se incrementa al escuchar los pasos de la amada muerta, sin que aparezca en el poema algún indicador de que él es capaz de verla.

De contenido similar, «Noche II» (pp. 233-235) evidencia el intento exitoso de la voz poética por contactar con un alma (mediante una sesión espiritista), que resulta ser una mujer llamada Danira. Por voz del personaje sabemos que vivió tiempo corto, murió sin pecado, además es capaz de recordar su vida mortal. En los versos se reitera el carácter virginal del personaje que en vida sintió un amor invariable por un guerrero, sin embargo, la muerte la

arrebató antes de poder concretar el enlace amoroso. En este caso, Danira es el nexo entre la vida mortal y el plano espiritual, porque la voz poética la invoca para obtener noticias de la amada muerta, a quien nombra como «Ella». El desenlace de la historia es trágico, debido a que cuando se interroga al espíritu sobre la constancia del amor de «Ella» para con el poeta la comunicación se corta bruscamente:

...dime si me amará Ella  
en ese triste mundo de las sombras;  
dime, oculta deidad clemente,  
si eternamente  
será de amor su dulce mirada,  
dije. ¡Y la mesa retembló callada! (versos 56-61).

El movimiento de la mesa como ruido agorero anuncia la negación del amor de «Ella», de forma tácita se entiende que en la otra vida el amor del personaje femenino ha caducado.

Si bien en «Noche III» (2015: 283-282) no se encuentran personajes femeninos, sí destaca la presencia del espíritu de un monje que llama a la voz poética. Este personaje resulta perturbador por los grotescos rasgos que se le confieren, es «un monje amorado» (verso 9), «con muda ira/ panteonera; / y me mira/ con pálida expresión de calavera» (versos 11-14). Además, en los versos siguientes se le califica como un personaje raro, se le relaciona con lo letal y con la muerte. De esta forma la llamada del monje pesa sobre la voz poética como un anuncio de muerte, cita que no puede ser eludida ya que al final del poema se manifiesta que la llamada del monje ha redoblado la intensidad.

Es importante resaltar que la «bella muerta» representa la modificación en la concepción del tema de la muerte. Durante el fin de siglo, se aborda la muerte desde dos perspectivas, la primera, la abarca desde su calidad de destructora y de la putrefacción, es decir asociada al horror. La segunda, presenta a la muerte como posibilidad de regeneración, debido a que supone el punto de partida y la posibilidad ahondar en los misterios de la vida (Arias, 2012, p. 32). El

personaje femenino y el abordaje del tópico de la muerte en la poesía de Eguren se realizan bajo la visión de la segunda concepción.

En la obra egureniana se evidencia la relación entre el deseo y muerte, por consiguiente, los textos que abordan la temática amorosa estarán signados por el fallecimiento de la mujer. Es decir, aunque se produce una descripción idealiza de la mujer y el reconocimiento de potencial erótico, no es posible consumir el deseo amoroso, cuanto menos no en esta vida. En palabras de Silva Santisteban «Eguren es profundamente erótico, pero, por eufemismo, no alcanza el amor pleno. Su amor deviene impotente y se resuelve con la necrofilia en la mayoría de los casos» (1974, p. 22-23), como ejemplos se tienen poemas como «Eroe», «Antigua» o «Lied VI». Estos muestran cómo el amor se debe concretar en el más allá, porque una vez muerta la amada la voz poética se prepara a seguirla: «Cava panteonero/ tumba para dos; que llega mi noche/ sin la virgen Sol» (Eguren, 2015a, p.257). Se cierra el poema con la reiteración del carácter puro de la mujer, igualmente, se presenta la fosa como lecho mortuario-nupcial en el cual yacerán los dos amantes y será en la otra vida en la se logre consumir el deseo amoroso.

La conexión entre consumación sexual y el pecado aparece en el «Lied IV» (2015a, p. 175), ambientada en la «la mansión culpable» (verso 5) en donde se ha cometido la falta, la cual será expresado mediante símbolos. Las dos primeras estrofas describen el ambiente como oscuro y melancólico, también, exponen un suceso que la voz poética considera una transgresión, por ello en el verso cinco se hace alusión a la antigua sentencia de Dios. Este yerro es expresado en las dos últimas estrofas, que se transcriben a continuación:

La funesta falta  
descubrieron los canes, olfateando  
en el viento la sombra de la muerta.  
La bella cantaba,  
y el florete durmióse en la armería  
sangrando la piedad de la inocencia.

Los perros detectan el pecado mediante el olfato, luego se señala la presencia de la muerte la «sombra muerta». Más adelante aparece el florete como símbolo fálico, el cual se encuentra manchado de sangre inocente, en tanto el último verso simboliza la consumación del acto sexual y la pérdida de la virginidad. A continuación, se procederá al análisis de los textos seleccionados de la obra de Eguren, en los cuales se identificarán los rasgos ya mencionados, también se revisarán algunas de las variantes, señaladas por Arias Vega, para la «bella muerta».

### **3.2.1 La belleza enferma en la «Sala ambarina»**

La influencia del decadentismo en el fin de siglo se reflejó en la proliferación de temas como la muerte y la enfermedad, sobre todo en la conjunción del amor y la muerte -propio del romanticismo- como una muestra de la preferencia estética de una época que buscó unir una serie de elementos en principio opuestos. Dichos tópicos son abordados por los escritores modernistas mediante el tratamiento de temas necrófilos, gusto que se refleja en las artes mediante la presencia de personajes que se ajustan al nuevo canon estético. No es de extrañar, entonces, que en los últimos años del fin del siglo XIX e inicios del XX se encuentren personajes aquejados por la enfermedad y físicamente signados por la muerte, sobre todo personajes femeninos.

En el personaje femenino la «belleza gustaba languideciente, agonizante, muerta, golpeada, enferma» (Litvak, 1979, p. 102), beldades a las que los autores dedican su adoración. En este contexto se produce la unión entre el amor y la muerte, reflejado en las numerosas composiciones (literarias y plástica) en honor a la amada muerta. Entre los ejemplos, Litvak señala a *Diario de un enfermo* (1901) de Azorín, *Camino a la perfección* (1913) de Baroja, *El levita Ephraim ante el cadáver de su esposa* (1898) cuadro de J. J. Henner, algunas rimas de Juan Ramón Jiménez y como máximo parangón *La enferma* (1896) de Zamacois, entre otros.

El culto a la belleza enferma y a la «bella muerta» fue abordado por los modernistas mediante la sublimación de lo femenino, a través del preciosismo verbal y fascinación estética (Arias ,2012, p.33). Al desarrollar esta temática se establece una relación entre la muerte y el erotismo, como ejemplo se consideran las *Sonatas* de Valle Inclán. Entre ellas resalta la *Sonata de Otoño* (1904) por encontrarse de forma explícita la necrofilia. Prueba de ello es el tratamiento que da a lo femenino. La descripción de Concha es la de una mujer idealizada en los siguientes términos, tenía «la palidez delicada y enferma de una Dolorosa», su mirada «muda que parecía anegarse en la melancolía del amor y la muerte». Los rasgos de Concha corresponden con el ideal femenino de belleza y melancolía, en el que el personaje llega a la sublimación. Para ello es caracterizado, por medio de la enfermedad, como un ser perteneciente al mundo espiritual. En el caso de Concha, ella posee «la apariencia espiritual de una santa muy bella consumida por la penitencia y el ayuno»<sup>16</sup>.

Finalmente, Bradomín poseerá a Concha cuando ella se encuentra al borde de la muerte. Luego, cuando el personaje femenino fallece y es llevada a sus aposentos por el marqués, él se siente atraído por la imagen que proyecta la mujer. Esa última tentación explicita la temática necrófila en la obra, la cual ha sido abordada mediante la idealización del personaje sin perder el carácter erótico, en palabras de Litvak la «complacencia erótica se basa justamente en la desmaterialización de la carne» (1979, p. 105). Es decir, mediante la espiritualización de lo femenino se ha unido la temática del amor, la muerte y el erotismo.

Como ejemplo de la mujer enferma en la obra de Eguren recurriremos a la «Sala ambarina» (2015b, p. 181-184), relato en el cual se presenta a una heroína debilitada por la enfermedad, ejemplo del canon de belleza en decadencia, pero idealizada.

---

<sup>16</sup> Citado de Litvak Lily, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona: Bosch, 1979, p. 105. Las citas pertenecen a *Sonata de Otoño*. En: Obras completas, Madrid, 1952, p. 122.



¡Oh!, la sala ambarina pertenece al capítulo de las memorias crueles. Todavía miro en las cercanías aquella figura ensoñada y triste como una tarde otoñal; aquellos ojos con la luz verdosa de los lirios enfermos; y escucho esa voz melancólica que nada decía y sin embargo nos llevaba el efluviio de las cosas muertas y de los dulces rencores desaparecidos. Y de esas mejillas liliales con el ámbar anunciador de bellezas de ultratumba y el leve brillo de sus ojeras transparentes armonizaban misteriosamente con el acento suave, prestigioso, de aquella virgen marfileña.

—¡Qué terrible... la casa! —me dijo, mientras las luciolas titilaban en el azul sereno de la noche, y luego silenciosa se dirigió hacia ella y estaba dulce y musical como las vírgenes de Botticelli.

— ¡Qué angustia! — profirió un momento después e interrumpiendo su marcha que semejava el andar intermitente de una garza herida se tocó el corazón e indagó hasta lo más profundo de mis ojos: — ¡Sabes —me dijo—, tengo un dolor que me oprime, un dolor de muerte!

—Regresemos — le contesté, procurando dominar la emoción mientras en sus pupilas moría un azul triste de las revelaciones.

—No, deseo ver la sala... Allí cumpliré mi promesa... si puedo cumplirla.

—Vamos —respondí luchando entre el temor y la espera.

Prosiguió su camino y su perfume infantil hizo respirar mi pecho que se asfixiaba al peso de la adivinación implacable, y ella caminaba lentamente por las primeras instancias de la casa señorial y a medida que el lugar arcano se aproximaba, se transparentaba y parecía una flor mística impregnada de inefable dulzura. Penetrábamos en una casa solitaria, se diría en una acuarela muy oscura cuyos primeros términos se percibieron muy borrosos, y en cuyo fondo se distinguía una débil luz de una verde casa y le rogué cumpliera la promesa en ese lugar desolado.

— ¡No! ¡no! —repitió y sus ojos brillaron en la noche como las luciolas del jardín mortuario.

La luz se veía cada vez más intensa, yo traté de detener a la niña, pues me sentía fuertemente dominado por la superstición imperativa; pero fue en vano. Entonces me esforcé en unir las ideas, y le pregunté en el silencio de mi alma por el hechizo atrayente de esa sala y por las afinidades que podía tener con ese amor tan triste. Pero la lógica sólo me habló de curiosidad y de un falso temor; y otra vez me dijo cosas aciagas pero verdaderas; de una naturaleza indecible.

No quise pensar más y seguí como ciego aquella figura rítmica y perfecta que me llenaba de infelicidad.

Y cuando la niña descorrió la cortina vi por primera vez la sala extraña. ¡La sala ambarina! ¡La sala de las curiosidades!, la cual, como el árbol de la ciencia, se presentaba hermosa. Mas, no hacía olvidar la profunda melancolía inexpressada.

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 enrarecida donde los sonidos se quebraban cristalinos, ¿qué señor 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.

Y en medio de esta belleza real y maldita matadora de las iniciativas, contemplé a la niña olvidado del tesoro divino de la promesa.

Ella permaneció a mi lado, pensativa y grácil cual visión angélica y sus pupilas brillaban en el aire sutil como luces vesperales y su frente se presentaba con un tono suave y con aureola santa. Pero sus labios no se movían y sus pupilas vivían como si gota a gota la sangre de su faz nacarina cayera sobre ellos con ritmo grave.

—Salgamos de aquí—grité con espanto y cogiéndola en mis brazos corrí con ella hacia la puerta, y vi su frente pálida como la cera, y vi sus ojos que en un azul dulcísimo se movían, y cayó sobre mí como una flor que se dobla por falta de aire en un ocaso de una tristeza infinita.

El desenlace fatal de la historia se anuncia al inicio del relato, cuando el narrador explica que la sala ambarina es un recuerdo cruel del pasado. Después de este aviso se procede a la descripción de la amada asociada al otoño, ella es una «figura ensoñada y triste». El párrafo inicial ofrece los primeros rasgos que conectan a la protagonista con la enfermedad. El primero son sus ojos comparados con lirios enfermos, a esto se suma que el lirio sea flor símbolo de la tristeza y la pureza. El segundo es su voz, asociada, nuevamente, a la pena y la muerte: «esa voz melancólica que nada decía y sin embargo nos llevaba al efluvio de las cosas muertas». En las últimas oraciones del párrafo se empieza a elevar al personaje como ser divino y a evidenciar su inminente muerte, porque ella ostenta una belleza de ultratumba. Asimismo, «el leve brillo de sus ojeras transparentes armonizaban misteriosamente con el acento suave, prestigioso, de aquella virgen marfileña». De este modo se inicia la sublimación del personaje a través de la enfermedad.

En el párrafo siguiente la pareja llega ante una casa descrita como terrible, en ella se encuentra la sala ambarina, el destino final. El segundo y tercer diálogo suman más características al personaje femenino, el narrador indica que el andar de la mujer se asemeja al de una garza herida. Posteriormente, la amada se sujeta el pecho y revela que siente un dolor en el corazón: «tengo un dolor que me oprime, un dolor de muerte!». Ante el presagio funesto la voz poética trata de convencer a la amada de abandonar la casa, en tanto ve como en los ojos de esta empieza a morir un brillo azul. Sin embargo, la mujer se niega desistir del objetivo de ver la sala ambarina y convence al narrador con la posibilidad de cumplir una promesa.

Ambos prosiguen rumbo a la casa mientras la mujer despide un perfume infantil, con este elemento se suma un rasgo más a la idealización, mediante el aroma. La voz poética observa que cuanto más se aproximan a la estancia misteriosa ella adquiere las características de un ser incorpóreo: «se transparentaba y parecía una flor mística impregnada de inefable

dulzura», de esta forma el personaje femenino idealizado empieza a transmutar en un ser inalcanzable. Ante esto, la voz poética nota como los ojos de la protagonista brillan, pero es brillo de jardín mortuorio. En el texto se ha observado cómo los ojos de la protagonista son reflejo del proceso hacia la muerte. En los ojos de la dama siempre hay luz, pero es la luz asociada a la mortalidad; los ojos reflejan la esencia y el destino del personaje. A la mitad de la historia se agrega un rasgo más al personaje al referirse a la amada como a una niña, el que ella sea una infante resalta el halo de pureza con el que ha sido caracterizada.

Conforme transcurre la historia se hace patente las similitudes entre la mujer y la sala. El primer rasgo es el color ambarino, matiz asociado con lo misterioso y lo exótico (Núñez, 1964, p. 63), pero que en el relato aparece vinculado a lo trágico. De ámbar son las mejillas liliales de la niña y ambarina es la sala que se presenta bella pero misteriosa a la vez. La voz poética explica que la sala es hermosa como el árbol de la ciencia, semejante al personaje femenino que posee conocimiento. Ella sabe algo que el narrador no, de allí la expectativa por el cumplimiento de la promesa. Ambas, la sala y el personaje femenino, son misteriosas pero melancólicas.

La sala es descrita como un ambiente ambivalente, que resulta atractivo por la belleza de su decorado y de las piezas exóticas que lo componen, mientras que la propia disposición de los objetos cubre el entorno con una atmósfera perturbadora. Como orquestador de aquel extraño dinamismo se supone a un señor malévolo y nigromante. El lugar es bello, de la misma forma que es oscuro, logra atrapar la mente de la voz poética hasta distraerlo de su deseo por la niña. Escapando del encanto de la sala, el narrador contempla «a la niña olvidado del tesoro divino de la promesa». La promesa sería la consumación del acto amoroso, que no llegará a concretarse debido a la muerte de la niña. Antes de eso se culmina la sublimación del personaje que es elevada a la categoría de santa: «Pensativa y grácil cual visión angélica y sus pupilas

brillaban en el aire sutil como luces vesperales y su frente se presentaba con un tono suave y con aureola santa» (Eguren, 2015b, p. 183)

La niña ha dejado completamente su forma mortal (cuerpo enfermo) para alcanzar el grado máximo de idealización y transmutar en ángel. En consecuencia, transformada en ángel se convierte en esa belleza inalcanzable y contemplativa. La historia concluye cuando el amor es vencido por la muerte, motivo frecuente en la poesía de Eguren, pero a pesar de la imagen mórbida que proyecta la protagonista en la parte final de la historia -con la frente blanca como la cera, con ojeras transparentes y a puertas de la muerte- la voz poética resalta la belleza, el brillo de sus ojos, para concluir comparándola con una flor que muere a falta de aire. Es decir, que hasta en la muerte la mujer conserva su belleza frente a los ojos de la voz oética, por lo que los rasgos de la enfermedad no afectan la percepción de esta como mujer ideal. Esto evidencia la relación entre belleza, amor y muerte en la obra de Eguren, que ante la imposibilidad de la consumación del deseo amoroso recurre a la idealización del personaje femenino y su posterior fallecimiento.

Ricardo Silva-Santisteban ha explicado cómo en la poesía de Eguren el amor no busca vencer a la muerte, sino que mantiene una actitud pasiva (1974, p. 20). Por esto, en el tratamiento del tema amoroso el desenlace es trágico, debido a que «el goce erótico no se eterniza en el recuerdo temporal» (p. 21). Es símbolo del pecado, porque para Eguren la posesión sexual implica «un descenso en la escala antropológica» (p. 23), tal como se evidencia en el poema «El paraíso de Liliput» (2015a, p. 262-263)

Mas, a la floresta galana,  
Adán a Eva prefirió;  
y en el sueño de la mañana,  
loco de amores la besó.  
Gozaron carmín de alegría  
de alma pasión que lides cierra:  
pero la rosa se moría  
y descendieron a la tierra.

Como se expresa en los versos, la consumación del acto sexual por parte de Adán y Eva supone incurrir en pecado lo que desencadena la pérdida del paraíso y el descenso a la tierra de los personajes. En otros términos, ellos dejan de ser esos seres habitantes del Edén, lo que suponía superioridad en relación con otros hombres, y pasan a habitar en el mundo terrenal. En general el goce del amor en Eguren es doloroso, de aquí que el personaje femenino de «Sala Ambarina» fallezca, negándose la posibilidad a futuro de la consumación del sentimiento amoroso. Este proceso se ha logrado por medio de la enfermedad, medio de sublimación estética, que ha llevado al personaje al destino final que es el fallecimiento.

### **3.2.2 El tópico de la niña muerta**

Como figura tópico del fin de siglo surge la imagen de la niña frágil, símbolo de la pureza e inocencia. Fueron retratadas como ángeles puros, de belleza idealizada y enferma, en correspondencia al ideal estético que valoraba la pureza a un alto costo. Litvak ha señalado que incluso cuando la protagonista es de edad mayor se incide en su inocencia en asuntos amorosos, además su descripción corresponde con la belleza idealizada de la Beatriz de Dante. Posteriormente, en las últimas décadas del siglo XIX y a principios del siglo XX, surge la variante de la niña asexuada que transita hacia la infante como «imán de potencia sexual» (Arias, 2012, p. 51) en las que se puede inferir el potencial, pero sin que sea de forma patentemente erótica, porque como señala Litvak, «si una niña no era todo lo angelical que debía, le esperaba la tumba» (1979, p. 140) y esto explica los amores frustrados en que el destino de la protagonista es la muerte, hecho preferible sobre el despertar sexual.

En la obra de Eguren se encuentra gran variedad de protagonistas femeninas que son niñas («La niña de la lámpara azul», «Lied VI», «Antigua», «Las niñas de la luz», etc.) que se ajustan al modelo de belleza idealizada de la *femme fragile* y cuando no, estas son hermosas

pero marcadas por la enfermedad. También, se recalca su carácter virginal, puesto que la protagonista siempre resulta arrastrada por la muerte antes de la consumación del amor con la voz poética. Esto se debe, como se ha señalado con anterioridad, a que para el poeta la muerte no connota lo negativo sino la liberación del mundo terrestre. En consecuencia, la unión no debe concretarse en vida, sino en el más allá. Un ejemplo de estos aspectos se encuentra en «Antigua» (2015a, p. 202-207), a continuación, se procederá al análisis del poema.

De la herbosa, brillante hacienda  
en la capilla colonial,  
se veían los lamparines  
cerca de enconchado misal.  
Y solitarias hornacinas  
de vetusto color añil,  
cuatro madonas lineales,  
óleos de negro marfil.  
Y su retablo plateresco,  
sus columnas de similor,  
estaban mustias, verdinosas  
por el tiempo deslustrador.  
Y los pesados balaustres  
e incrustaciones de carey  
eran de años religiosos;  
quizá del último virrey.  
Era obra de antiguos jesuitas,  
techo de roble y alcanfor,  
que despedía de murciélago  
un anciano y mustio olor.  
Sus caprichosos ventanales  
veían pesebre y pancal  
donde trinaban golondrinas  
al balido del recental.  
Oíamos arrodillados  
los niños desde el coril,  
la misa llena de murmurios  
y de fresco aroma cerril.  
Divisábamos cerro alegre,  
por el antiguo tragaluz  
la murmuradora compuerta  
y los sauces llenos de luz.

Y llegar oímos un coche  
de híspidos galgos al rumor;  
dos huéspedes se acercaron  
y una niña de Van Dyck flor.  
Estaba de blanco vestida,  
con verde ceñidor gentil,  
su cabello olía a muñeca  
y a nítido beso de abril.

Diamante era en luces añosas,  
luz en cofre medioeval;  
acallaba aroma a cirio,  
con su perfume matinal.  
Y nos miraba dulcemente  
con primaveril sensación,  
junto al melodio desflautado  
que era de insectos panteón.  
Relinchaban en el pesebre  
el picazo y el alazán;  
soñábamos pasear con ella  
a la luz del día galán.  
Llevarla ofrecimos, fugaces,  
por la toma, por el jardín,  
por la cerrada vieja colca  
y por de la hacienda confín.  
Sus mejillas se coloreaban  
con primaveril multicolor,  
sus lindos ojos se dormían  
al áureo y tibio resplandor.  
Y nos hablaba con dulzura  
y cariñosa inquietud;  
cundían sueños plateados  
al ígneo sil de juventud.  
Sonó la campanilla clara  
seguida de dulce rumor  
de los tábanos. Nuestros padres,  
los de ella oraban con fervor.  
Al lado, con grandes espuelas,  
rezaba ronco caporal,  
y también los peones que saben  
misterios del cañaveril.  
La acequia del cal y canto  
que iba del estanque al jardín,  
nos llamaba con el ensueño  
de madreSelva y jazmín.  
Correr ansiamos con la niña  
y en camelote navegar,  
para sentir, al aire verde,  
un repentino naufragar.  
Y salvarnos en isla rosa,  
vivienda del insecto azul,  
como en el árbol de los cuentos  
donde canta el dulce bulbul.  
O llegar a gruta vistosa  
con los ladrillos zacuaral,  
que habita el hada del estanque,  
que es una garza virreinal.  
Mas ella lanzó agudo grito  
a un pajizo reptil zancón,  
y los orantes la rodearon  
blancos de desesperación.

En su cara sombras de muerte  
y de amargura descubrí:  
tenía en la pierna celeste  
un negro y triste rubí.

El poema presenta dos escenarios diferentes, uno es el espacio cerrado de la capilla y el otro la hacienda rodeada por la naturaleza, caracterizados respectivamente por lo lúgubre y la luz. La hacienda es descrita como brillante y rodeada de naturaleza, en tanto la capilla es un recinto decadente, caracterizado por el «vetusto color», sus columnas están «mustias, verdinosas/ por el tiempo deslustrador». Lo antiguo de la construcción jesuita se marca por el olor que desprende el techo de roble, es el aroma de «murciélagos ancianos» y alcanfor. En contraposición, se muestra el paisaje exterior a través de un tragaluz, por medio de esta abertura los niños son capaces de contemplar un «cerro alegre» y unos «sauces llenos de luz». Es en el espacio oscuro en el que irrumpe la niña. La presencia del personaje femenino es fuerte, de modo que posee el poder para generar cambios en el ambiente y en la voz poética.

La infante, en consonancia con los otros personajes femeninos ya analizados, se bosqueja como un ser ideal, cuya belleza es percibida por los sentidos (vista y olfato). La primera característica dada sobre el personaje es que es «una niña de Van Dyck flor», con lo que se la asocia al pintor del movimiento Barroco y sus cuadros de mujeres que detentan la belleza helénica y tez pálida. Ella va vestida de blanco y verde, el primer color es asociado con lo cristalino y lo puro en la obra de Eguren, en tanto el segundo es el color del espacio, del tiempo y lo abstracto (Núñez, 1932, p. 41). De esta forma los colores, también, son un medio para idealizar al personaje femenino, proceso que se complementa cuando se sublima su aroma, ella huele a muñeca y a abril.

En este poema la presencia femenina es asociada a la luz, su fuerza es capaz de iluminar y modificar el espacio. A partir del verso cuarenta y cuatro, se exalta su capacidad para irrumpir como un haz luminoso en la capilla. Ella cambia el olor a cirio que impregna el lugar, porque



tiene aroma matinal. Su caracterización como presencia lumínica se destaca cuando se la asemeja a un diamante o a «luz en cofre medioeval». Asimismo, en su mirada y mejillas se encuentra la primavera; el personaje femenino posee la cualidad vivificadora que ha transformado el espacio y a los personajes contenidos en este.

Esas características despiertan en los niños -entre ellos la voz poética- los anhelos de la juventud. Es decir, la niña se convierte en la fantasía de amor de los infantes. La voz poética es invadida por sueños plateados que lo hacen anhelar recorrer junto a la amada una serie de lugares descritos entre los versos veintinueve y cuarenta. Así inicia un viaje que describe paisajes idealizados. Se dibuja la acequia como un lugar llamativo con olor a madre selva, un espacio en el que puede navegar y en el que el aire es verde, color de la idealización. Luego, con la posibilidad de un naufragio se menciona una isla hogar del insecto azul, matiz que resalta la irrealidad del entorno. Lo mágico de la isla se intensifica con la existencia de una gruta hogar de un hada. No obstante, la fantasía es interrumpida abruptamente por el grito de dolor de la niña. De esta forma el sueño de la voz poética es frustrado, debido a que el «reptil zancón» ha mordido al personaje femenino, con lo cual inicia la transformación de la amada, cuyo rostro cambia de estar lleno de vida a ser cubierto por la sombra de la muerte y de la amargura. La última característica que se agrega al personaje es la de la pierna celeste, en la cual se observa la herida mortal. El color del miembro resalta el carácter célico del personaje femenino, porque este matiz señala aquello que tiene procedencia divina, es el color «para designar lo divinal, lo puro, lo frágil, lo que viene del cielo» (Núñez, 1932, p.47). Finalmente, los cuatro últimos versos describen el cambio de la belleza idealizada a la belleza en decadencia. Tras este suceso la voz poética manifiesta el dolor y amargura ante la pérdida de la amada a manos de la muerte. El deceso de la amada frustra el deseo de la voz poética que se enfrenta a la imposibilidad de vencer a la muerte, de modo que el personaje femenino conserva su carácter puro como ser idealizado e inalcanzable.

Es posible encontrar evidencia de la relación entre la infancia y la muerte en poemas como «La muerta de marfil» (2015a, p.223), texto en el cual el personaje femenino ya ha fallecido y la voz poética aparece contemplando su tumba. La niña era una belleza dorada, una flor de cielo que murió «canora y bella». El poema describe a la niña como ser puro. También, manifiesta la forma en que la naturaleza se ve afectada, debido a que alrededor de la tumba el ambiente es melancólico. Otros casos en los que se ve la relación entre infancia y muerte son «Ananké» y «El estanque». En el poema «Ananké» se anuncia el fallecimiento del infante: «—Cierra tus ojos niña; ¡entonces muere!» (2015a, p.136) y en «El estanque» (p.251-252) el personaje muere ahogado en las aguas de un estanque:

Clara, la niña bullidora,  
corrió a bañarse en linfa mora,  
para ir luego a la fiesta  
de la heredad vecina [...]  
¡Oh!, en la linfa funesta y honda;  
de amores encendida,  
la mirada llena de vida...  
¡El verde estanque de la hacienda,  
rey del jardín amable,  
hoy es derrumbe  
miserable!

En el poema la muerte de la niña transforma el ambiente, en un proceso inverso al observado en el paisaje «Antigua», porque es su fallecimiento lo que desencadena la decadencia del estanque que en tiempos pasados fue «rey del jardín amable», dador de vida y belleza. El factor que explica la muerte de la niña es que se encontraba de «amores encendida», presta para ir a la fiesta en la heredad vecina, en la que se supone se produciría el encuentro con el amado. Entonces, la forma de preservar la pureza virginal es la muerte, como señala Litvak «la virginidad quedaba como valor supremo, y si una niña no era todo lo angelical que debía, le esperaba la tumba» (1979, p. 140), de modo que la muerte en «El estanque» trunca el despertar sexual de la niña en el poema.

### **2.2.3 La bella que regresa de la muerte: «Noche azul» y el proceso de idealización del personaje femenino**

Se mencionó con anterioridad la importancia de las doctrinas espiritistas y el tópico de la noche abordado como un lugar misterioso, favorable para la espiritualidad. Esto propicia la aparición de una nueva variante de la «bella muerta» en la literatura finisecular. Debido al apogeo de las doctrinas espiritistas y ocultistas se van a encontrar relatos en que la heroína es un espectro. La amada que regresa de la muerte ya sea para consolar al amante o para cobrar venganza. Como ejemplo de la bella que regresa de la muerte, analizaremos el *motivo* «Noche azul»<sup>17</sup> (2015b, p. 151).

El *motivo* «Noche azul» es un poema en prosa publicado por primera vez en *La Revista Semanal* en 1931. El *motivo* relata la aparición de una mujer a la voz poética, ella es identificada como un ser fantasmal, la bella muerta que regresa a reencontrarse con el amante. El personaje femenino de este poema en prosa, como es común en la obra de Eguren, es descrito como un ser idealizado mediante una serie de elementos como los colores, las flores, la belleza, entre otros. No obstante, a diferencia de los textos analizados con anterioridad, la peculiaridad de este reside en que el deseo amoroso no se ve truncado, sino que asistimos a un sentimiento que logra concretarse.

#### **A) El personaje femenino, los colores y la noche**

En «Noche azul» el paisaje y el personaje femenino se encuentran relacionados, ya que ambos están idealizados y uno de los elementos para lograrlo es mediante los colores. La historia se desarrolla en el malecón frente al mar, cerca de las once de la noche, el paisaje nocturno es

---

<sup>17</sup> *Noche azul* apareció primero en *La Revista Semanal*, n° 180, el 12 de febrero de 1931. Luego, en la revista *Variedades*, n° 1.256, Lima, 30 de abril de 1932, pp. 6-7. Recurrimos a la versión que Ricardo Silva-Santisteban incluye en *Prosa completa*, Lima: Biblioteca Abraham Valdelomar. Academia Peruana de la Lengua, 2015, pp. 151-156. Revisar el Anexo n°2.

caracterizado con los colores verde y azul, los cuales son utilizados para idealizar la materia<sup>18</sup> (Núñez, 1961, p.57). La asociación del paisaje con el color verde se produce al inicio del relato, otorgando los primeros rasgos al paisaje marino, es verde como lo misterioso y lo sobrenatural. Además, el uso del azul es recurrente, se mantiene durante toda la historia. Este color es utilizado para la noche, pero también para la mujer. El color azul resulta más complejo a causa de la variedad de significados que puede adquirir. Estuardo Núñez señala que es un color que desencadena diversidad de sensaciones. Azul es lo impreciso, lo irreal, lo lejano, es el color del infinito. Asimismo, el investigador explica que el azul en la obra egureniana es el símbolo de la pureza virginal («El pelele»), pero que en general está conectado a la melancolía y a la tristeza («Las Señas»). De esa asociación se desprende el nexo con la muerte. Sin embargo, se debe aclarar que la concepción que se maneja de la muerte es positiva en la obra de Eguren. Este es el significado y la conexión que se establece entre la muerte y el azul. En palabras de Núñez, la muerte implica:

...esa realidad mortal, o sea la perduración del espíritu en el más allá, el tránsito espiritual. Cuando el azul simbólicamente se aplica en la poesía de Eguren a la idea de la muerte es para expresar precisamente ese valor espiritual, la angustia y el vuelo del alma (p. 64-65).

El personaje surge en el paisaje costero, un malecón cubierto por la bruma salada. Se asemeja a una pintura matizada por «claridades de media sombra» y bajo él se encuentra el mar dormido que es comparado con un «dios profundo de media sombra». En su primera aparición el personaje femenino es descrito como un «haz de niebla», primera vinculación de la mujer con el color blando. Ella atraviesa una baranda y es identificada por la voz poética como su amada del pasado. Por lo tanto, la mujer es un ser incorpóreo. Ella pertenece a otro mundo, a otra época: «Aquí estás otra vez, como ayer, como toda la vida. Será toda la vida» (2015b, p.

---

<sup>18</sup> Estuardo Núñez, señala que los colores en la obra de Eguren pueden ser divididos según su uso en dos. Están los colores de la materia (rojo, amarillo, morado) y los del espacio (verde, azul). El verde y el azul son colores abstractos mediante los cuales el autor idealiza la materia.

151). En el verso, también, se afirma que el sentimiento amoroso es perenne, porque ella es el amor de toda la vida de la voz poética y se manifiesta el deseo de que perdure.

Los primeros versos de este poema en prosa identifican a la mujer con un arrayán, González Vigil (1977) señala que es otro nombre para el mirto (una flor blanca y olorosa) asociada al culto de Afrodita. El arrayán, también, es utilizado en las coronas para los ganadores en juegos, con ellas se adornan a los novios y en se hacían guirnaldas para ceremonias fúnebres (1977, p. 250-251). A través del arrayán lo femenino es asociado con el amor y la belleza, asimismo revela una naturaleza compleja, por ser una flor utilizada en ceremonias con significados antagónicos, tal como son las festividades del triunfo o las bodas y los rituales fúnebres. Al equiparar al personaje femenino con esta flor, la mujer es identificada como un ser que posee una naturaleza múltiple, es ser incorpóreo que proviene de otro mundo, en el cual convergen lo sobrenatural, lo misterioso y lo bello, porque ella es un «arrayán de ensueño». En los versos siguientes se la describe como «la tenue luz de una llegada», característica sobre la que se incidirá más adelante, la amada es un ser luminoso que trae anuncios de tiempos pretéritos.

Se debe señalar que, desde los primeros versos, se destaca a la mujer como un ser enigmático. Sus palabras se escuchan lejanas a pesar de la cercanía entre ella y la voz poética, pero esto implica su inmortalidad. Son palabras que quedan en el infinito y por medio de las cuales la voz poética tiene la oportunidad de acceder a ese mundo ignoto, debido a que cuando está con la amada él se siente como si estuviera en el infinito: «cuando te siento a mi lado me parece estar en él [infinito]; ¡qué cerca está!» (2015b, p. 151). El nexo entre femenino y la posibilidad de trascender a otro mundo es un aspecto que se desarrolla conforme avanza el poema, además, se mantiene conectado con lo que hay de indescifrable en la amada. Pese a la idealización del personaje, la voz poética es capaz de reconocer que hay algo extraño en la amada, que es descrita por él en los siguientes términos:

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... (p.151).

Los rasgos del personaje, aunque diferentes están atenuados, esto deja latente la posibilidad de lo terrible en la mujer, pero como manifiesta Eguren en el *motivo* «La belleza», esta tiene componentes de ternura y espanto, además puede causar temor como todo aquello que supera las leyes naturales, puesto que «el temor pertenece al campo de lo sublime» (2015b, p. 45). Así mismo, se reitera el vínculo de la amada con el color blanco al identificarla con los azahares una flor pequeña de color blanco que popularmente es tomada como símbolo del amor eterno, la pureza y la fidelidad.

Por otro lado, en estos versos la mujer comparte rasgos con la noche, el primero es el azul, el segundo es que ambas concentran todos los colores. En la mujer se condensan todos los colores en un ala blanca y en el *motivo* «Visión nocturna», Eguren dice que el color de la noche «apaga sus colores, y es poseedora del colorido de todas las cosas que encubre» (2015b, p. 104). Como el blanco es definido como «la suma y negación de todo color, una contradicción cromática» (Núñez, 1961, p. 62), ambas (mujer y noche) poseen esta coloración. El blanco<sup>19</sup> en este caso resalta la idealización del personaje como ser misterioso que excede al mundo natural.

---

<sup>19</sup> Estuardo Núñez en *José María Eguren: vida y obra*, indica que este color «representa en Eguren las sensaciones más disímiles—y nunca específicamente la pureza virginal—...» (p.62). En tanto en «Las señas» se asocia a la muerte, porque es blanca la tumba; en «Diosa ambarina» se recurre a este color para caracterizar a unos seres extraños como son los vampiros blancos. También, señala que en poemas como «Syhana la blanca» y «Casa Vetusta», la relación entre el blanco y el dorado evoca lo mágico, lo antiguo y lo misterioso. Se debe acotar que como ejemplo de asociación entre lo blanco y lo virginal se ha analizado con anterioridad el poema «Antigua», en el que la niña va vestida de blanco y verde, en este caso los colores destacan el carácter puro e idealizado del sujeto.

## **B) El personaje femenino como puerta a un nuevo mundo y la culminación del proceso de idealización**

El personaje femenino en el *motivo* está asociado a lo luminoso. Como se mencionó, en los primeros versos se compara su presencia con «la tenue luz de una llegada». En el texto se observa que en tanto la mujer cumple la función de umbral y guía a un mundo desconocido, su identificación con la luz es evidente. A partir del verso veintitrés, la voz poética manifiesta que existe un camino innominado que «debe ser bello hasta el espanto». El sendero es naturalmente bello, en ese sentido gracias a la definición que da Eguren de lo bello, se puede establecer que el camino innominado pertenece a otro mundo, porque la «belleza inmanente es inasequible, pertenece a un plano innatural» (2015b, p. 44). La voz poética podrá acceder a él gracias a la amada. Respecto a la función de guía del personaje femenino y su relación con la luz, debemos señalar el siguiente pasaje:

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 tiniebla 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 remembranzas, nunca llegaré a saberlas. Eres misteriosa como la misma vida. Un cariño que fuera en todo instante una promesa (2015b, p. 152).

La naturaleza luminosa de la amada posibilita el tránsito de la voz poética, la repercusión de ella en el mundo transforma el escenario en un lugar ideal, su poder como luz obliga a desaparecer al miedo. Tal como se observa, se recurre, nuevamente, a caracterizar al personaje con las flores y el color verde azul, con la finalidad de acentuar su naturaleza. La amada se mantiene indeterminada (primero aparece como un haz de niebla y luego imprecisa), aunada al «resplandor meridiano», con este adjetivo el personaje femenino se asocia al medio día y por lo tanto al color dorado. Asimismo, la asociación con la luz se intensifica, porque el término meridiano indica que es un resplandor «clarísimo, luminosísimo» (RAE). En el poema la amada es una guía para la voz poética, él la identifica como la luz que ilumina su camino y

la compara con un ángel, de modo que continúa con el proceso de divinización del personaje. A pesar de que la mujer ayudará a la voz poética a recorrer caminos brumosos e iluminará los ojos de este, el personaje femenino sigue rodeado de un halo de misterio. Él no es capaz de conocer o descifrar a la mujer, ella posee conocimientos que le son negados. Igual que la noche, el personaje femenino es incognoscible, es un misterio tan grande como la vida.

Respecto al proceso de idealización, a partir del verso treinta y cuatro este se desarrolla a través de una sucesión de comparaciones con elementos musicales y naturales. El primero es «Eres la mujer que vio Chopin<sup>20</sup> cuando compuso su balada; un beso dado en un jardín aparecido» (p.152). La pieza mencionada sería la *Balada N°3*, la cual es asociada con el mar (Benavides, 2017, p.97). El vínculo entre el personaje y el agua es refrendado cuando la voz poética describe a la amada con los siguientes versos: «Tú figura es de Botticelli; llena de coquetería y celestidad» (p.153). Esta es una referencia a *El nacimiento de Venus* (1485), cuadro de Botticelli, ambas mujeres han surgido del mar. La Venus de la pintura impulsada por el viento, aparece en una concha rodeada de un aura dorada y la amada de «Noche azul» surge como un «haz de niebla» e impulsada por el viento traspasa la baranda. Ambos personajes son rubios, se relacionan con el dorado y provienen del agua, además la vinculación con Afrodita se dio con anterioridad por medio del arrayán.

La diferencia entre la Venus de la pintura y el personaje de Eguren es que el poeta la señala como un ser lleno de celestidad. Por medio de este término Eguren vincula a la mujer con lo celeste, un color que es utilizado como adjetivo de lo divino, «lo puro lo frágil, lo delicado, lo que viene del cielo...es procurador de calidad divina de celestía» (Núñez, 1964, p.67). En ese sentido, este matiz potencia la idea de que el personaje femenino pertenece al mundo celestial. La amada creada por Eguren es un ser divino, puro y virginal; término

---

<sup>20</sup> En el motivo «Visión nocturna», Eguren asocia a Chopin con la noche: «Chopin comienza su nocturno sereno, y en cada variación angélica va ascendiendo el tono de afinada dulzura, hasta dar el calofrío de la proximidad de un nuevo plano ignoto. Con notas de crespones pasa noblemente hasta terminar con una consolación de delicadeza infinita». (Eguren, 2015b, p 107)



mediante el cual se define la diferencia entre la amada muerta y la concepción tradicional de Afrodita<sup>21</sup>.

Es importante señalar que en el *motivo* existe una relación entre la mujer y Dios. La asociación se establece, en primer lugar, porque solo ellos dos son capaces de comprender la verdad que la amada infunde en la voz poética. En segundo lugar, la voz poética considera a su amada como un regalo divino, él dice: «Eres un clavel que Dios me ha dado para consolarme de las miradas grises» (p.152). Más adelante, por medio de la remembranza se acota que la separación de los amantes en la tierra fue voluntad divina. No obstante, se hace manifiesto el deseo de que el reencuentro sea permanente:

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...No pueden olvidar el sentimiento, pues al perder su forma, se vuelven amor. Un muerto es un amor que perdura (Eguren,2015b, p. 153)

Como la amada es un ser incorpóreo que pertenece a otro mundo, la bella muerta, la unión se realizará más allá de la vida, por medio del matrimonio de almas<sup>22</sup>. La resistencia a definir la línea que separa la vida de la muerte es la expresión del deseo de eternizar la existencia del amor y negar la extinción de las pasiones humanas que nutrirá el imaginario modernista (Gullón, 1990, p. 155). En el poema en prosa de Eguren, la mujer se convierte en puente entre este mundo y el otro, puesto que surge la posibilidad de eternizar el sentimiento amoroso. La línea divisoria se ve desdibujada para los amantes que efectuarán el matrimonio en la otra vida,

---

<sup>21</sup> Gonzales Vigil recurre a la enciclopedia *Mitología* (1973) para señalar las características de Afrodita, cita que procedemos a transcribir:

...en su personalidad se concebían los más diversos aspectos del instinto sexual, toda la infinita variedad de pasiones con sus excesos y sus aberraciones culpables, así como la de los sentimientos honestos y tiernos que constituyen el encanto de la familia y de la sociedad por la práctica de las uniones legítimas. (1977, p.252)

<sup>22</sup> Con relación a los matrimonios del Más allá, Ricardo Gullón fija en Swedenborg y Novalis el punto de partida para el estudio de este fenómeno. Fue *Amor Conjugiales* (1768), obra de Swendenborg, el libro que nutrió la idea de uniones celestiales en la imaginación de los románticos y los modernistas. A través de una serie de visiones celestiales que se supone tuvo el autor y son plasmadas en el libro, se confirma que después de la muerte el hombre sigue viviendo como lo hizo en la tierra. Esto supone que tanto en el varón como en la mujer el amor persiste, en el sentido espiritual como en el sexual, por lo que estos contraen nupcias. En esta misma línea, Novalis escribe el *Diario* (el cual empezó a escribir en 1797), en el cual reside el testimonio del amor del autor por su amada muerta (Sofía) y su deseo por seguir al otro mundo, para poder perpetuar su amor mediante la realización de los esponsales.

esto es posible debido a que las almas «no pueden olvidar el sentimiento, pues al perder su forma, se vuelven amor», es decir que el sentimiento amoroso no desaparece con la muerte.

El escenario escogido para la perpetuación del amor es la noche, ya con anterioridad se han señalado los nexos entre la noche, la mujer y el azul. La noche es definida como el lugar ideal para concretar el amor, es la cómplice de los amantes, en ella el amor es capaz de trascender el mundo de los vivos, porque «el amor de la noche no simula el de la muerte» («Visión nocturna» 2015b, p. 106). En «Noche azul», la noche es señalada como el escenario para unificar el espíritu, un lugar de la renovación: «cierra el pasado y se prepara a la venida del nuevo día» (p.153), para los amantes implica un nuevo inicio. Además, se configura como un ambiente dinámico en el que «todos los principios están en movimiento; no es un final, que sería la muerte, sino la cuna de ébano, la dulce mecedora azul de Brahmas» (2015b, p. 153). La noche es el principio de vida para los amantes, porque les permite unificar su espíritu.

La voz poética señala que toda «mujer tiene algo de noche» (p. 153), en el primer apartado se manifiesta la relación cromática entre estos dos elementos (azul y blanco). Así como se expuso la naturaleza misteriosa e incognoscible que las rodea, en los versos siguientes al citado, se profundiza en la relación de la mujer con los objetos estelares, al retornar a la caracterización del personaje femenino como ser luminoso. Respecto a la mujer y adjetivos atribuidos a los astros con las que se le describe, en el verso ochenta y uno se especifica que la amada ha sido pintada con la luz de un lucero, en ese sentido la luminosidad de la amada proviene de las estrellas.

Otro rasgo importante del personaje femenino son sus ojos. La voz poética señala respecto a la amada: «nadie sabrá la esencia de tu mirada. Dios ha escogido para ella una insondable estética» (p.153-154), particularidad que se suma a lo indicado sobre la mujer como un ser imposible de comprender cabalmente, debido a su carácter sobrenatural. En este caso los

ojos (mirada) son un reflejo de la naturaleza del personaje<sup>23</sup>, esencia que está conectada con la noche. En el verso noventa y seis se refuerza la relación entre el personaje y la luz, esto por medio de la mirada. El paisaje es verde en el lugar donde vuelan las esfinges, la voz poética dice que «una de ellas se ha acercado, tal vez, por la luz de tus ojos» (p.154). La esfinge es «un símbolo místico de la naturaleza», que se acerca a los amantes como portadora de «dulce dicha» (p.154). En el verso ciento dos una estrella es testigo de la reunión de los amantes y parece brillar por la ilusión de los amantes, su resplandor es similar al de la mirada de la amada. Sin embargo, la voz poética indica que la luz de la mujer es superior a la de la estrella, ya que sería capaz de conquistar el corazón de la estrella en caso esta lo tuviera. Los siguientes versos anunciarán el deseo de trascendencia, a la vez que vinculan al personaje femenino a la luz de la luna:

Hallaremos un amor distinto al de la Tierra, y el pensamiento irá más lejos, a los luceros de colores. Eres 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 al infinito; porque el ser es inmortal (p.154-155).

Se ha mencionado que el amor será concretado en otra vida, en el más allá. Un amor que será diferente al de la tierra en tanto la muerte es el inicio de algo nuevo, por eso la voz poética anuncia que ellos van «a preludiar la vida ignota, la emoción primera y última, que seguirá en lo eterno más allá de la vida» (p.153). Eguren explica en el *motivo* «El ideal de la muerte» que la muerte es el «principio de una nueva existencia» (2015b, p.130), a causa de que el ideal de la muerte es la aspiración a una dimensión infinita, la búsqueda de «la ciudad nueva espiritual» y la transformación del espíritu en luz (p.130).

En «Noche azul», la voz poética busca acceder a ese mundo misterioso y espiritual. Es él quien se transformará en luz, porque la amada ya lo es, por eso ella cumple el rol de guía. La

---

<sup>23</sup> Javier Abril en Eguren, *El obscuro* (1970) explica que los ojos son un elemento subjetivo de la poesía de Eguren, ellos reflejan la esencia del personaje:

Para el poeta, los ojos son la expresión inmediata del ser como dominio del ámbito, en juego con los objetos comunicantes y comunicativos. Pupilas quiere decir faz, espacio, mundo: luz, pero también sombra (p.353).

luminosidad del personaje se evidencia a través de su vínculo con la Luna, pero la comparación con el beso revela que el personaje es la llave para que la voz poética al infinito.

Los versos finales del poema preludian la boda. La ceremonia se realizará en la naturaleza y la voz poética advierte cómo el paisaje es afectado por el sentimiento amoroso: «mira cómo se encienden las luciolas; son lámparas que velan el jardín dormido», «me pareció que alguna cosa, una emoción inenarrable ocurría en las cannas y las adelfas del parque» (p.155), también, son seres de fantasía los asistentes, ellos son descritos como «entes primorosos de la Naturaleza» (p.155). Finalmente, indica que la belleza y el amor son lo único serio de la vida, que la naturaleza del amor une el sentimiento y la mente; el amor es silencioso, su canción es inexpresable. Rodeados del paisaje idealizado, rodeados de la atmósfera mística se anuncian las futuras nupcias: «Se acerca la estación de los amores. Un árbol caído ha levantado la cimera; quiere sentir las dichas nuevas y la flor nacarina se engalana y apresta para la noche ardiente» (p.155). A nivel simbólico el árbol que resurge es la voz poética y la flor nacarina es la amada, identificada con flores (arrayán, azahares, jazmín, clavel, flor plateada), que se alista para la noche ardiente, la cual equivaldría a la consumación del acto amoroso. Este es un desenlace singular, porque en la obra de Eguren prevalece la muerte sobre el amor. Tal como se ha expuesto con anterioridad, en el *corpus* egureniano abundan ejemplos de féminas arrebatadas por la muerte antes de la consumación del amor. Se debe atribuir este triunfo del amor a que a diferencia de otras composiciones la amada está muerta, ella forma parte de un mundo superior, por lo tanto, la concretización del amor, también, se realizará en una esfera superior a la terrenal.

Un poema en verso en el que se observan características similares a los del personaje femenino de «Noche azul» es «La niña de la lámpara azul»<sup>24</sup>. En el poema el personaje aparece luminoso, aunque en primera instancia sólo se vislumbra su perfil. Ella surge a través de un

---

<sup>24</sup> Revisar Anexo 3

pasadizo nebuloso como si proviniese de un sueño. En la primera estrofa se identifican tres características comunes, primero, el espacio brumoso a partir del cual surgen ambos personajes. En «Noche azul» la amada surge en un malecón cubierto de bruma salada y en el poema la niña transita por el pasado nebuloso. El segundo rasgo es que ambas pertenecen a un mundo diferente al de la voz poética. En el caso de la primera, se ha visto que ella es la bella muerta. Por otro lado, la niña de la lámpara azul viene de un mundo de ensueño. Por último, los dos personajes están vinculados al color azul, que como se ha visto, representa lo ideal, lo mágico.

El personaje es descrito como risueño, a la niña de la lámpara azul se le atribuye potencial erótico, porque «su llama seductora brilla/tembla en su cabello la garúa/ de la playa de la maravilla.». El personaje femenino es vinculado al fuego y al juego de la seducción, rasgos que se potencian con la cabellera, debido que la cabellera es un símbolo de amor físico que puede ser identificado con la desnudez (Abril, 1970, p. 352-353). Además de reforzar el potencial erótico del personaje, el cabello es un elemento para la idealización, porque en él se refleja la garúa de la playa de la maravilla. Luego se idealiza mediante dos sentidos: el olfato y el oído. El personaje femenino tiene voz melodiosa y aroma a abedul, así mismo se mencionan los ojos que reflejan dulzura. No obstante, el rasgo fundamental que une a ambos personajes es su función como guía y como camino para acceder al mundo celestial. La amada de «Noche azul» es la clave para alcanzar el infinito, en tanto la niña ofrece a la voz poética «un mágico y celeste camino». En tanto el celeste es el color que adjetiva lo divino, ambas simbolizan el tránsito hacia otro lugar. También, las dos guían a la voz poética por medio de la noche. Es decir, la niña tiene el poder para dispersar las sombras («me guía a través de la noche la niña de la lámpara azul») de la misma forma que la amada de «Noche azul» lograba azulear las sombras.

## CONCLUSIONES

1. En los estudios en torno a los personajes en la obra de Eguren, respecto al personaje femenino es posible identificar características comunes. Los investigadores muestran consenso al exponer la naturaleza idealizada de lo femenino. Desde el estudio de Basadre (1928) hasta la investigación de Ricardo Silva-Santisteban (2016) se señala que la representación de la mujer es la del sujeto irreal, sublimado por la voz poética hasta transformarlo en un ser perteneciente a otro mundo. Asimismo, como rasgo inherente se incide en la ausencia del carácter sexual en este personaje, pero sin que esto implique la supresión del potencial erótico de la mujer. En consecuencia, la obra egureniana se halla poblada de diversos tipos femeninos con personajes como *Eroe*, *la Diosa ambarina* o la amplia diversidad de infantes virginales que se presentan como protagonistas en los poemas, hasta mujeres como *las Candelas* y el personaje femenino de «Colonial», en quienes se evidencia el carácter erótico. No obstante, el potencial erótico sin no llega a ser sexual debido a que la voz poética mantiene una actitud contemplativa frente al personaje femenino.

2. Se puede identificar esbozos de una clasificación del personaje femenino. A través de las características identificadas en el personaje, los investigadores han señalado una separación que responde a una dicotomía arquetípica entre la mujer pura y aquella que posee una «nota erótica». Pero es Estuardo Núñez (1932), quien les da una denominación: la niña (infantil/niña sin sexo) y la blonda (erótica/ no pierde cualidades femeninas). Sin embargo, Xavier Abril manifiesta una discordancia respecto a dicha división, porque para él se supera el deseo carnal y con ello el erotismo. Por ello, propone las categorías de dama y niña. En tanto que Miranda Lévano se decanta por el arquetipo de mujer angelical, *la donna angelicata*. Por otro lado, un grupo de investigadores ha identificado una serie de arquetipos femeninos diferentes a la mujer pura —aunque no se explenen o profundicen en ellos— que corresponderían a una posibilidad

de clasificación. Gema Areta y Roberto Paoli reconocen el arquetipo de mujer cruel, además Paoli repara en la belleza medusea. En esta misma línea Mariela Dreyfus señala la existencia de mujeres asociadas a la fatalidad. También, se señala la presencia del tópico de la mujer muerta (Armaza, Silva-Santisteban, Areta y Lévano), mediante la cual se produce la conexión entre el amor y la muerte.

3. En la obra egureniana, se representa un personaje femenino dicotómico, cuya división corresponde a la tradición del eterno femenino angelical y al monstruo, sin que esto signifique una identificación cabal de rasgos para cada arquetipo femenino, en el caso del segundo arquetipo. La presencia del arquetipo angelical en la poesía de Eguren corresponde a la *Donna Angelicata* y la *femme frágil*. Los poemas analizados permiten identificar seres sublimados hasta llegar a la divinidad (*Diosa ambarina*). En estos casos, el personaje reúne una serie de características que permiten la idealización, tal como son la tez pálida (marfileño céreo), los cabellos rubios y los ojos claros, esto va aunado a la idealización mediante los aromas o la vinculación a elementos de la naturaleza (flores y la luna). Los personajes asociados bajo este arquetipo son seres estáticos que se encuentran protegidos en un ambiente cerrado, lugar necesario para evitar el despertar amoroso y mantener a la mujer como sujeto de belleza contemplativa.

4. En la obra de Eguren se identifica un grupo de personajes femeninos que poseen belleza *medusea*. Es decir, que están asociadas a un tipo de belleza extraña en la que confluyen elementos como la fatalidad y la muerte. En primer lugar, estos personajes se caracterizan por la melancolía, ya sea porque están conectadas directamente con la fatalidad, o porque indirectamente anuncian desgracias. Sin embargo, este rasgo no implica que todas sean seres indolentes. Además, los rasgos de estos personajes femeninos son vagos, se las asocian con seres fantasmales, blancos, que en ciertos casos están privadas del sentido de la vista. El paisaje

que las rodea se caracteriza por estar envuelto en sombras, con una atmósfera lúgubre y hostil que resalta la belleza extraña de lo femenino. En segundo lugar, este tipo femenino puede ser indolente, en tanto cumple el rol de ejecutora de la fatalidad de forma imparcial como es el caso del poema “La Tarda”.

5. La relación entre mujer, fatalidad y muerte, permite identificar al personaje femenino con la mujer cruel, ligada a la mujer monstruo. En estos casos, en la obra de Eguren, el personaje femenino es presentado como un ser inaccesible, muchas veces configurado como una mujer mito (La Walkyria y La Tarda) que se encuentra en un mundo aparte. A pesar de que mantiene como uno de sus rasgos la belleza, esta es cercana a la belleza *medusea* y diferente a la del ángel, porque es oscura y venenosa. Asimismo, a pesar de encontrar personajes femeninos considerados crueles, la mujer que causa sufrimiento al pelele como parte de un juego, no es posible identificar de forma cabal a la *femme fatale* entre los seres creados por Eguren. Las principales diferencias son el carácter sexual del que está dotada la *femme fatale* y su inclinación hacia el mal. La *femme fatale* recurre a su potencial sexual como arma de seducción, rasgo que está ausente en las mujeres que plasma el poeta limeño, en el cual máximo se llega a la coquetería. Las mujeres de Eguren están dotadas de erotismo y voluptuosidad que se insinúa, pero que no llega a asemejarse al de la mujer fatal que seduce e incita a la lujuria. La *femme fatale* es cruel. Esta crueldad no es la del personaje femenino egureniano que se asocia a su conexión con la muerte, sino a la satisfacción de causar daño, de forma premeditada, a alguien. Finalmente, en oposición al arquetipo femenino de la mujer ángel, en estas féminas se identifica a un ser dinámico que posee una historia o persigue algún fin, porque tiene una vida «de acción significativa». Bajo esta clasificación ubicamos a mujeres que, explícitamente, poseen conocimiento y en algunos casos se insinúa la práctica de la magia.



6. La polarización de lo femenino en la literatura presenta a la *femme fatale* como un personaje que seduce, provoca la degeneración y causa la muerte del hombre. Este arquetipo es representado en las obras mediante la polarización Eva-María. Sin embargo, en la obra egureniana el contraste entre ambos tipos femeninos no está presente. Si bien Eguren representa modelos que encajan en la descripción del ángel (pura, dulce, honesta), esta imagen no se contrapone a la de la *femme fatale*. En otros términos, no encontramos al ángel que lucha (mediante su devoción) contra la influencia de la mujer demonio para redimir y salvar al hombre. Por el contrario, en la poesía de Eguren en los poemas los arquetipos no interactúan, en la única ocasión en que ambas aparecen como personajes en el mismo poema se mantienen como seres estáticos y la caracterización se produce por medio de un tercer personaje como proyección a futuro.

7. En la obra de Eguren se identifica el tópico de la *bella muerta*, la mujer espiritualmente bella, la amada fallecida de la voz poética. El tópico de la bella muerta en la obra de Eguren se encuentra presente a través de diversas variantes, tales como la mujer enferma, la niña muerta y la bella que regresa de la muerte. En los tres casos los personajes femeninos son representados como seres idealizados y puros, aunque aparecen algunas diferencias, debido a que la belleza del primer tipo es singular por estar signada por la enfermedad. Además, se ha notado que la presencia del personaje femenino repercute en la configuración del paisaje. Por un lado, en algunos casos la irrupción de lo femenino dota de vida y dinamiza la naturaleza, porque la vuelve luminosa. Por el contrario, cuando el personaje femenino ingresa en ese proceso que culmina con la muerte la naturaleza pierde fuerza, se cubre de melancolía y se marchita igual que la mujer.

8. El tema de la bella muerta está conectado al espiritismo y a la noche como lugar propicio para la aparición de lo sobrenatural, por eso se identifican casos en que el personaje femenino se presenta como una guía y como medio para trascender a un mundo diferente al terrenal. Además, en tanto el personaje femenino representa la posibilidad de acceder a un mundo ignoto, es un ser enigmático que se relaciona con la noche y la luz. El caso específico de la bella que regresa de la muerte en «Noche azul» es una singularidad, debido a que en este el amor logra vencer a la muerte. En la obra egureniana, por el contrario, se evidencia el nexo entre el deseo amoroso y la muerte. Para el poeta la consumación del acto amoroso debe realizarse en el más allá, en un campo espiritual. Es por esto que, tal como se ha observado, en los poemas que abordan la temática amorosa el destino de la amada es la defunción. Aunque en los versos queda explícito el potencial erótico de la protagonista, ella debe fallecer antes de la consumación sexual, porque este acto se considera como una transgresión al ideal. El triunfo del amor sobre la muerte en el *motivo* mencionado se explica debido a la condición de la mujer, ella es un espíritu antes de iniciar el poema, lo que supone que la continuación del amor se dará en el más allá.

## BIBLIOGRAFÍA

### PRIMARIA

EGUREN, José María. (2015a) *Poesías completas*. Lima: Biblioteca Abraham Valdelomar y Academia peruana de la Lengua

----- (2015b) *Prosa completa*. Lima: Biblioteca Abraham Valdelomar y Academia peruana de la Lengua

----- (2017) *Obra plástica*. Lima: Biblioteca Abraham Valdelomar y Academia Peruana de la Lengua

### SECUNDARIA

ABRIL, Xavier. (1970). *Eguren, el obscuro (el simbolismo en América)*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

ANCHANTE Arias, Jim. (2013). *Las figuras del cazador. Símbolos, alegorías y metáforas en el poemario Simbólicas de José María Eguren*. Lima: Fondo editorial Universidad San Ignacio de Loyola.

ARETA MARIGÓ, Gema. (1993) *La poética de José María Eguren*. Sevilla: Ediciones Alfar.

ARMAZA, Emilio. (1959). *Eguren*. Lima: Editorial Juan Mejía Baca.

BASADRE, Jorge. (1928). “Elogio y elegía de José María Eguren”. En: *Equivocaciones. Ensayos sobre literatura penúltima*. pp. 14-30. Lima: Casa editorial La Opinión Nacional.

BENAVIDES, Miluska. (2017). *Naturaleza de la prosa de José María Eguren*. Lima: Academia Peruana de la Lengua.

BERNABÉ, Mónica. (2006). *Vidas de artistas. Bohemia y dandismo en Mariátegui Valdelomar y Eguren (Lima, 1911-1922)*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

DEBARBIERI, César. (1975). *Los personajes en la poética de José María Eguren*. Lima: Universidad del Pacífico.

DÍAZ Herrera, Jorge. (1983). “Contra el Eguren que no fue”. *Revista de Literatura y Artes*. [s.n.], pp. 34-40.

DREYFUS, Mariela. (2011) “Azulinas y casi borradas las musas en Simbólicas de Eguren”. *Martín: Revista de artes y letras de la Universidad San Martín de Porres*, Año XI, Núm. 24, pp. 55-59.

GÓNZALES Vigil, Ricardo. (1977). “Viaje al centro de Eguren: El motivo ‘Noche azul’”. En Silva Santisteban (Comp.), *José María Eguren. Aproximaciones y perspectivas*. pp.245-270. Lima: Universidad del Pacífico.

GUIZADO YAMPI, Renato. (2017). *Detalle, Ritmo y sintaxis en la poesía de José María Eguren*. Lima: Academia Peruana de la Lengua.

LINO SALVADOR, Luis Eduardo. (2013). *El ritmo y la modernización de la lírica peruana. Los casos de Gonzáles Prada, Eguren y Valdelomar*. Lima: Fondo editorial Universidad San Ignacio de Loyola.

LÓPEZ MAGUIÑA, Santiago. (2004). “El fuego y las presencias femeninas en la poesía de José María Eguren”. En: *Escritura y pensamiento*, Año VII, Núm. 15, pp. 25-36.

MIRANDA LÉVANO, Sylvia. (diciembre, 2009). “La *donna angelicata* andina en la poesía histórica peruana”. En: *América sin nombre*, Núm. 13-14, pp. 141-150.

NÚÑEZ, Estuardo. (1932). *La poesía de Eguren*. Lima: Cía. de Impresiones y Publicidad.

----- (1964). *José María Eguren. Vida y Obra*. Lima: P.L Villanueva

----- (1977). “Vida de José María Eguren”. En: R. Silva – Santisteban  
(Comp.). *José María Eguren. Aproximaciones y perspectivas*. pp.15-37.  
Lima: Universidad del Pacífico.

PAOLI, Roberto. (1er. Semestre, 1976). “Eguren, tenor de las brumas”. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año.2, Núm.3, pp. 25-53.

SÁNCHEZ, Luis Alberto. (1929a). “Mujer ausente, lirismo agudo”. En: *Letras*, Vol. I, Año I, pp. 117-135.

----- (1929b). “Ramona y José María Eguren”. En: *Amauta*, Núm.21, pp. 29-31.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo. (1974) “José María Eguren: la realidad y el ensueño”. En *Obras completas de José María Eguren*. Lima: Mosca Azul editores.

----- (2004). *Escrito en el agua. Tomo II*. Lima: PUCP

----- (2016.) *El universo poético de José maría Eguren*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo.

VICH, Víctor. (2018). *Poetas peruanos del siglo XX. Lecturas críticas*. Lima: Fondo Editorial PUCP.

## COMPLEMENTARIA

ARIAS Vega, Cristina. (2012) *La “bella muerta” en el fin de siglo*. (Tesis para optar el grado de Magister en Literatura Española, Universidad Complutense de Madrid. Madrid, España. Recuperado de [https://eprints.ucm.es/15079/1/Cristinaarias\\_TFM\\_MULE\\_2012.pdf](https://eprints.ucm.es/15079/1/Cristinaarias_TFM_MULE_2012.pdf) (Consultado en enero de 2020)

- BAUZÁ, Nalli. (1999). *Las novelas decadentistas de Enrique Gómez Carrillo*. Madrid: Editorial Pliegos.
- BORNAY, Erika. (1998). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- DEIMLING, Barbara. (2016). *Boticelli*. Lima: TASCHEEN.
- EAGLETON, Terry. (2010). *Cómo leer un poema*. [Trad. Mario Jurado]. Madrid: Ediciones Akal, S.A
- ECO, Umberto, & Girolamo de Michele. (2010) *Historia de la belleza*. Barcelona: Debolsillo.
- ESPRONCEDA, José. (2009). “Canto a Teresa”. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc9p3h7> (Consultado el 15 diciembre de 2020)
- GARCÍA-BEDOYA, Carlos. (2019) *Hermenéutica literaria. Una introducción al análisis de textos narrativos y poéticos*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo.
- GARCÍA BERRIO, A. (1980). “Estatuto del personaje en el soneto amoroso del Siglo de Oro”. En: *Lexis*, Año. 4, Núm.1, pp. 61-76. Recuperado de <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/view/4674> (Consultado en enero de 2021)
- GILBERT, Sandra y GUBAR, Susan. (1984). *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Valencia: Ediciones Cátedra.
- GULLÓN, Ricardo. (1990). *Direcciones de la modernidad*. Madrid: Alianza Editorial.
- HINTERHÄUSER, Hans. (1980). *Fin de siglo figuras y mitos*. Madrid: Taurus.

- KEATS, John. (s.f). *La Bella Dame sans merci*. Recuperado de <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-03-07-Keats.LaBelleDameSansMerci.pdf> (Consultado en diciembre de 2020)
- LE CORRE, Hervé. (2001). *Poesía Hispanoamericana Posmodernista. Historia, teoría, practicas*. Madrid: Editorial Gredos
- LITVAK, Lily. (1979). *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: BOSCH, Casa Editorial, S.A.
- MOI, Toril. (2006). *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.
- ORTEGA Y GASSET, José. (1961). “Esquema de Salomé”. En *‘El espectador’ obras completas. [Tomo.II]*, pp360-363. Madrid: Revista de Occidente.
- PÉREZ-RIOJA, José Antonio. (2008). *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid: Editorial Tecnos.
- PRAZ, Mario. (1969). *La carne, la muerte y el diablo (en la literatura romántica)*. Caracas: Monte Ávila Editores, C.A.
- SCHULMAN, Ivan. (1969). *El modernismo hispanoamericano*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- SEGUÍ, Virginia. (Enero, 2009). “Los personajes femeninos en la novelística de Goethe. III. Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister”. En *Alenarte. Revista Cultural y Artística*. Recuperado de <https://alenarterevista.wordpress.com/2009/01/02/los-personajes-femeninos-en-la-novelistica-de-goethe-iii-los-anos-de-aprendizaje-de-wilhelm-meister-por-virginia-segui/>. (Consultado el 26 de julio de 2020)
- SELMA, José Vicente. (1991). *Los prerrafaelitas: arte y sociedad en el debate victoriano*. Barcelona: Montesinos Editor, S.A.

## ANEXOS

### ANEXO 1

La témpera 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. Será 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 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 tiniebla 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 remembranzas, 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 su 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 son 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 preluar 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 sal del mar 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 nublado 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 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 con 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 tuviera corazón sería para ti. Sí, estaremos un día, en su luz, por 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 al 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 las bodas 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 alguna 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 enervados el corazón y la mente. El amor es silencioso y su ritmo sin palabras dice 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 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.

## ANEXO 2

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  
con 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.

### ANEXO 3

Linda y caprichosa la rubia ambarina  
quiebra los juguetes y la mandolina  
y el fino jarrón,  
y en el suave tono de risas plateadas,  
arañando goza, con uñas rosadas,  
la faz peregrina de azul figurón.

Ora con donaire baila la mazurca,  
vestida de goda, vestida de turca,  
con visajes mil;  
y burlona finge con las castañuelas,  
las danzas antiguas de abuelos y abuelas,  
junto al clavicordio de concha y marfil.

Tornando risueña sus ojos de malva,  
a su paje añoso le besa la calva  
con alegre son;  
y luego presenta, nada vergonzosa,  
con infantil gracia su liga de rosa,  
los claros encajes de su pantalón.

Cual una pintura que mira colgada,  
imita a la mora reina de Granada,  
fingiendo morir  
de amores; levanta un puñal al pecho;  
y al ver al abuelo, de espanto deshecho,  
vuelve su alegría sonora a lucir.

Al llegar la noche galante, aromosa,  
se pinta lunares en la pierna airosa  
y va al rigodón;  
donde irán los duques de las golas finas,  
y las baronesas con sus crinolinas,  
aretes y blondas, collar y pompón.

Y cuando comienza música rosada,  
percibe un mancebo de barba dorada  
y noble altivez;  
de vivos rubores se muestra radiante;  
la niña no ignora que es oculto amante  
de la virreinita de pálida tez.

Y cuando preludia la banda de amores,

las fugas alegres y medios pudores  
de un baile galán,  
presenta al amante, de risa el hoyuelo,  
le ronda, le mira con ojos de cielo,  
y finge un desmayo en fusco diván.

Sintiendo abandono pálida suspira,  
con ojos malignos, fugaz se retira,  
y rompe con su  
caprichosa mano cristal de Bohemia;  
y luego principia con cara de anemia,  
a probar los vinos del áureo ambigú.

Del viejo cazurro Rino, sin decoro  
bebe mientras mira la lámpara de oro,  
con siniestro ardor;  
y al ver al amante cortinas inflama  
y se va diciendo: ¡Que corra la llama,  
la llama de amor!

