

Configuración de los *lieder* de José María Eguren: modelos, nociones y estrategias de un lenguaje musical

Configuration of José María Eguren's *lieder*: models, notions and structures of a musical language

RENATO ANDRÉ GUIZADO-YAMPI

Universidad de Piura. C/ Mártir José Olaya, 162, 15074, Miraflores, Lima (Perú).

Dirección de correo electrónico: renato.guizado@udep.edu.pe.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1200-3132>.

Recibido/Received: 16-1-2026. Aceptado/Accepted: 16-4-2026 .

Cómo citar/How to cite: Guizado-Yampi, Renato André (2026). “Configuración del *lied* de José María Eguren”. *Castilla. Estudios de Literatura*, 17, pp. 270-298. DOI: <https://doi.org/10.24197/qtjc9551>.

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

Resumen: Este artículo estudia la configuración de los *lieder* de *Simbólicas* (1911), primer poemario de José María Eguren (Lima, 1874-1942). Se examinan el estilo y las estrategias de composición y progresión temática, así como su carácter metapoético, todo lo cual asegura su musicalidad, es decir, la manifestación emotiva que rehúye discursos explicativos y narrativos. Se toman en cuenta los referentes relevantes en la época que conformaron la tradición en la que estos textos se inscriben, prestando atención al desarrollo del *lied* en la literatura hispánica. Se verá que el *lied* de Eguren es la afirmación de una preferencia estética, y un ámbito liminal y de experimentación, donde sintonizan imagen, sonido y emoción, y se diluyen las estructuras convencionales.

Palabras clave: José María Eguren; lied; poesía peruana; simbolismo.

Abstract: This article studies the configuration of the *lieder* in *Simbólicas* (1911), the first book by José María Eguren (Lima, 1874-1942). It examines the style and strategies of composition and thematic progression, as well as their metapoetic character, all of which ensure their musicality — that is, the emotive expression that resists explanatory and narrative discourses. The article considers the literary models of the period that shape the tradition in which these texts are inscribed, paying attention to the development of the *lied* in Hispanic literature. It will be shown that Eguren's *lied* is the affirmation of an aesthetic preference and a liminal and experimental realm where image, sound, and emotion harmonize, and conventional structures dissolve.

Keywords: José María Eguren; lied; Peruvian poetry; symbolism.

INTRODUCCIÓN

La modernidad poética afianzada con los simbolistas franceses derivó del Romanticismo el anhelo de que la poesía adquiriera caracteres musicales. Supuso aquello una revolución del lenguaje poético que buscó liberarse de la lógica y de la vieja retórica; apelar a la música tenía la finalidad de alcanzar un discurso intraducible que prescindiera de la mimesis y la designación objetiva, para expresar la subjetividad que escapa de los conceptos y sus reglas (Landi, 2003, pp. 11-12). En la literatura peruana fue José María Eguren (Lima, 1874-1942) el primero en practicar y reflexionar tales convicciones. Para él, la música es una dimensión inherente de la poesía en la que ve una “revelación del misterio por la verdad del sentimiento” (2015b, p. 57). Señala en unas “Notas marginales” a un poemario de 1909: “La música, como sabemos, es la expresión directa del sentimiento. No se vale del mármol ni del color, y apenas conserva la facultad de pensar” (2015b, p. 194). No sorprende que escribiera hasta nueve poemas titulados *lied*, cuatro de su primer libro, *Simbólicas* (1911), uno del segundo, *La canción de las figuras* (1916), y cuatro del tercero, *Sombra*.

El *lied* fue un género vocal desarrollado a inicios del siglo XIX en Alemania por compositores como Franz Schubert y Robert Schumann. Distanciado del complejo *bel canto* de la ópera, lo caracterizó la sencillez del dueto de piano y voz en el que la melodía no altera la prosodia de las palabras, para que estas evoquen una emoción de la cual la música es mediadora (cfr. Hallmark, 1996, p. xi). Fueron inspiración de los compositores los poetas románticos como Goethe, Heine, etc., quienes escribían breves canciones sentimentales atendiendo a las formas del canto popular. Harry Seelig (1996) explica que los músicos apreciaban la fuerte consciencia del yo de los poetas que compaginaban con la reverencia por la naturaleza. Puntualiza que los detalles compositivos se derivaban de las peculiaridades temáticas, estructurales y metafóricas de los poemas. El *lied*, pues, procede del espíritu romántico que anhela la fusión de las artes; por ejemplo, Goethe y Herder postulaban que el verdadero lirismo debía cantarse (Seelig, 1996, p. 3). La propagación del género y sus fundamentos tuvo un impacto de retorno en la literatura de la segunda mitad del siglo. Así, por ejemplo, en 1874 Paul Verlaine publica el poemario *Romances sans paroles* cuyo título traduce el de los *Lieder ohne Worte* [‘canciones sin palabras’] de Felix Mendelssohn; el título de la sección “*Ariettes oubliées*” anuncia la brevedad y sencillez de los poemas, opuestas al belcantismo del aria (cfr. Landi, 2003, p. 106).

Verlaine fue el principal difusor de las “ideas musicales” de la poesía (cfr. Eguren, 2015b, p. 194), que implicaban un estilo exento de altisonancias retóricas y exactitudes conceptuales, en aras de las impresiones vagas, palabras imprecisas y sonidos suaves (Utrera Torremocha, 2011, pp. 137-139). Con su influjo se afianza la costumbre de dar a los textos poéticos nombres de piezas musicales. Es el caso de Juan Ramón Jiménez y sus *Arias tristes* (1903) que al igual que *Jardines lejanos* (1905), dedicado a Heine y con epígrafe de Verlaine, inician con partituras de *lieder* germanos. Los textos mencionados de Eguren forman parte de este fenómeno, lo mismo que otros de su obra como “Preludio”, “Cancionela”, “Nocturno”, los poemas “Noche” (nombre tomado de los nocturnos) o “Rêverie”. En este último el autor reconoce la línea que adopta aludiendo al libro de Verlaine: menciona melodías cuyas palabras no se oyen y se parecen a “las baladas de Mendelssohn” (2015a, p. 132).

Los *lieder* de Eguren, en especial los del primer poemario, se cuentan entre los más destacados por la crítica. Ricardo Silva-Santisteban observa que el “Lied I”, que abre dicho libro, es un arte poética indirecta que muestra al lector un nuevo lirismo (2016, p. 34). Hervé Le Corre añade que dichas canciones presentan una realidad liminal entre la palabra y la música, la cual, apoyada en las aliteraciones, indetermina el espacio-tiempo y flexibiliza los significados (2001, pp. 289-290). El presente artículo estudia la configuración de los *lieder* egurenianos, principalmente los de *Simbólicas*. Se examinan el estilo y las estrategias de composición y progresión temática, y su carácter metapoético, todo lo cual asegura su musicalidad, entendida como la manifestación de contenidos afectivos que rehúyen los discursos explicativos y narrativos. Para ello, se toman en cuenta los referentes epocales que conforman la tradición en la que estos textos se inscriben, prestando especial atención al desarrollo del *lied* y el poema-música de la literatura hispánica. Se considera una fuente nunca antes advertida, un estudio sobre Juan Ramón Jiménez que el autor leyó y que ofrece una descripción del lenguaje musical de la modernidad. Se verá que el *lied* de Eguren afirma una preferencia estética, y que es un ámbito liminal y de experimentación, donde sintonizan imagen, sonido y emoción, y se diluyen las estructuras convencionales.

1. DE LA RIMA AL *LIED*

En paralelo a las transacciones de poesía y música de los precursores del simbolismo, hacia la década de 1870 en el ámbito hispánico el *lied* ya

se había estatuido en un tipo de texto con convenciones temáticas y formales, producto de la recepción de la música y la poesía del romanticismo alemán. Por ejemplo, las *Pasionarias* (1870) de Ricardo Palma incluyen algunas composiciones que se denominan imitación de un *lied*. Y en su discurso en el Politeama de 1886, denuncia Manuel González Prada lo siguiente: “¿Qué periódico literario de América o España no encierra dos cuartetos asonantados, con el indispensable título de *rima*, *imitación de un lied* o *becquerismo*?” (1976, p. 12). Se pensó a la sazón que la poesía del sevillano adaptaba las notas del *lied* germánico, que en general se componía de cuartetos asonantados como los suyos. La prontitud con que las *Rimas* se popularizaron en Hispanoamérica se explica por el previo arraigo de la “poesía *sencilla*” de Heinrich Heine en esta ladera (Esteban, 2003, p. 28).

Aclara Francisco Rodríguez Risquete que la idea simplificadora de que las *Rimas* adeudaban muchísimo a Heine y la poesía popular se propagó desde su primera edición; algunos sustentaron que la brevedad de su estilo se inspiraba en las versiones del *Intermezzo lírico* en cuartetos con asonancias y paralelismos que publicó Eulogio Florentino Sanz en 1857. No obstante, la opción expresiva de Bécquer era anterior a esa traducción, y más importante que la impronta del alemán (que la hubo) fue la de otros autores, por ejemplo, Byron (Rodríguez Risquete, pp. 229-231). Al igual que varios escritores, González Prada exageraba la filiación. En la alocución de 1886 elogió la sencillez de los *lieder* de Heine tomada del canto popular, y afirmó que Bécquer había sido el discípulo que germanizó la poesía castellana al adaptar “el sabor del *lied*” y al “dar al estilo la simpleza, la ingenuidad, la delicada ironía” (1976, pp. 8-9).

Considérese que el imperativo de la música de las *Rimas* es nuclear, pues ve en ella una efusión de la subjetividad. La metáfora central de la rima VII es la del arpa olvidada y polvorienta, que es el genio poético que “duerme en el fondo del alma” (2024, p. 16). Y ya la rima proemial patenta el deseo de que las palabras sean “colores y notas”, aunque sus versos sean solo “cadencias que el aire dilata en las sombras” (2024, p. 5). Con esa segunda imagen, Bécquer renunciaba al estilo altisonante para beneficiar lo tenue y muelle de la poesía sentimental (Rodríguez Risquete, 2024, pp. 442-443). Un tono menor procedente en parte del ritmo poco marcado y las asonancias, según observaba González Prada tras hacer una distinción correspondiente: que el dolor en la obra del sevillano es más resignado, menos apasionado y amargamente irónico que Heine (1976, pp. 10-11). Son notas a las que se aproxima el arte egureniano.

Es menester volver a Palma, algunas de cuyas *Pasionarias*, que incluyen traducciones de Heine, son imitación consciente del sevillano (Esteban, 1997, pp. 19-20).¹ Los casos saltantes son las llamadas imitaciones de *lied*, “¿Si yo te amo?” y “Las estrellas”, la cual presenta la becqueriana estrofa de cuatro versos con asonancia aguda:

¿Serán las estrellas sílfides
que visten ondas ricas de luz,
y vagan, muerto el crepúsculo
por las regiones del cielo azul?

¿O flores son cuyos cálices
blandos efluvios vertiendo van,
con los que sueños fantásticos
vienen las almas a acariciar?

¡No! Las estrellas son jeroglíficos
que el nombre enseñan del Creador;
son letras de oro con que los ángeles
himnos le escriben de adoración (1911, pp. 110-111).

Es el esquema de preguntas y respuesta de la rima LXXV. Tales piezas de Palma presentan otras coincidencias formales con las de Bécquer. La “fórmula sencillista” de las *Rimas* comprende paralelismos y anáforas “que ordenan y pautan” la pasión y “gradúan la intensidad creciente del poema”; distribución natural de la sintaxis en dísticos; primacía en el poema de la imagen, que crea un enigma cuyo significado denota la estrofa última (estructura de emblema y glosa); postergación de la descarga emocional; yuxtaposición de imágenes que pueden contrastarse y que provoca la sensación de que el texto no avanza; fragmentarismo y elipsis de detalles que roza la ambigüedad, pues Bécquer emplea tópicos que el lector su lector reconocía (Rodríguez Risquete, 2024, pp. 249-250).

Muchos poetas hispanoamericanos asumieron que tales eran los rasgos naturales del *lied*. Los imitadores, muchísimos, fueron criticados. González Prada señaló la falta de creatividad y destreza de las versiones rebajadas de la rima.² Sin embargo, este seguiría el esquema del romance seccionado en cuartetos para traducir baladas y canciones alemanas. He aquí una cuarteta de una traducción de Justinus Kerner:

¹ Léanse “Todavía”, “Galantería” o “Curiosidad” (1911, pp. 111-112 y 121-122).

² E hizo burla de estas en “Tres poetas”, donde un aburrido lírico “en verso invertebrado y ostrogodo / esparce hielo, misticismo y nieblas” (2004, p. 96).

Entre las sombras del antiguo templo
dos blancas tumbas el perfil diseñan:
allí reposan, siglos tras de siglos,
un Rey batallador y un gran Poeta. (González Prada, 2004, p. 290)

Lo mismo que tantas *Rimas* de asonancia arromanzada, González Prada dividía la sintaxis en dísticos, y a veces empleaba rimas agudas o endecasílabos (en lugar del octosílabo). Teodoro Llorente acudiría a ese tipo de estrofa en su traducción de *Buch der Lieder* de Heine, publicada en 1885 (y reeditada en 1890). Y más becqueriano en el estilo, lo hará Juan Antonio Pérez Bonalde en la suya también de 1885:

Ciego es y necio el mundo,
ciego y necio por demás;
te condena, vida mía,
te condena sin piedad.
Es el mundo ciego y necio
y jamás te apreciará...
¡Qué sabe él de tus caricias
ni del placer que ellas dan! (1964, p. 80).

Dos famosas versiones de Heine que Eguren debió leer (Silva-Santisteban, 2016, p. 40). La rima becqueriana sirvió de mediadora en la aproximación del limeño al *lied*.

2. ESTROFISMO, COMPOSICIÓN E IMAGEN

La lectura de Bécquer fue crucial en la primera formación de José María Eguren y en su adaptación del simbolismo francés (Guizado-Yampi, 2025). Halló un prurito semejante al suyo en aquella lírica que intenta penetrar el misterio de la naturaleza, la imaginación y el alma; que entrevé figuras vagas y que prefiere la melancolía y las emociones temperadas.³ La imita su segundo poema, “Tardes de abril” (mayo de 1899):

³ Bien valen para Eguren estas palabras de Gonzalo Sobejano sobre Bécquer: “se siente más arrastrado a la indecisión misteriosa y al estado de ánimo de la pasiva melancolía que a la impetuosa pasión [...]” (1956, p. 398).

En las tardes de abril, la flor del valle
 mecíase en tu pecho con amor:
 ya no se encuentra ni vestigio leve
 de aquella dulce, cariñosa flor.

En las tardes de abril, bellas palomas
 volaban de su blanco palomar,
 del alto corredor las divisabas,
 y aquellas aves fenecieron ya (2015a, p. 371).

Estrofas de cuatro versos de asonancia aguda en los pares, contruidos con anáforas y paralelismos, donde la vegetación y los animales representan el pasado feliz y el presente desolado de un amor, a semejanza de “Volverán las oscuras golondrinas”. Al madurar, acendra y reelabora con originalidad imágenes y detalles lingüísticos de Bécquer que son funcionales a la simbolización. De él aprende a dar forma verosímil a su inédita fantasía, estructurando el discurso en estrofas diseñadas sobre repeticiones gramaticales, sonoras y/o léxicas, lo que se aprecia hasta después de *La canción de las figuras* (1916).

Aunque *Simbólicas* tiene poemas de anáforas y paralelismos, en los *lieder* están dosificados. Se permiten así sutiles ondulaciones emotivas (no *in crescendo*), y ejemplifican en mayor grado la apuesta del libro por un ritmo tenue. La anáfora se limita a la copulativa de “Lied II” y “Lied III”. El paralelismo sintáctico es parcial y/o localizado. En “Lied I”, las estrofas 2, 3 y 4 contienen el sujeto oracional en una frase de artículo + sustantivo plural. En “Lied II”, las primeras dos oraciones replican la flexión del verbo, su posición rítmica y en parte la sintáctica:

Y el viento en la marisma entonaba
 la canción de Schumann vespéral;
y distante un bajel naufragaba
 en el insidioso peñascal (2015a, p. 149; mis énfasis).

Al modo del sevillano, estos serventesios decasílabos dividen el periodo en mitades de dos versos,⁴ misma división que se observa en “Lied III”. El “Lied IV” goza de una simetría arquitectónica de forma y contenido (Moreano, 1999, pp. 318-320), donde el paralelismo es evidente:

⁴ Bécquer emplea serventesios consonantes en las rimas IX, XI (con agudas), XX.

La noche pasaba,
y al terror de las nébulas, sus ojos
inefables reían la tristeza.

La muda palabra
en la mansión culpable se veía,
como del Dios antiguo la sentencia.

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 (2015a, p. 175; mis énfasis).

Los vv. 4 y 7 presentan un sujeto oracional de artículo + sustantivo + adjetivo en singular y femenino; las estrofas 1 y 4 se replican con casi exactitud: hay una oración unimembre de sujeto femenino singular en tercera persona y verbo en pretérito imperfecto (vv. 1 y 10), unida con otra por copulativa. Ese paralelismo marca el cierre de la composición. Con efecto análogo, la estrofa última de “Lied III” es casi un calco de la primera, y el verso inicial de “Lied I” casi se replica en la penúltima estrofa: “Era el alba, / [...] / Es el alba”. Se asemejan a algunos *Romances sans paroles* que duplican estrofas enteras;⁵ en su musicalización próxima a la lírica popular, el nuevo verso de Verlaine siguió un fuerte principio iterativo (menos esquemático que el de Bécquer), con anáforas y disgregación del estribillo tradicional en frases y palabras repetidas (cfr. Chevrier, 2015).

La réplica parcial de estrofas retorna en “Lied VII” (con estribillo) y “Lied VI”, que presenta la organización becqueriana de cuarteta asonantada en los pares (aquí con agudas):

Cavas panteonero
tumba de dolor.
—Murió en la mañana
la virgen Sol (2015a, p. 257).

Dicha organización se observa también en “Lied IX”, “La canción de los días felices” y otros textos, la mayoría de rima única (arromanzados):

⁵ Léanse “Charleroi”, la VIII de las “Ariettes oubliées” o “A poor young shepherd”. Esa estructuración la aprovecha también Juan Ramón Jiménez.

“Syhna la blanca”, “Las torres”, “Casa vetusta” (paralelístico),⁶ “Los alcotanes”, “El caballo”, “Nocturno”, “El dolor de la noche”, “Las citas ciegas” y “El bote viejo”. La rima asonante fue la estrategia preferida por Eguren al diseñar sus estrofas que combinaban metros variados (de arte menor por lo general),⁷ porque priorizaban las necesidades plásticas de cada contexto. Las figuras más fantasiosas y plásticas de *Simbólicas* se despliegan en grupos asonantes: “Los reyes rojos”, “Syhna la blanca”, “La dama i”, “Las torres” o los bajeles de “Lied III”. Puede parecer paradójico que seis de los nueve *lieder* sean asonantes, pero encarnan la convicción de Eguren de que la música sea asordinada. La demostración suma es el “Lied I” cuyas asonancias se reducen al último verso de las estrofas de tres versos, que riman en pares.⁸

Si la “Introducción sinfónica” relata la dificultad de configurar la fantasía con palabras, Bécquer privilegia el uso de imágenes. El estilo paralelístico redobra su independencia y la composición de emblema-glosa (de las rimas II, III, VII, etc.) permite que desplieguen su sensorialidad sin que se subordinen de antemano a un significado. Fue un referente castellano del *lied* como discurso que privilegia lo plástico. El flujo de sonido y visión queda establecido desde la primera de las *Rimas*, en la que el poeta anhela “palabras que fuesen a un tiempo / [...] colores y notas” (2024, p. 5). Ese anhelo engarzó con la sinestesia de los simbolistas en la sensibilidad de Eguren. Atestigua en la prosa “Sintonismo” que la música “señala vías rosadas y paraísos perlinos; los ensueños, las almas matizadas y los símbolos. Mendelssohn despierta figuras tenues. Tengo un recuerdo musical que sería una pintura” (2015b, p. 15). En ese sentido, la poesía está llamada a ser “síntesis de las artes” (2015b, p. 25), un mismo movimiento de “música, colorido e imagen”, si logra eximirse de la lógica racional (2015b, p. 85).

Tal comprensión de que la música implica estímulos visuales se aprecia en las interferencias pictóricas de los *lieder*. “Lied I” muestra unas

⁶ La tipografía de este texto, de “Los alcotanes”, “El dolor de la noche” y “Las citas ciegas” no divide estrofas, pero cada oración está contenida en cuatro versos y separada en dísticos. Las cuatro primeras oraciones de “Casa vetusta” empiezan con un verso con el complemento locativo de preposición + determinante + sustantivo (2015a, p. 133).

⁷ Acerca de los metros de arte menor, nótese que Verlaine, en aras de la música sutil, benefició los versos breves de rimas atenuadas (Utrera Torremocha, 2011, pp. 139-142).

⁸ El esquema de las estrofas de tres versos de “Lied IV” tampoco contempla rima, pero entre ellas sí hay asonancia: /a-a/ de los primeros versos y /e-a/ de los terceros. Un caso semejante es el de la rima LXIX de Bécquer.

“vagas rosas” tomadas del motivo de las flores difuminadas de los pintores impresionistas. Y las canciones II y III están informadas por el género de la marina, practicado por Eguren a fines de la década de 1890 (Wuffarden, 2017, p. 11), cuando empezó a frecuentar al círculo que lo introdujo en el simbolismo francés. En la segunda canción hay perspectiva visual: la marisma en primer plano y “distante” un bajel, y el sonido del viento atravesando ese espacio. Por otro lado, las visiones hasta tienen plano de detalle y/o enfoque selectivo (en términos de las artes visuales): “las gotas de sangre en el olmo / exhalaban tristísima luz”; “sus ojos / inefables reían la tristeza”. Desde luego, en esos textos no hay descripción continua del paisaje a la manera de un lienzo. El estrofismo conforma series de visiones cuyo seccionamiento estimula la polisemia, lo cual se detalla en el siguiente apartado. He ahí la diferencia de los *lieder* con las rimas becquerianas donde las metáforas se atan a una interpretación unívoca (Rodríguez Risquete, 2024, p. 250).

3. DE LA NARRACIÓN AL SÍMBOLO

Los *lieder* literarios y musicales suelen tratar del amor y/o la muerte, y su declaración de sentimientos suele acompañarse de los hechos que los ocasionan. Asimismo, en el marco de la heterogeneidad romántica, la balada narrativa y dramática corrió pareja con la canción sentimental, y era común que los compositores se inspiraran en textos de dicho género (Seelig, 1996, p. 17). Por ello, las canciones de *Simbólicas* tienen una esencia narrativa. “Lied II” y “Lied III” muestran sucesos, y en los cuatro subyace una historia pretérita. El primero alude el fracaso de un amor y los restantes tienen una cuota de fantasía semejante a la de las baladas ataviadas de espíritus.⁹ De hecho, aunque estas canciones presentan dimensión anímica (simbolizada y en parte explícita), la actitud del enunciante es en cambio contemplativa (tercera persona). Prescinden de la declaración emotiva de primera persona o de apóstrofe (tímido en “Lied I”) que son distintivas de la canción (y de Verlaine y Bécquer), y son axiales en todos los otros *lieder* del autor.

Con todo, incluso cuando “Lied I” abre con una fórmula temporal narrativa (“Era el alba”), estos textos no son relatos; no priorizan la causalidad, algunos tampoco la secuencialidad. “Lied III” traza una cadena

⁹ En *Sombra* y *Rondinelas* hay sendos poemas llamados “Balada”, breves narraciones de espíritus y duendes.

de movimientos, no obstante, carece de conflicto o necesidad de resolución, en tanto que se omiten las razones del desplazamiento de los bajeles:

En la costa brava
suena la campana,
llamando a los antiguos
bajeles sumergidos.

Y con tamiz celeste
y al luminar de hielo,
pasan tristemente
los bajeles muertos.

Carcomidos, flavos,
se acercan vagando...
y por las luces dejan
obscuras estelas.

Con su lenguaje incierto,
parece que sollozan,
a la voz de invierno,
preterida historia.

En la costa brava
suena la campana,
y se vuelven las naves
al panteón de los mares (2015a, pp. 165-166).

La elipsis principal de estas canciones es la de las causas de lo que en ellas ocurre; hay una historia anterior implicada, pero elidida o referida con enigma. Procediendo con moderna ironía, Eguren disuelve algunas convenciones genéricas del *lied* y las exigencias narrativas de los temas que escoge. Opera en esto la idea de que la poesía guarda un secreto comunicable. Las canciones, autorreferenciales a este respecto, declaran la incapacidad de narrar. Las naves del “Lied III” conservan una “preterida historia” que solo pueden sollozar; en el cuarto, los ojos de un ser no determinado son “inefables” y cunde una “muda palabra”; tampoco se reconoce el testimonio de la “virgen” de “Lied II”, pues es “lánguida canción”. Y en “Lied I” el dolor (núcleo del texto) es ocultado “en ensueño blanquecino” por unas “vagas rosas”. Esas rosas ocultadoras, vistas al “alba” cuando la claridad no es suficiente, remiten a la antiquísima

metáfora de la flor-poema,¹⁰ y simbolizan el discurso egureniano de arcanos, elipsis y ensueño.

La elipsis no solo circunda el asunto de estas canciones, sino que además se instala en diferentes grados en el desarrollo discursivo. Ya se mencionó que en “Lied III” hay una secuencia continua de movimientos que por causa de la elipsis no estructura una narración. Antes bien, es una descripción de los bajeles destruidos; estos son el elemento basal que se repite en todas las estrofas, cada una de las cuales va añadiendo un detalle nuevo. La primera los presenta; la segunda añade color y sentimiento; la tercera ingresa las “obscuras estelas”, signos que serán análogos al “lenguaje” de la “preterida historia” de la estrofa cuarta. No es explícito, pero puede asumirse que esas marcas en el agua formen parte del código “incierto” de las embarcaciones. El sentir de su sollozo inefable está adelantado por el adverbio “tristemente” que califica el avance que dibuja las “estelas”. Todo este despliegue se da sobre la constante de muerte y vejez de las naves. En realidad, la progresión discursiva se despliega superponiendo estas imágenes para trazar evocaciones entre sí.

También “Lied II” presenta dos eventos consecutivos, dos hundimientos. No obstante, además de la intriga que desliza su inicio *in medias res*, queda la intriga de qué sea la figura virginal que aparece sin aviso en la segunda mitad del texto:

Y el viento en la marisma entonaba
la canción de Schumann vespéral;
y distante un bajel naufragaba
en el insidioso peñascal.

Y vense las obscuras olas
masteleros últimos cubrir,
con el amor de las playas solas
donde van las aves a morir.

Y surgió la virgen nacarina
desde el submarino panteón,
y con la luz de ocaso declina
y con una lánguida canción.

Sobre ella parado un cuervo incierto
la guía en violeta navegar.

¹⁰ Rubén Darío simboliza la poesía con la rosa: “Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo, / botón de pensamiento que busca ser la rosa” (1975, p. 240).

Hoy la mística blancura ha muerto
con toda la tristeza del mar (2015a, p. 149).

Buscando incrementar el enigma, Eguren presenta dicha entidad con un artículo determinante que se usa para los sustantivos conocidos o ya mencionados en el discurso.¹¹ Y acaso se trate de una virgen conocida, un referente cultural: el cuadro invertido del nacimiento de Venus; o bien la estrella de la mañana, que es el planeta Venus, que antes del amanecer aparece blanco al horizonte,¹² y rojizo (“violeta navegar”) al ocaso. Por otro lado, la explicación realista es que sea el mascarón de proa del bajel que por la presión del agua resurge tras el hundimiento. Los mascarones se tallaban con formas de deidades o sirenas, hechos de yeso, estuco, marfil, etc., podían tener colores pálidos. Eguren no especifica el vínculo y aísla los eventos. De ese modo, la estructura se hace simétrica, con dos hundimientos (ya no uno solo) paralelos y análogos que sugieren dos muertes. Y la virgen adquiere independencia y persona, se vuelve un signo abierto que acopla ideas del cosmos y lo divino. La elipsis permite una transformación maravillosa del mascarón de proa que condice la creencia del autor de que el mar es un espacio de fantasía y trascendencia.¹³

Los dos *lieder* restantes exacerban la elipsis hasta tornarse en estructuras muy fragmentarias, series de cuadros independientes. La canción inaugural muestra un olmo en continua agonía intercalando algunas retrospectivas cuyo vínculo explicativo se sospecha y queda abierto a diversas interpretaciones:

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

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

Vagas rosas
ocultan en ensueño blanquecino
señales de muriente dolor.

¹¹ Es un procedimiento de la poesía moderna que Hugo Friedrich llama “función indeterminativa de los determinantes” (1974, pp. 267-269).

¹² Dicho planeta tendría “mística blancura” por su elevación.

¹³ Léase la prosa “Pedrería del mar”: “El mar fluye su fantasía propia diferente de la del campo y la del cielo; fantasía cristalina y de colores glaucos” (2015b, p. 170).

Y tus ojos
el fantasma de la noche olvidaron,
abiertos a la joven canción.
Es el alba;
hay una sangre bermeja en el olmo
y un rencor doliente en el jardín.
Gime el bosque,
y en la bruma hay rostros desconocidos
que contemplan al árbol morir. (2015a, p. 127)

Observa Ricardo Silva-Santisteban que “el hilo argumental [...] es casi inexistente e impalpable”. El olmo parece metaforizar a una persona, quizás el yo lírico, que sufre por un amor del pasado; y en la cuarta estrofa un “tu” remite a la amada o bien es un desdoblamiento autorreflexivo del yo que alude a la “joven canción” del poema mismo (Silva-Santisteban, 2016, pp. 35-38). La única línea perceptible es la que va del amanecer pretérito (“era”, v. 1) al actual (“es”, v. 13). Sin embargo, no es seguro que el entretanto sea lineal, ya que la segunda estrofa retrocede a la tarde y la noche previas al alba inicial, si bien pudieran ser las posteriores; y de pronto la tercera estrofa salta al presente (v. 8). A tal imprecisión se presta la sinestesia “música azul” que sustituye la mención de la noche; por su parte, la incipiente claridad del alba está contenida en la luz de la sangre del árbol, y se proyecta al “ensueño blanquecino” de las rosas de la estrofa tercera. Esa trasposición visual del tiempo y la elipsis procuran que cada estrofa aislada sea análoga a las demás, en particular por la sensación de pérdida que anida en todas: el desangramiento,¹⁴ la desaparición del amor, las rosas que ocultan, el olvido, de nuevo el desangramiento, y al último el morir del olmo, drástico. El desconuelo por un pasado imborrable que se empoza en el día a día no puede manifestarse en un relato, en tanto que es sentimiento de tiempos fusionados, recuerdo en constante actualización.

El caso de “Lied IV” es excepcional dentro de la obra de José María Eguren. Con todos los verbos en pasado, la contigüidad de oraciones obliga a pensar que hay un suceso del que cada una ofrece un detalle nuevo, solo que la inconexión es tal que resulta imposible ordenar una secuencia. El poeta no empleará estructuras semejantes hasta *Rondinelas*, conjunto que comenzó en 1916, donde evoluciona a un estilo muy reticente de imágenes superpuestas. Es plausible que “la bella” de la estrofa final

¹⁴ Silva-Santisteban indica que en este poema hay una sugerencia de muerte que nace de la sobreimpresión de unas palabras sobre otras (2016, p. 40).

sea “la muerta” de la tercera y la dueña de los ojos que “reían la tristeza” (vv. 2-3); Eguren dispersa estas imágenes para asegurar nuevas resonancias. La mujer no es el foco único del discurso, hay símbolos de violencia (los perros, la culpa, el florete) que conciernen a los hechos en sí, en apariencia un asesinato. Nótese que la amada muerta es el tema de los *lieder* V, VI, VII y IX. Por su parte, Cecilia Moreano comenta que el centro del texto es el acometimiento del “florete” (símbolo fálico) a la mujer, el cual metaforiza el acto sexual, la pérdida de la “inocencia” considerada “falta” (1999, pp. 315-316). Para comprender esta composición que roza el *collage*, adviértase que “Lied IV” es el texto que cierra *Simbólicas* y que recolecta temas e imágenes desarrollados en el libro: la belleza, la muerte, el ámbito medieval (del florete), la violencia, el sexo soterrado.

Eguren procede en estos *lieder* a la manera de los simbolistas que supieron reconfigurar el cuento y el soneto trasponiendo la concatenación lógica por una argumentación de la imagen (cfr. Utrera Torremocha, 1999, pp. 157-160; Scott, 1998); en su caso, reconfigura la convención narrativa de los *lieder* y las baladas. Sus canciones tienen la sutileza de no narrar sin por ello anular el acontecer del presente y del pasado que, en consecuencia, ganan densidad semántica: el autor los descompone y traza complejos de imágenes que sintetizan diferentes ideas y emociones, e incluso posibilidades de interpretación literal. Cada gradación de la elipsis tiene por consecuencia una estructura simbólica particular para cada *lied*. En el III el trasfondo del avance de los bajeles se constituye de una suma de imágenes menores; en el primero el olmo es el símbolo central orbitado por otros; el segundo tiene dos focos que son el hundimiento del bajel y el surgimiento de la “virgen nacarina”; y el último es una constelación acéntrica de símbolos. Por otra parte, no se puede dejar de lado que los *lieder* I, II y III toman una pauta compositiva de la música: la de tema y variaciones.¹⁵

En cierto punto, las canciones de *Simbólicas* recusan la épica. Nótese que muestran rezagos de historias con motivos heroicos cuyos personajes no tienen agencia, su presencia es fugaz, o están muertos o ausentes. Floretes dormidos, barcos hundidos y sin tripulantes, amores ya fenecidos. El inicio *in medias res* de “Lied II” es señal de esa condición de hecho póstumo. Ahí y en “Lied III” el desplazamiento trasciende el cliché

¹⁵ En literatura, esta puede consistir en trazar diferentes metáforas de una idea, o varias interpretaciones a una imagen (Brown, 1981, p. 74).

simbolista del vagar que ahora significa un incesable aferrarse a la existencia. Desde luego, no son los únicos poemas egurenianos de ese tipo: he ahí la “Marcha noble” de princesas fantasmales, el cadáver imponente de “El caballo” que vuelve de “antigua batalla”, y el espectro del capitán de “Viñeta obscura”. Son la otra cara de lo épico, el desolado, inactivo y fumoso que no atrajo a otros escritores afectos a la acción fulgente y al personaje heroico, como fue el caso de José Santos Chocano, autor de una *Epopéya del Morro* (1899). Asimismo, la supresión del yo depona la costumbre romántica de hacer del individuo un protagonista heroico, la cual Chocano prolonga (cfr. Salazar, 2020, p. 726). Quepa el contraste con el yo magnificado de *Alma América* (1906) que se autodesigna representante de la raza.

4. ELEGÍA Y EXIGÜIDAD, ¿UNA GRAMÁTICA MUSICAL?

En el ámbito hispánico, la opción de una poesía próxima a la música en tanto que exenta de ostentaciones sonoras y de estilo (o sea, *sencilla*) se funda en Bécquer, y la refrenda un admirador suyo: Juan Ramón Jiménez.¹⁶ Nada se ha escrito del vínculo de Eguren y el moguereno, y poco sobre su recepción en Perú (fuera de la anécdota de Georgina Hübner). Jiménez caló en Enrique Bustamante y Ballivián, introductor del simbolismo francés y estrecho amigo de Eguren, autor de unas *Arias de silencio* (escritas hacia 1909) que tienen la sensibilidad de los romances juanramonianos:¹⁷ atmósferas y jardines atravesados de luces y sonidos fumosos, albas y ocasos, encabalgamiento regular, etc.

Eguren leyó a Juan Ramón y leyó el extenso capítulo que dedicó Andrés González Blanco a *Arias tristes y Jardines lejanos* en su estudio *Los contemporáneos* (1906). Lo cita en sus impresiones sobre música y poesía de “Notas marginales” de 1909, pues las de González Blanco son parecidas. Observa ese crítico, citando a Rubén Darío, que las arias de Jiménez son próximas a los *lieder* germánicos (1906, p. 169), aunque su hipótesis central sostiene que es el gran poeta elegíaco moderno de España y digno sucesor en ello de Bécquer, de Heine y de Verlaine. Señala que “el elegíaco es el lírico en su grado más alto”, porque “traduce en rimas, no

¹⁶ Sobre la relevancia de Bécquer en la obra del moguereno, léase a Juan Manuel Carmona Tierno (2012).

¹⁷ Las *Arias de silencio* se publicaron en 1915, pero en una carta de 1909 Bustamante y Ballivián las menciona (Debarbieri, 1990, p. 183).

tan sonoras como dulces, las sensaciones de todos los hombres vulgares” (1906, p. 148). A su ver, la elegía no lo es solo por el tema elegido; esta manifiesta sentires profundos y delicados (la melancolía, por ejemplo), pero sin depender de convenciones retóricas; su lenguaje antes bien se aleja de la poesía “descriptiva, suntuaria, oratoria” de los parnasianos (1906, p. 149). Sostiene que la elegía siempre se ha distinguido de la escritura literaria modélica por una calculada exigüidad de artificios y de arrebatos emotivos, y una tendencia a lo abstracto; en ello radicaría su musicalidad. Así, la cadencia nueva del romance de Juan Ramón no es resonante, sino libre en sus encabalgamientos y expresiva en sus asonancias; y de giros sintácticos nuevos, más rítmicos y abstractos que lógicos. Es musical, además, porque elude el lenguaje rotundo y rimbombante en aras de uno de susurros y léxico sencillo que fusione abstracción y concreción, y desdeñe los adjetivos precisos por otros donde los contornos “se esfuman en vaguedades neblinosas” (1906, p. 182). Y es que, según el crítico, “lo vago es lo bello” (1906, p. 201).

Sentencia el limeño lo siguiente: “como da a entender González Blanco en su estudio sobre Jiménez, es incalculable el valor de un poeta elegíaco, es, por decir mejor, el verdadero poeta” (2015b, p. 194). Desde los primeros comentaristas, de la obra de Eguren se han apuntado pautas aproximadas a las que observa el crítico en Juan Ramón, pero con soluciones singulares. Por ejemplo, la “extrema levedad” (o *exigüidad*) de su expresión se aprecia en el ya analizado “adelgazamiento de la presencia del yo en el poema” (Salazar, 2020, pp. 723), que ahorra confesiones y amplificaciones sentimentales. A saber, aunque sus canciones tratan de muerte y nostalgia amorosa (temas elegíacos), son comedidas en lo emotivo. En “Lied I” hasta el “rencor” tiene un matiz “doliente”; la melancolía del segundo se basa en los movimientos depresivos (ocaso, hundimiento, caída de las aves), sin adjetivación emotiva, esta casi nula en los otros *lieder* del libro. O se eximen en lo posible de personajes, aunque el tema sea narrativo. Eguren sabe que hay una música suave de auténtica poesía ligada a esa economía de componentes y emociones. Por ello, ciertos versos de *Simbólicas* parodian las musicales comparsas del modernismo con rimas consonantes y gestos exagerados: “Marcha fúnebre de una *marionette*”, “Las bodas vienesas”, “Lis”, etc.

Y también es consciente de que hay ciertos rasgos gramaticales que abstraen los objetos y se asocian a la musicalidad tenue. González Blanco menciona la peculiaridad de una sintaxis que no se rige por la designación

lógica o la cohesión (1906, p. 182).¹⁸ Que Eguren tampoco se constriñe por esos principios lo demuestra el ya estudiado gusto de la elipsis. La soltura sintáctica se presenta en las canciones y tantos otros textos. “Lied II” abre con una copulativa como si los enunciados se desgranaran de otro texto: “Y el viento en la marisma entonaba”. ¿A qué sustantivo califica *vesperal*: viento, marisma, canción (o *Schumann*)? Pospuesto del todo, sentido y función oracional de ese adjetivo quedan indeterminados, porque este debe teñir toda la escena. En los vv. 5-6 los hipérbatos son saltantes: “Y vense las obscuras olas / masteleros últimos cubrir”; se pospone el sujeto y el infinitivo *cubrir* (adyacente a *vense*) es rezagado al término de la oración, pospuesto a su objeto directo (*masteleros*),¹⁹ conque se traza la secuencia temporal del movimiento desde la percepción de las olas a la inmersión total de las naves. En la canción tercera, el sintagma “a la voz de invierno” presenta un medio (el viento) con la construcción encabezada por *a* de complementos temporales. La audacia sintáctica es mayor en otros textos.²⁰

En otro momento, González Blanco menciona que la nueva poesía musical de Jiménez desdeña “los adjetivos precisos y netos” y afirma “los vagos y borrosos” (1906, p. 182). Según explica, su “encanto elegíaco” se debe a que atisba “otras recónditas bellezas del mundo exterior” y las expresa en una “adjetivación innovadora” que trasciende la cualidad típica; e ilustra con un ejemplo de *Arias tristes*: “un aire dormido y viejo” (1906, p. 175). Otro tanto se afirmó desde muy temprano sobre la originalidad de la adjetivación egureniana, que suele evadir la tipificación. Esta se aprecia no solo en sinestesias y oxímoros al uso simbolista (aunque de sensibilidad propia), sino en frases donde la discrepancia de adjetivo y sustantivo parece irresoluble. En “Lied II” hay un “cuervo incierto” que aumenta la sospecha de que el cuadro sea simbólico. En “Lied I”, la “chinesca tarde” sugiere que fue escenario efímero de unas sombras chinescas que serían “los amores”, tenidos por vanos fingimientos. El sintagma “vagas rosas” esfuma la imagen vívida y conocida de una flor, evocando la sensación de un dolor tan profundo como desconocido (Guizado-Yampi, 2025, pp. 43-44). Ese es el significado que asoma en los “ojos inefables” del “Lied IV”. Ya se ve que sus adjetivos más interesantes no se constriñen al preciosismo

¹⁸ El poeta elegíaco “balbucea porque solloza”, así que la incoherencia de frases le es propia (González Blanco 1906, p. 154).

¹⁹ El orden usual sería este: “Y se ven las obscuras olas cubrir [los] últimos masteleros”.

²⁰ Léanse dos de “¡Sayonara!”: “En de luz país y de sombrilla verde / felices ríen princesas de pasión” (*princesas ríen felices de pasión en país de luz y de sombrilla verde*).

modernista.²¹ No es que Eguren estuviera embebido en la poesía de Juan Ramón, las diferencias son obvias;²² pero los argumentos de González Blanco integran observaciones estilísticas en las que Eguren confirmó que el nuevo sentir musical de la poesía tiene una realización gramatical.

5. METAPOESÍA Y CONSCIENCIA DE GÉNERO

Los *lieder* de *Simbólicas* son en parte metapoéticos; tratan de la lengua de la poesía, misteriosa y musical puesto que se basa en asociaciones prelógicas. Es así que los sonidos son parte fundamental de su imaginaria.²³ A propósito, nótese que no pocas “Ariettes oubliées” de Verlaine inician y cierran refiriendo melodías que resultan ser emociones. Esa musicalización del espacio ya se encuentra en *Fêtes galantes* (1869); en “Clair de lune” el alma es un paisaje definido por los sonidos mezclados del laúd, la voz cantora y la fuente. El procedimiento se halla en *Arias tristes* y *Jardines lejanos*.²⁴ El romance proemial de “Jardines galantes” empieza y acaba así:

Esta noche, los jardines
tienen plata y seda, en una
luz de fiesta; los violines
se han prendado de la luna.
[...]
Solo, a la luna, un violín
lloraba sus estribillos
en la fiesta del jardín. (1905, pp. 21 y 24)

González Blanco observa que varias de las piezas de Jiménez son serenatas (1906, p. 202). En la misma línea, no pocos poemas de Eguren se presentan como ejecuciones musicales.

²¹ Enrique A. Carrillo observaba en 1916 que su adjetivación tiene personalidad y rechaza “los terminachos pretenciosos” y manidos (1916, p. 14).

²² Los libros del español privilegian la melancolía con asomos de misterio, el limeño es proclive al misterio y lo tenebroso con un halo de tristeza. Jiménez presenta figuras posibles pero leves, cuando las de Eguren son más fantasiosas y perfiladas, de nebulosidad muchas veces subsidiaria.

²³ Estuardo Núñez ofrece un catálogo de las referencias a melodías, instrumentos y danzas, las cuales tienden a la sordina o bien remiten a una música metafísica (1964, pp. 80-90).

²⁴ Unos versos de “Clair de lune” sirven de epígrafe a *Jardines lejanos*.

“Rêverie” muestra a unas “bellezas matinales” entrevistadas en sueño, que en la vigilia solo se equiparan a intuiciones melódicas. El poema “Ananké” abre con la “vespertina queja” de un oboe que acompaña la del yo lírico, un “cántico agorero” que constituye todo el discurso (2015a, p. 136). El cantar es la única acción de la protagonista del “Lied IV”. En el primero, como se adelantó, el avance del tiempo es sonoro, la “música azul” y la “joven canción” derivan en el gemido final del bosque; y puede interpretarse en la exhalación de “las gotas de sangre en el olmo” una entonación de lo que más adelante es el “rencor doliente en el jardín”. Y los movimientos del “Lied III” son ocasionados por el sonido de la campana que, comunicación extraterrena,²⁵ llama a los “bajeles muertos” a reflotar, sollozar y ocultarse. En la mayoría de *lieder*, esa música reemplaza las marcas de primera persona, pues el código egureniano asume que esta es efusión del interior.

Es importante advertir que el viento aparece en los cuatro *lieder* de *Simbólicas*. Origina los sonidos de las canciones I, II y III donde sería figura de un cantor oculto, fundido con la naturaleza. El soplo de “la voz de invierno” mueve las velas y suena un sollozo a través de los maderos de las naves del “Lied III”. Es el aire frío que, según la tradición literaria, mata o acompaña a los muertos.²⁶ La estrofa final del “Lied I” indica que el bosque “gime” personificado, y en la obra de Eguren es recurrente que el aire suene su anuncio nefasto entre ramas. Entre otros ejemplos, véase el de “Eroe”:

Del bosque las auras venían acedas,
llegaron las luces de ensueño opalinas.
A Eroe yacente, nos dicen los Eddas,
miraban llorosas las nobles encinas. (2015a, p. 140)

El viento es un tópico del *lied* romántico, y un conocido símbolo de muerte. Piénsese en el rey asesino de “Der Erlkönig” de Goethe, cuya voz se confunde con el aire; o en los textos de Joseph von Eichendorff que inspiran el famoso *Liederkreis* Op. 39 de Schumann, donde el viento es una extensión del estado de ánimo de la voz. Luego, dicho elemento participa en ciertas “Ariettes oubliées”, desde la primera donde las brisas son “petites voix” a través de las ramas del bosque (1991, p. 124).

²⁵ Las campanas que suenan para guiar a los muertos pertenecen a la tradición popular.

²⁶ Valga citar el poema “Los muertos”: “Van con mustias formas / entre las auras silenciosas: / y de la muerte dan el frío” (2015a, p. 288).

Son notables en “Lied II” la musicalización de la escena y el protagonismo del viento. Su canto abre el poema *in medias res* y lo mueve todo: agita la marea que sumerge las cosas, hace surgir a la “virgen” que canta. Y los únicos seres que habitan esa costa son aves, aéreas. Que el aire entone una pieza de Schumann responde a las creencias de Eguren de que el artista crea una obra lo mismo que Dios crea la Natura (cfr. 2015b, p. 146). Tal entonación se vuelve estímulo fónico concreto por la aliteración de líquidas y sibilantes (/l/, /s/) de los vv. 1-6 que imita el soplo del viento sobre el agua. Así, el canto no es un componente más del espacio marino, sino que el espacio brota de este. Música generadora y a la vez agente de la muerte, se prolonga en la canción “lánguida” de la virgen y en el cuervo, también sonoro (por el graznido), que la hace retornar al panteón con “violeta navegar”, color de la sangre coagulada. Es un pájaro “incierto” porque no guía a puerto seguro (a diferencia de las gaviotas que indican tierra firme), sino al desconocido más allá de la existencia. Cabe acotar que aquí la muerte adopta un cariz de consolación: aunque la playa sea en sí fúnebre, pues hay una “marisma” (donde desemboca el río, metáfora de la vida) y allá “van las aves a morir”; es a la vez un espacio de amor en el que el navío halla al fin descanso.

Ya se mencionó que muerte y nostalgia amorosa son temas paradigmáticos del *lied*, juntos y saltantes en las canciones I, IV, V, VI, VII y IX. En cambio, el trasfondo amoroso de un texto tan impersonal como el segundo *lied* solo se entrevé en el “amor de las playas solas” y la “tristeza” por esa “virgen nacarina” desconocida. Ahí José María Eguren unifica los dos temas. A saber, el “Lied II” reelabora la metáfora de la relación amorosa como navegación (*navigium amoris*). La antigua tradición de dicha metáfora comprende tres submotivos relevantes para el caso: el nexo de Venus y la navegación, los reveses de la travesía que son los de la relación, y el arribo que es el fin del amor (cfr. Laguna Mariscal, Gómez Luque y Martínez Sariego, 2017, pp. 125-127). El naufragio de esta canción metaforiza el fracaso de una pareja (a lo que remite el “Lied I”). La alusión a Venus sugiere que el barco, posible figura del amante, fue llevado por el amor al peñascal “insidioso”, adjetivo que significa ‘oculto’ pero con un matiz de intención humana. En otra interpretación, los hundimientos evocan una dinámica de recuerdo y olvido: el bajel “distante” en el tiempo, los vestigios del amor-navegación mueren en las

aguas interiores de la memoria o el inconsciente.²⁷ Por lo demás, es esa la clave de la tercera canción: los bajeles simbolizan los recuerdos dolorosos y recurrentes que marcan al individuo.²⁸

6. DEL METRO AL CONJURO

Para detallar la novedad en el Perú del intimismo egureniano, Enrique A. Carrillo explicaba que el nuevo verso simbolista permite a la palabra desplegar toda su capacidad sensorial y asociativa, “la plenitud de su sentido”. Esta versificación no la determinan las convenciones históricas de la simetría, sino que es flexible, pues refleja los diversos movimientos del alma. En Eguren, tal espontaneidad procura reproducir los movimientos físicos y emotivos de lo evocado por la palabra (Carrillo, 1916, pp. 10-14). La originalidad estrófica de los *lieder* es ejemplo meridiano. “Lied III” se conforma de dos esquemas estróficos alternantes: las estrofas impares de dos hexasílabos y dos heptasílabos con dos asonancias pareadas, y las pares de dos heptasílabos y dos hexasílabos con dos asonancias cruzadas. Por un lado, sumadas a dos encabalgamientos suaves (vv. 3-4 y 11-12), emulan el paso lento de bajeles viejos y tristes. Por otro lado, el leve contraste de metros responde a la distribución temática. En las estrofas inicial y final (casi réplica una de la otra) los hexasílabos (“En la costa brava, / suena la campana”) preparan la acción de las naves; y en las estrofas 2, 3 y 4, los hexasílabos que predisponen un tono quedo contienen los sintagmas negativos: “pasan tristemente / los bajeles muertos”, “Carcomidos, flavos, / se acercan vagando...” (2015a, p. 165).

Aunque Carrillo piensa que tal efecto en parte mimético es distinción absoluta del verso épico y parametrado de Chocano, lo cierto es que la imitación de movimientos o sonidos es común en los modernistas. En general, Eguren parte del principio clásico de correspondencia ritmo-

²⁷ El mar que simboliza los adentros del hombre es de amplia tradición. Por otro lado, el cuervo parece reminiscencia del poema de Edgar A. Poe, donde simboliza el recuerdo dañino de la pérdida de la amada.

²⁸ Víctor Vich (2012) interpreta en este poema una realidad que oculta lo que pudieran ser deseos reprimidos del inconsciente o los horrores de la historia, entre otras posibilidades.

contenido;²⁹ por ejemplo, a veces sus rimas enfatizan relaciones de sinonimia o contigüidad que el contexto plantea. Las rimas de “Rêverie” son en su mayoría gramaticales, sencillas, y recaen en los adjetivos y verbos atribuidos a las protagonistas. Las notas particulares de la música egureniana son la sordina en detrimento de la declamación y, en especial, que dicha música refuerza los afectos que la palabra plantea y/o evoca nuevos. Se aprecia en “El caballo”, donde algunos hexasílabos se componen de anfibracos que emulan el galope (2015a, p. 183), confiriendo la impresión de acechanza del fantasma sin necesidad de sonsonete; mientras que “Los caballos de los conquistadores” de Chocano son solo galope resonante y perpetuo.

Que el ritmo replique el significado de las palabras diferiría parcialmente de la *lógica musical* de Verlaine que, según los críticos, apela a un estadio prelingüístico y comunica independiente del peso conceptual de las palabras, con aliteraciones insistentes (y en general de otros recursos del ritmo de timbre), buscando una melodía pura (Landi, 2003, pp. 185-187). La novedad del poeta limeño estaría en la sutileza de estrategias como las examinadas en “Lied III”. En “Lied II”, a la aliteración imitadora del viento sobre el mar se añade un juego entonativo de ascenso relativo de versos impares y descenso de pares, evocando una suave melodía ondulatoria cual “canción de Schumann vespéral”. El descenso de los versos pares es natural porque cierran una oración; no es gratuito que contengan la mayoría de sintagmas sobre muerte y tristeza. El contraste con los impares radica en distintos factores: los vv. 1, 3, 5, 9, 11, 13 y 15 contienen los verbos principales, casi siempre al final de línea (y rimantes, por tanto); los vv. 1, 3, 5, 9 y 11 inician con la anáfora “y” que confiere fuerza. El impulso métrico de la alternancia lo da la primera estrofa, por el paralelismo sintáctico y de acentos (en sexta sílaba los versos impares, en quinta los pares). De todos modos, el vaivén resulta leve, no llega al sonsonete, porque no hay ascensos de entonación totales,³⁰ y los vv. 7 y 3 son neutros.

Asimismo, casos hay donde el poeta aprovecha los fonemas para proyectar asociaciones inusitadas. En “Lied II”, “cubrir” (de las olas al

²⁹ Ya Fernando de Herrera en las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* (1580) se preocupa por precisar el fonosimbolismo de rimas, aliteraciones y demás figuras (Pepe y Reyes, 2001, p. 82).

³⁰ En realidad, la curva melódica de los impares queda en suspenso, porque la pausa versal interrumpe la oración; sin embargo, antes de caer en el cierre oracional, esta curva asciende hasta la aparición del verbo.

bajel) es metáfora de “morir”, y “panteón” sugiere el significado mortuario de la “canción”; el mismo efecto de la asonancia “dolor”-“canción” de “Lied I”. Con todo, el recurso de mayor interés es que la simbolización se concentra gracias al ritmo de timbre. En “Lied I” hay una presencia llamativa de líquidas (fonemas suaves). No solo están en “olmo”, “alba”, y “dolor”, núcleos semánticos del texto; se concentran en la estrofa inicial (que contiene “alba” y “olmo”) para dispersarse en las subsiguientes, donde ocupan los sintagmas relevantes: “nublados en la música azul”, “ensueño blanquecino / señales de muriente dolor”, “olvidaron”, “rencor doliente”, “contemplan al árbol morir”. Dada la correspondencia de estos fonemas y el drama central, se infiere la intención de teñir el discurso del sentimiento, siguiendo la estructura de tema-variaciones ya analizada. Por su parte, en los vv. 2-3, 9-11 y 14 de “Rêverie” sí hay aliteración de /l/ y /s/. Se hallan en los atributos de las aparecidas, en especial los relativos al sonido: “dulces”, “matinales”, “melancólicas”, “azulinas”, “lastimosas”, “melodiosas”, “palabras”, “baladas”, “claras”, “luz”. Las distintas percepciones de esas “bellezas matinales” se concentran ligándose una tras otra conforme avanza la recitación. En la base compositiva del poema subyace la intuición de un sonido del que brotan las imágenes. Los *lieder* I y II están también determinados por un estrecho nexo de tema y fonema. No son las aliteraciones ocasionales propias del verso libre simbolista (Martino, 1948, p. 187), sino que conforman sistemas de ecos.

En la aliteración de “Rêverie” puede interpretarse un intento del enunciante de conservar, conjurándolas, con el fonema apenas perceptible, la vivencia de las “bellezas” fugitivas por soñadas. Y para Eguren es esa una condición de lo musical, tal cual manifiesta el “Lied V” de *La canción de las figuras*:

La canción del adormido cielo
dejó dulces pesares;
yo quisiera dar vida a esa canción
que tiene tanto de ti.
[...] ¡Es la canción simbólica
como un jazmín de sueño,
que tuviera tus ojos y tu corazón!
¡Yo quisiera dar vida a esta canción! (2015a, p. 186)

Deriva del poema conjuro de los simbolistas (Kayser, 1972, p. 459), para los que la que el símbolo no es una representación, sino que él mismo

“es la significación” (Utrera Torremocha, 2011, p. 28), o sea, una experiencia de la abstracción simbolizada. Eguren pretende que la música del poema dé presencia, audible, imaginable, emotiva, a las abstracciones intelectuales o sobrehumanas, a los recuerdos y sentires ocultos, lo inaprehensible para el lenguaje solo racional. Partiendo de la transferencia entre sonidos, colores y emociones, sinestesia que el limeño cree natural, este amplía la evocación de las estrategias tradicionales de ritmo-contenido, o bien ensaya otras de rica sutileza.

CONCLUSIONES

Para comprender el *lied* de José María Eguren es indispensable preguntarse qué nociones de dicho fenómeno recibió y admitió. Por un lado, el autor vinculó el fenómeno literario y musical del *lied* germánico con la opción simbolista del poema *musical*, es decir, de lenguaje leve y de renuncia a la lógica en pro de la intuición subjetiva. Eguren se reconoce en esa opción moderna, pero en tanto que influido por Bécquer asumió (como otros escritores de fines del s. XIX) que los rasgos de los *lieder* alemanes que se musicalizaban correspondían a la fórmula *sencillista* de las *Rimas*; entonces, en sus canciones prima la asonancia y se hallan paralelismos y reiteraciones, aunque en menor cantidad en aras de un ritmo menos marcado. Además, el autor leyó un estudio de Andrés González Blanco sobre la poesía musical de Juan Ramón Jiménez heredera del *lied*, cuya esencia sería la exigüidad en el tono emotivo y en los recursos expresivos que conlleva una abstracción de las cosas operada en la sintaxis y los adjetivos. Son pautas de estilo que, con singularidades, se cumplen en las canciones egurenianas.

Movido por el espíritu de fusión de las artes en que los poetas y compositores románticos forjaron el *lied*, Eguren vio en dicho género un ámbito de mezcla y experimentación. Plasticidad y sonido tienen igual relevancia en sus estrofas. En *Simbólicas*, estas se conjugan con la elipsis (que interviene en distintos grados) para conferir a las imágenes una independencia que disuelve la narración que reclaman las historias de los poemas, y que es usual en los *lieder* germánicos. Resulta de ello la simbolización, una red de ecos sensitivos e intuitivos entre dichas imágenes que en algunos casos se sobreimprimen siguiendo el patrón musical de tema y variación. Y es que en estos poemas los símbolos son musicales puesto que no designan ni explican el misterio del alma, sino que lo manifiestan, son la experiencia de este. También el estrato fónico,

principalmente el ritmo de timbre, sigue esa directriz y vincula, con sutiles estrategias de iteración, los contenidos afectivos e imaginativos a determinados estímulos sonoros. Por lo anterior, una particularidad de las canciones de *Simbólicas* es que no están obligadas a que el yo lírico confiese un sentir; esa voz tiende a transfigurarse en los sonidos, ya melodías, que el texto menciona y que en general proceden del viento, y que sí son característicos del *lieder* romántico.

Ya la crítica señaló que la forma inédita de Eguren de aprovechar el estrato sonoro del texto se aparta de la práctica modernista de la altisonancia y la obligatoriedad del metro regular, representada en Perú por Chocano. La música del *lied* supuso un distanciamiento de dicha estética en otros aspectos medulares. En *Simbólicas*, las canciones recusan el cariz épico y heroico que la poesía del momento heredó del Romanticismo; puesto que asumen lo inefable y sus posibilidades simbólicas que, según se afirmó, dependen de elidir la narración. Sus historias apenas insinuadas señalan la ausencia de personajes, que otorga protagonismo a la Naturaleza. Es este un punto que la crítica anterior no había observado al abordar el carácter de artes poéticas de los *lieder* del primer poemario de Eguren.

BIBLIOGRAFÍA

- Brown, Calvin S. (1981). "Theme and Variations as a Literary Form". En Nancy Anne Cluck (ed.). *Literature and Music. Essays on Form*. Utah: Universidad de Brigham, pp. 70-82.
- Carmona Tierno, Juan Manuel (2012). "La presencia de Gustavo Adolfo Bécquer en la obra de Juan Ramón Jiménez". *Archivo Hispalense*, 288-289, pp. 355-380.
- Carrillo, Enrique A. (1916). "Ensayo sobre José María Eguren". En José María Eguren. *La canción de las figuras*. Lima: Tipografía y Encuadernación de la Penitenciaría, pp. 7-20.
- Chevrier, Alain (2015). "Les contraintes répétitives chez Verlaine (partie II)". *Revue Verlaine*, 13, pp. 215-254.

- Darío, Rubén (1975). *Poesía*. Ernesto Mejía Sánchez (ed.). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Debarbieri, César (1990). *Los personajes en la poética de José María Eguren y otros textos*. Lima: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.
- Eguren, José María (2015a). *Poesías completas*. Ricardo Silva-Santisteban (ed.). Lima/Ica: Academia Peruana de la Lengua/Biblioteca Abraham Valdelomar.
- Eguren, José María (2015b). *Prosa completa*. Ricardo Silva-Santisteban (ed.). Lima/Ica: Academia Peruana de la Lengua/Biblioteca Abraham Valdelomar.
- Esteban, Ángel (1997). “Bécquer y Ricardo Palma: el sustrato hispano-alemán”. *Hispanófila*, 119, pp. 9-22.
- Esteban, Ángel (2003). *Bécquer en Martí y en otros poetas hispanoamericanos*. Madrid: Verbum.
- Friedrich, Hugo (1974). *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral.
- González Blanco, Andrés (1906). *Los contemporáneos. Apuntes para una historia de la literatura hispanoamericana a principios del siglo XX. Primera serie*. París: Garnier Hermanos.
- González Prada, Manuel (1976). *Páginas libres. Horas de lucha*. Marlene Polo Miranda (ed.). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- González Prada, Manuel (2004). *Baladas*. Isabel Tauzin Castellanos (ed.). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Guizado-Yampi, Renato (2025). “Bécquer y el simbolismo de José María Eguren”. *Scripta Romanica*, 13, pp. 35-50.

- Hallmark, Rufus (1996). "Preface". En Rufus Hallmark (ed.). *German Lieder in the Nineteenth Century*. Nueva York: Schirmer Books, pp. iv-xiv.
- Kayser, Wolfgang (1972). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos.
- Laguna Mariscal, Gabriel, Gómez Luque, Juan y Martínez Sariego, Mónica (2017). "«Entre golfos anda el juego»: el tópico literario del *navigium amoris* en la literatura goliárdica". *Minerva. Revista de Filología Clásica*, 30, pp. 123-152.
- Landi, Michela (2003). *Il mare e la cattedrale. Il pensiero musicale nel discorso poetico di Baudelaire, Verlaine, Mallarmé*. Pisa: Edizioni ETS.
- Le Corre, Hervé (2001). "Los *lieder* de José María Eguren (1874-1942) como dispositivo poético". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 10, pp. 269-293.
- Martino, Paul (1948). *Parnaso y simbolismo*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Moreano, Cecilia (1999). "Notas en torno al «Lied IV» de José María Eguren". *Lienzo*, 20, pp. 311-320.
- Núñez, Estuardo (1964). *José María Eguren. Vida y obra*. Lima: P. L. Villanueva.
- Palma, Ricardo (1911). *Poesías completas*. Barcelona/Buenos Aires: Casa Editorial Maucel/Maucel Hermanos.
- Pepe, Inoria y Reyes, José María (2001). "Introducción". En Fernando de Herrera. *Anotaciones a la poesía de Garcilaso de la Vega*. Inoria Pepe y José María Reyes (eds.). Madrid: Cátedra, pp. 15-128.
- Pérez Bonalde, José Antonio (1964). *J. A. Pérez Bonalde. Tomo II*. Caracas: Academia Venezolana de la Lengua.

- Salazar, Ina (2020). “El poeta y sus figuras o la modernidad de la voz”. En Ricardo Silva-Santisteban (ed.). *José María Eguren. Obras completas*. París: Archivos, pp. 712-730.
- Scott, David (1998). “Baudelaire, le sonnet et la poétique symboliste”. *L’Anné Baudelaire*, 4, pp. 45-59.
- Seelig, Harry (1996). “The Literaty Context: Goethe as Source and Catalyst”. En Rufus Hallmark (ed.). *German Lieder in the Nineteenth Century*. Nueva York: Schirmer Books, pp. 1-30.
- Silva-Santisteban, Ricardo (2016). *El universo poético de José María Eguren*. Lima: Cátedra Vallejo.
- Sobejano, Gonzalo (1956). *El epíteto en la lírica española*. Madrid: Gredos.
- Utrera Torremocha, María Victoria (1999). *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Utrera Torremocha, María Victoria (2011). *El simbolismo poético. Estética y teoría*. Madrid: Verbum.
- Vich, Víctor (2012). “Comentario de Víctor Vich [a «Lied III»]”. En Ricardo Silva-Santisteban (ed.). *José María Eguren. Antología comentada*. Lima/Ica: Academia Peruana de la Lengua/Biblioteca Abraham Valdelomar, pp. 237-240.
- Wuffarden, Luis Eduardo (2017). “Eguren artista visual”. En José María Eguren. *Obra plástica*. Ica/Lima: Biblioteca Abraham Valdelomar/Academia Peruana de la Lengua.