



Este artículo se encuentra disponible en acceso abierto bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International Licence

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma
Vol. 5, n.º 9, enero-junio, 2022, 51-67
ISSN: 2663-9254 (En línea)
DOI: 10.31381/archivoVallejo.v5n9.5227

Una aproximación a las imágenes en «Syhna la blanca» de José María Eguren¹

An approach to the images in José María Eguren's «Syhna la blanca»

PRISCILA ARBULÚ ZUMAETA

Pontificia Universidad Católica del Perú

(Lima, Perú)

priscila.arbulu@pucp.pe

<https://orcid.org/0000-0003-2321-1735>



RESUMEN

El presente artículo pretende aproximarse a las imágenes presentadas en el poema «Syhna la blanca», de José María Eguren, publicado en *Simbólicas*, en 1911; igualmente, analiza, a partir de interpretaciones previas, sus símbolos. Para esto, se toma en cuenta la recepción de la obra y el contexto del autor.

-
- 1 Este trabajo es un avance de una investigación que surgió como resultado de los cursos Lírica Peruana Contemporánea, impartido por el profesor Víctor Vich en 2018, y Seminario de Poesía Peruana Contemporánea, dictado por el profesor Luis Fernando Chueca en 2022, ofrecidos por la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Palabras clave: José María Eguren; siglo XX; poesía peruana; simbolismo.

Términos de indización: poesía; lenguaje simbólico; Perú (Fuente: Tesauro Unesco).

ABSTRACT

The present article intends to approach the images presented in the poem «Syhna la blanca», by José María Eguren, published in *Simbólicas*, in 1911; likewise, from previous interpretations, his images are analyzed. For this, it takes into account the reception of the work and the author's context.

Key words: José María Eguren; twentieth century; Peruvian poetry; symbolism.

Indexing terms: poetry; symbolic languages; Peru (Source: Unesco Thesaurus).

Recibido: 03/03/2022

Revisado: 15/04/2022

Aceptado: 20/04/2022

Publicado en línea: 25/06/2022

Financiamiento: Autofinanciado.

Conflicto de interés: La autora declara no tener conflicto de interés.

Revisores del artículo:

Ricardo Silva-Santisteban (Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú)

rsilva@pucp.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0003-1480-0466>

Jorge Terán Morveli (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú)

jteranm@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0001-7164-4434>

1. INTRODUCCIÓN

Con excesiva frecuencia se hablaba de José María Eguren como un «poeta de la infancia». En ese sentido, la crítica solía mostrárnoslo como una figura que se evadía de la realidad. De hecho, Julio Ortega indica que si bien tanto José Carlos Mariátegui como Luis Alberto Sánchez rechazaron este criterio, terminaron aceptándolo (1971, p. 94). Vale hacer aquí una pequeña disquisición. Como apunta Mónica Bernabé, ambos autores, junto con Jorge Basadre, articularon las bases de la historiografía nacionalista del Perú, frente a la posición hispanista de José de la Riva-Agüero, quien negaba la autonomía de la literatura peruana e hispanoamericana (2006, pp. 16-17).

Volviendo a Mariátegui (2007 [1928]), sobre Eguren dice:

- «Ha notado algún crítico que Eguren es un poeta de la infancia y que allí está su virtud principal» (p. 246).
- «Encuentro excesivo o, más bien, impreciso, calificar a Eguren de poeta de la infancia. Pero me parece evidente su calidad esencial de poeta de espíritu y sensibilidad infantiles» (p. 246).
- «Eguren, en cambio, se nos muestra siempre exento de satanismo. Sus tormentas, sus pesadillas, son encantadas e infantilmente feéricas» (p. 248).

Por otro lado, algo similar ocurre con Luis Alberto Sánchez, quien, según explica Bernabé, dice que Eguren «enfatisa y exagera la idea del poeta niño, inocente e ingenuo, asexuado e intemporal» (2006, p. 177).

Víctor Vich (2013) alude, en cierto modo, a un antes y un después en la poesía peruana a partir de la presencia de Eguren. Si la figura del poeta era la de un sujeto capaz de controlar el lenguaje, con Eguren, en cambio, tenemos una poesía cargada

de imágenes simbólicas, que son signos que significan algo, cuya interpretación es múltiple, pero no se sabe qué. Vich, lejos de aceptar este «universo infantil», propone una lectura política de cuatro poemas: «Los robles», «Lied III», «El caballo» y «La sangre». Para conseguir su propósito, parte del aserto de Higgins:

Si su poesía [de Eguren] es engañosa, en cuanto a su simbolismo sirve para enmascarar su pensamiento y a la vez para expresarlo, el lector atento percibe que muchos textos encierran una crítica sutil y solapada de la sociedad contemporánea (citado por Vich, 2013, p. 366).

Y, al mismo tiempo, Vich pone en diálogo su análisis con teóricos como Žižek, Badiou y Jameson. Lo significativo de esta lectura es que rompe con la idea de que la poesía de Eguren se construye únicamente a partir de una «realidad fantástica». Conviene, antes de pasar a revisar algunos poemas, aclarar que con esta postura Vich no niega que Eguren sea un poeta simbolista.

Por su parte, Ricardo Silva-Santisteban (1977) va incluso más allá, y sostiene que la poesía de Eguren «se nos presenta como el producto de un romanticismo fusionado con el simbolismo, con marcados estratos barrocos y prerrafaelistas, no solo literarios, sino también plásticos y musicales» (p. 142). El autor también menciona que en los simbolistas es fundamental el uso de la «sensación» y el «arte impresionista». Asimismo, nos recuerda que «los simbolistas tomaron prestado para la literatura elementos plásticos y musicales» (p. 142).

2. DOS POEMAS DE EGUREN A PARTIR DE LA LECTURA DE VÍCTOR VICH

2.1 Imágenes en «Los robles»

En la curva del camino
dos robles lloraban como dos niños.

Y había paz en los campos,
y en la mágica luz del cielo santo.

Yo recuerdo la rondalla
de la onda florida de la mañana.

En la noria de la vega,
las risas y las dulces pastorelas.

Por los lejanos olivos
amoroso canto de caramillos.

Con la calma campesina,
como de incienso el humo subía.

Y en la curva del camino
los robles lloraban como dos niños (Eguren, 2005, p. 38).

«Los robles» es un poema narrativo cuya historia simple (dos árboles que lloran en un contexto rural) se construye a partir del símbolo. La voz poética no solo nos muestra un escenario en donde lo central son los dos robles, sino que equipara el llanto de estos con el de los niños. La imagen que plantea nos hace sentir cercanos a ellos. Ahora bien, como apunta Vich (2013), desconocemos las razones de este llanto. ¿La voz poética lo sabe? ¿Por qué, a diferencia de los demás, se ha detenido en reparar en ellos? Carecemos, por completo, de esa información. Lo único que sabemos, como indica Vich, es que esta voz poética observa «un contraste entre los robles y el contexto que los rodea» (p. 367).

La «paz» (v. 3), «las risas y las dulces pastorelas» (v. 8) y «la calma campesina» (v. 11) se oponen a la actitud de los robles. El *locus amoenus* se ve interrumpido por la actitud de estos árboles. La realidad no es lo que parece: hay una falla. La propuesta de Vich (2013) es que los robles son el elemento que desestructura el escenario, que demuestra que hay algo que no está funcionando de manera óptima en un orden social que, en realidad, busca ocultar o ignorar estas fallas. Por último, debemos notar que esto ocurre «en la curva del camino», que es el lugar marginal, lo que está en el borde, lo reprimido; y esto se nos repite en dos oportunidades: al inicio del poema (v. 1) y casi al final (v. 13).

2.2. Imágenes en «El caballo»

Viene por las calles,
a la luna parva,
un caballo muerto
en antigua batalla.

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

En la plúmbea esquina
de la barricada,
con ojos vacíos
y, con horror, se para.

Más tarde se escuchan
sus lentas pisadas,
por vías desiertas
y por ruinosas plazas (Eguren, 2005, p. 58).

En «El caballo» —nuevamente, a partir de la lectura de Vich (2013)—, el poema nos genera una serie de preguntas que no podemos resolver: ¿en qué batalla murió el caballo?, ¿de quién era el caballo? No lo sabemos, pero sí se evidencia que este animal tiene una historia (desconocida, que no la cuenta) y que ha venido a presentar el signo. Se nos presenta esta imagen del «caballo muerto» (v. 3) que muestra, en cierto modo, como el psicoanálisis, que los fantasmas retornan para saldar una deuda pendiente. El poeta hace visible lo que está oculto, pero no con el propósito de revelarnos su secreto. Es una imagen que incomoda y que desestabiliza. Al mismo tiempo, es un caballo que da un «hosco relincho» (v. 7), que llega con odio, «con ojos vacíos» (v. 11) y que, «con horror, se para» (v. 12).

Conviene mencionar, además, que Vich (2013) se detiene en dos expresiones del poema: «antigua batalla» (v. 4) y «voces lejanas» (v. 8). Estas —dice el autor— marcan el carácter enigmático del pasado y la pérdida de sentido sobre lo que ocurrió, sobre la historia, y que todavía no se resuelve (p. 370).

En Eguren, como se ve en ambos poemas, es como si los muertos estuviesen vivos. Son elementos que deconstruyen el centro, que rompen con la idea de la realidad que creíamos.

3. SIMBÓLICAS

Está claro que es necesario ahora referirnos a *Simbólicas*, el primer libro de nuestro poeta, publicado en 1911. No debemos olvidar, sin embargo, que, un año antes de acabar el siglo XIX, momento en que predominaba el modernismo en la literatura americana, aparecieron los seis primeros poemas de Eguren en la revista limeña *Contemporáneos*. Silva-Santisteban observa en ellos el influjo modernista (1977, p. 142). No obstante, con su producción posterior, el poeta se diferencia de esta corriente.

Dice Silva-Santisteban: «Pero, como en gran parte de la obra de muchos poetas, existe en *Simbólicas* la natural tendencia a la lejanía (ya sea espacial o temporal), que no hay que confundir con la evasión de los modernistas» (2002, p. 52). Bernabé, por su parte, considera a Eguren como uno de los autores en quien podemos hallar «los gérmenes modernistas que porta toda la vanguardia hispanoamericana» (2006, p. 29).

El tema nos obliga a hablar, de manera muy breve, sobre la recepción de esta obra, cuya edición de 1911 no tuvo mucha difusión, así como tampoco la tuvo *La canción de las figuras*, de 1916. No es ningún secreto —según apunta Bernabé (2006)—, que *Simbólicas* estuvo marcada por el rechazo, el desconcierto y el silencio casi absoluto por parte de la crítica y por el reducido grupo de lectores de poesía del momento. Este último aspecto es, para Bernabé, una posible razón por la que no existía cercanía entre el poeta y su público (2006, p. 171). En ese mismo sentido, la autora dice que «desde muy temprano se levanta la leyenda del poeta que ha huido de la vida y de las muchedumbres para situar su obra en un fuera del tiempo y de lugar» (p. 166). Eguren fácilmente puede ser pensado como la figura del «raro». ¿Cómo podemos explicar esto? A juicio de Ortega, su obra se trata de «una aventura poética distinta y rigurosa, totalmente insólita en el contexto literario peruano de esos años» (1971, p. 89).

4. ANÁLISIS DE «SYHNA LA BLANCA»

De sangre celeste
Syhna la blanca
sueña triste
en la torre de ámbar.

Y sotas de copas
verdelistadas
un obscuro
vino le preparan.

Sueños azulean
la bruna laca;
mudos rojos
cierran la ventana.

El silencio cunde,
las elfas vagan;
y huye luego
la mansión cerrada (Eguren, 2005, p. 36).

Ante todo, debemos indicar que este poema nos presenta una voz poética que ofrece un abanico de imágenes que nos aproximan satisfactoriamente hacia un poema narrativo cuya historia se caracteriza por su simplicidad. Si bien el poeta, por un lado, es capaz de transportarnos a los lectores a ese espacio casi cinematográfico; por otro, él —a pesar de que es el único que presta atención a estos detalles de la realidad que otros prefieren desatender— tampoco comprende completamente lo que sucede, ni ofrece una reflexión sobre los temas planteados. En palabras de Higgins, «el poeta se limita a presentar los personajes, sin intervenir para hacer un comentario o para indicar cómo debemos interpretar el poema» (1993, p. 19). Esto nos conduce a pensar que el deseo se traspasa al lector, ya que, al encontrarnos frente a símbolos, intentamos darles a estas figuras abiertas una interpretación exacta, olvidando, a veces, que estas contienen una interpretación múltiple. Como indica Ortega, «con Eguren, la poesía reclama otro lector, otra relación para un diálogo más radical» (1974, p. 12). El lector, por lo tanto, debe prestar atención a esas imágenes.

En «Syhna la blanca», el uso de símbolos como figuras abiertas y el saber idiomático de Eguren provocaron que este poema sea uno de los más comentados y estudiados por parte de la crítica². Quien busque plantear una lectura es consciente de que se está enfrentando a un conjunto de dudas y preguntas infinitas que surgen a cada instante. Como bien señala Renato Sandoval: «los temas predominantes de Eguren son símbolos indescifrados o indescifrables» (1988, p. 14). Y es precisamente esa característica la que determina este poema.

En el plano formal, observamos dieciséis versos, cuatro cuartetos compuestos por cuatro estrofas, con medidas de 6, 5, 4 y 6 (aspecto que llama la atención debido al progresivo descenso del número de las sílabas métricas en los tres primeros versos y, posteriormente, el retorno súbito del último; esto se repite en las cuatro estrofas). Eguren es un poeta que no recurre ni a una retórica hueca ni rimbombante, sino que apela a la estética simbolista. Y es exactamente eso lo que vemos: un poema cargado de símbolos, con una historia que impacta y que, en palabras de Núñez, «transcurre en el silencio musical» (1999, p. 63), en donde se manifestarán los matices y colores que observa la voz poética desde el inicio hasta el final, es decir, la combinación de elementos pictóricos que llaman la atención en todo momento.

Desde el primer verso, la voz poética nos introduce en un mar de imágenes. «De sangre celeste» (v. 1) no solo es una de las primeras referencias al color dentro del poema, sino que apunta, de manera directa, a las múltiples significaciones simbólicas. De hecho, podríamos señalar dos posibles lecturas. Por un lado, se puede sostener que está apuntando al carácter aristocrático de Syhna, a su estatus social, al espacio que le corresponde en una jerarquía evidentemente marcada; puede

2 Véase Estuardo Núñez (1999), Xavier Abril (1970), entre otros.

tratarse de una noble o, quizá, de una princesa. Por otro lado, también surge una idea aún más interesante, la cual evoca a lo espiritual, por lo que se estaría pensando desde el inicio en Syhna como, según Armaza, un «personaje representativo de la más elevada espiritualidad» (1959, p. 73).

En el siguiente verso, se señala que se trata de un personaje denominado «Syhna la blanca». No obstante, no se nos ofrecen mayores detalles. Hay algo allí que el lector desconoce, pero que desearía saber para completar esa información. Ahora bien, esta es la segunda vez que se menciona un color dentro del poema. La diferencia clave en este verso con respecto al primero estriba en el hecho de que el color se encuentra dentro del apelativo del personaje. Por lo tanto, este puede estar refiriéndose a la blancura de su piel, así como a su inocencia y pureza. Por su parte, Silva-Santisteban no solo apunta esto, sino que, además, sostiene que esta característica indica, en forma simbólica, la condición de la virginidad de Syhna (2012, p. 178). Lejos de rechazar esta opinión, consideramos que resulta significativa. En efecto, el blanco y la virginidad han estado estrechamente vinculados durante mucho tiempo.

En el tercer verso, el color se suspende («sueña triste»). Notamos que hay algo que le genera tristeza a Syhna, pero eso no la perturba ni impide el sueño. De hecho, es en ese momento de descanso en que la tristeza se manifiesta. Por otra parte, la manera en cómo está escrita la acción parece señalar que se trata de un presente habitual, es decir, que sucede reiteradamente. El lector, entonces, puede notar este detalle, pero no puede descubrir ni el motivo de la pena ni qué es lo que sueña el personaje.

En el cuarto verso, la imagen que se presenta («En la torre de ámbar») nos muestra que la voz poética no solo ha temporalizado la acción en el verso anterior, sino que también la ha

localizado en este verso. Por lo tanto, si el personaje femenino del poema mora en una torre, se refuerza la primera postura de que se trata de alguien de una clase social diferente; el sitio corresponde a su estatus social. No obstante, autores como Xavier Abril (1970, p. 350) o Ricardo Silva-Santisteban (2012, p. 179) nos recuerdan que la torre es un símbolo fálico. El espacio donde habita Syhna es cerrado, por lo que nos lleva a pensar que se la estaría resguardando. Dicho de otro modo, el espacio de la torre sería ese símbolo de la dominación masculina, el poder y la autoridad política. En el caso del color de la torre (tercera mención al color), se asocia este ámbar con el blanco, anteriormente mencionado, y sugiere un ambiente misterioso, antiguo, mágico e inusual.

Los dos siguientes versos («Y sotas de copas / verdelistadas») introducen imágenes que alertan del peligro al que está expuesta Syhna. Sin embargo, lo central aquí es el mecanismo que emplea la voz poética; es decir, esas mismas imágenes que tienen connotaciones de peligro son expuestas y visibilizadas por la voz poética. Mientras que Syhna sueña triste, el poeta es el único que ve aquello que el resto ignora. Ahora bien, las sotas son las cartas del tarot que forman parte de las cartas cortesanas, lo que apunta a su rango inferior. Asimismo, la caracterización que reciben estas («verdelistadas») parece indicarnos que están asociadas a un matiz y color mucho más oscuro, en contraposición con la sangre celeste y la blancura de Syhna. En tal sentido, la transformación cromática que se presenta nos señala el vínculo con lo siniestro que se manifestará en mayor medida en los siguientes dos versos.

Tanto en el séptimo como en el octavo verso («un obscuro / vino le preparan») refuerzan la idea de la transformación de los matices. Se han introducido personajes (sotas) relacionados a la Edad Media, cuya característica central es su gran deseo

y entusiasmo de formar parte de la corte del castillo. Es precisamente en este punto en donde se le exige al lector prestar atención a dos detalles fundamentales. En primer lugar, desde el ingreso de estas figuras, Syhna no vuelve a ser mencionada. En segundo lugar, el oscuro mejunje que le están preparando es el artilugio que emplearán en su propio beneficio. Si el lector se ha planteado interrogantes desde el inicio del poema, es en estos versos en donde estas brotan con mayor potencia: ¿quién es Syhna la blanca?, ¿por qué y desde cuándo está en una torre?

En el noveno verso («sueños azulean»), la voz poética se caracteriza por poseer una potente imaginación visual repleta de alucinaciones. Como afirma Silva-Santisteban, «en la obra de Eguren aparece, además de un mundo real, otro onírico e imaginario. [...] Es un poeta de ensueño sostenido por una fértil imaginación, una extraordinaria habilidad rítmica y una soberana riqueza de vocabulario» (2005, p. CVII). En este caso, observamos cómo se va ingresando al sueño por medio de un proceso previo. El color que acompaña al concepto «sueños» muestra cómo estos se van transformando.

En el décimo verso, se presenta otro elemento simbólico: «La bruna laca». Este puede referirse tanto al espacio oscuro en donde se encuentra Syhna, así como a los propios sueños del personaje femenino del poema, los cuales han sido alterados por el mejunje que le han preparado y, posteriormente, suministrado. En tal sentido, los sueños del verso anterior son los que transforman este ambiente asociado a la muerte y lo funesto.

Más adelante, con «mudos rojos» (v. 11), observamos la incorporación de otro color que no solo resalta la vestimenta de estos personajes que, como se verá en el siguiente verso, están allí para cumplir sus funciones palaciegas, sino que también, por

sus propias características, da la sensación de amenaza y terror. Dicho de otro modo, se presenta un quiebre en la armonía del poema.

El verso decimosegundo («cierran la ventana») indica cuál es la función que los mudos rojos están realizando. Podríamos, entonces, volver a plantearnos una serie de interrogantes. En nuestra opinión, la «ventana» puede ser entendida de distintas formas. En primer lugar, se trata simplemente de un elemento arquitectónico ubicado en un espacio determinado. En ese sentido, el hecho de que sean otros personajes los encargados de cerrarla vendría a significar que se está resguardando a Syhna y, por ende, también su pureza e inocencia. Así, se refuerza la idea de que el espacio de la torre es el símbolo de la dominación masculina, el poder y la autoridad política. En segundo lugar, la ventana puede ser pensada como aquello que conecta el espacio exterior con el interior, es decir, como aquella vía que le ofrece a Syhna la posibilidad de observar más allá de la torre en la que se encuentra. El personaje femenino del poema es consciente, entonces, del mundo que existe fuera de esa fortificación. Las ventanas han estado abiertas hasta que los mudos rojos aparecieron, lo cual demuestra que son ellos (y no Syhna) quienes no quieren salir de ese esquema ya establecido, por lo que terminan bloqueando de manera autoritaria este camino.

El verso decimotercero («El silencio cunde») nos señala que las acciones anteriores han concluido, por lo que el silencio impera en este ambiente. Se trata, pues, de un silencio abrupto, no planificado. Este es, a su vez, un silencio que genera misterio, enigma y atrae al lector.

En el verso decimocuarto («las elfas vagan»), nos enfrentamos a unas divinidades menores de la fertilidad, cuyo origen está en la mitología nórdica y germánica. Son personajes femeninos que solían provocar terror y espanto en los más jóvenes, ya que

se creía que eran poseedoras de poderes mágicos. Además, por lo general, eran consideradas criaturas que generaban malos sueños. Pero también hay que prestar atención al detalle de que están «vagando». Podemos deducir que se encuentran desorientadas, no tienen un destino, precisamente, porque las ventanas han sido cerradas. No obstante, hay en ese verso un aire de pavor y pánico.

Cuando se nos dice «y huye luego» (v. 15), podemos creer que quien huirá será Syhna. Podríamos, incluso, decir que su huida obedece a un «deseo» utópico de poder estar en un espacio abierto sin la necesidad de estar resguardada; o que preferiría estar en un espacio cuyas ventanas solo puedan ser abiertas o cerradas por ella, según le convenga. No obstante, lo cierto es que este verso no se está refiriendo a Syhna, sino a la mansión, la cual será mencionada más adelante. Esta huida interrumpe la narración de la voz poética y, a su vez, imposibilita al lector continuar con la historia. Evidentemente, este verso nos indica que lo propuesto con anterioridad ha concluido, ha sido momentáneo y breve. Syhna es un personaje cuya historia previa desconocemos.

Y si, por un lado, tenemos la certeza de que lo planteado en el poema ha sido efímero y fugaz; por otro lado, notamos que, hasta el final, el ambiente continúa mostrándose perturbador y ominoso. El hecho de que no podamos conocer qué va a suceder en esa «mansión cerrada» (v. 16) ni sepamos tampoco qué pasará con Syhna, quien ha bebido un «oscuro vino», genera angustia y preocupación en el lector.

A partir de estas ideas —no sin antes insistir en que no pretendemos simplificar el poema—, nos aventuramos a señalar que Syhna puede simbolizar al arte o la poesía. En tal sentido, la torre en la que habita y los mudos rojos aparecen allí con la finalidad de resguardarla y protegerla. De igual manera, los

personajes imaginarios y siniestros, quienes preparan ese oscuro vino y cierran las ventanas, vendrían a representar a quienes deben recurrir hasta el mecanismo más extremo con tal de que se mantenga a Syhna en ese espacio cercado, sin posibilidad alguna de escapar.

Pero ¿por qué Syhna la blanca/la poesía sueña triste? Sugiero dos posibles respuestas. En primer lugar, su propio encierro y permanencia en esa torre puede ser el motivo de su tristeza. Hay, pues, una exigencia directa por parte de su entorno que le obliga a circular dentro de un mismo espacio. En segundo lugar, su tristeza puede deberse a su plena conciencia del (mal) tiempo en que se encuentra, por lo que le distribuyen un brebaje oscuro. Partiendo de esa segunda posibilidad, aquellos personajes que también figuran dentro del poema pueden estar simbolizando al poeta, quien, en palabras de Jorge Teillier, «es el guardián del mito y de la imagen hasta que lleguen tiempos mejores» (1970, p. 281).

REFERENCIAS

- Abril, X. (1970). *Eguren, el obscuro. El simbolismo en América*. Universidad Nacional de Córdoba.
- Armaza, E. (1959). *Eguren*. Juan Mejía Baca.
- Bernabé, M. (2006). *Vidas de artista: bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (Lima 1911-1922)*. Beatriz Viterbo Editora.
- Eguren, J. M. (2005). *Obra poética. Motivos*. Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Higgins, J. (1993). *Hitos de la poesía peruana. Siglo XX*. Milla Batres.
- Mariátegui, J. C. (2007). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Fundación Biblioteca Ayacucho.

- Núñez, E. (1999). Sonido y silencio en la poesía de Eguren. *Alma Mater*, (16), 61-72.
- Ortega, J. (1971). *Figuración de la persona*. Edhasa.
- Ortega, J. (1974). *La imaginación crítica. Ensayos sobre la modernidad en el Perú*. Peisa.
- Sandoval, R. (1988). *El centinela de fuego: agonía y muerte en Eguren*. Instituto Peruano de Literatura, Artes y Ciencias.
- Silva-Santisteban, R. (1977). José María Eguren: la realidad y el ensueño. En R. Silva-Santisteban (comp.), *José María Eguren: aproximaciones y perspectivas* (pp. 141-160). Universidad del Pacífico.
- Silva-Santisteban, R. (1995). Poesía y prosa de Eguren: cinco lecturas en profundidad. *Lexis*, 19(1), 103-132. <https://doi.org/10.18800/lexis.199501.004>
- Silva-Santisteban, R. (2002). La poesía de José María Eguren: modernismo y modernidad. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, (35), 47-66. <https://revistas.apl.org.pe/index.php/boletinapl/article/view/713/606>
- Silva-Santisteban, R. (2005). El universo poético de José María Eguren. En J. M. Eguren, *Obra poética. Motivos* (pp. IX-CXIV). Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Silva-Santisteban, R. (2012). Syhna la blanca: comentario de Ricardo Silva-Santisteban. En J. M. Eguren, *Antología comentada* (pp. 177-186). Academia Peruana de la Lengua.
- Teillier, J. (1970). Sobre el mundo donde verdaderamente habito. *Aisthesis: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, (5), 279-284. <https://revistaaisthesis.uc.cl/index.php/RAIT/article/view/9066/8482>
- Vich, V. (2013). Robles, buques, caballos y sangre en la poesía de José María Eguren. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 39(78), 365-375.