

Javier Sologuren: Poesía, razón de vida

Ana María Gazzolo

La edición de una obra completa no puede dejar de suscitar en todo escritor una reflexión y hasta una autocrítica que compromete el sentido de ésta. El resultado de esa reflexión personal no se da siempre a conocer al lector, pero se deja entrever a veces en la eliminación de algunos textos o en las breves palabras liminares. Javier Sologuren (Lima, 1921), cuya obra poética goza de un justo reconocimiento que ha sobrepasado las fronteras peruanas, ha dado a conocer una nueva recopilación de su poesía éditada e inédita en la que se suman 50 años de persistente y valiosa escritura. *Vida continua*¹ fue el título escogido hace ya algunos años para abarcar toda su poesía pasada y futura; con él Sologuren evidencia la relación estrecha entre vida y escritura, a la cual la primera designa metafóricamente, pero no sólo apuntando a la experiencia vital que sustenta toda obra literaria, sino subrayando que su vida es un trato constante con la escritura como ejercicio, que ésta es su razón de ser y por ella se define.

Para una obra como la de Sologuren la ruptura de la continuidad de

1. (*Obra poética 1939-1989*. Lima, Editorial Colmillo Blanco, Colección de Arena, 1989; 328 pp.)

la escritura podría equivaler a una peligrosa interrupción en la secuencia vital; la lucha por la vida es, en gran medida, la lucha por la obtención de la expresión adecuada, la cual remece su obra hasta los actuales momentos. Esta relación y su profundidad podrán apreciarse mucho mejor conforme avancemos en la revisión de su poesía.

Por el momento, y volviendo a la idea que anotamos más arriba, hay que decir que Javier Sologuren ha encontrado la manera de comunicar una visión de su propia poesía no tanto a través del Proemio, más expositivo y en la misma línea de afirmaciones suyas anteriores, sino a través de la conjunción de tres epígrafes extraídos de distintos momentos de su obra los cuales, al ser puestos contiguamente, establecen entre sí una nueva relación:

Bajo tus arcos delgados,
blanca eres, mañana,
blanca frente del día

(Estancias)

Sean que estoy viviendo, nubes, sean que canto
bajo la gloria confusa de la tarde, solitario

(Vida continua)

la noche
muerta y rediviva
herida de luz de miedo de sagrado

(Tornaviaje)

Comentario metafórico acerca de lo que enseguida se compila, síntesis de la significación de una obra, los tres fragmentos (pertenecientes a colecciones separadas por el tiempo, de 1960, 1950 y 1989, respectivamente) sirven al poeta para la construcción de una nueva unidad poemática con un sentido particular que nace de la sucesión de las partes seleccionadas y que sobrepasa el sentido intrínseco de cada una de ellas, así como el que se dilucida en su contexto original. La sucesión de los epígrafes, para lo cual el orden cronológico no es importante (razón de más para admitir que se trata de una nueva ficción poética), reproduce la secuencia de la vida valiéndose de un paralelismo con el paso de la mañana a la noche: en el primero, la "mañana", como inicio del día, ocupa un lugar central; en el segundo aparece la "tarde" asociada a un

sentimiento de plenitud; y, en el tercero, la "noche" es declinación pero también proximidad a un reinicio, con lo cual sugiere la circularidad permanente entre la vida y la muerte, movimiento que se refleja en la forma en que han sido estructurados los epígrafes: final que muerde el principio. El paralelismo aludido se halla reforzado por las menciones a la vida y la muerte en relación con la tarde y la noche, respectivamente; la primera, bajo la forma verbal de un gerundio ("estoy viviendo"), con la cual se incide en la actualidad extendida del hecho de vivir, que más que un suceso acaecido al sujeto es una acción ejecutada por él; la segunda, apareciendo como adjetivo ("noche muerta"), ejerce la función de cualidad de ésta, de algo cerrado y consolidado que sólo encuentra una posibilidad de apertura en el adjetivo que se agrega a continuación, "rediviva", y que es el que permite una lectura circular. A modo de esbozo introductorio, puesto que estos elementos serán tocados más adelante, diremos que resulta esencial que la acción de cantar (equivalente a la de escribir) sea simultánea a la de vivir y que el sentimiento de plenitud esté asociado a ambas y, además, es indudablemente significativo que la única definición que el poeta hace de sí mismo en esta compleja situación de vivir y de cantar sea aquella que lo tipifica como un ser solitario, condición tal vez *sine qua non* de un poeta. Respecto al adjetivo reiterado que se atribuye a "mañana" ("blanca"), conoceremos también la riquísima aplicación que tiene en la poesía de Sologuren; por el momento, anotemos su vinculación con el blanco de la página, obsesión inherente a todo escritor, y, por tanto, con lo no escrito. Este preámbulo a su poesía ha sido construido por Sologuren con toda la sutileza, intención de equilibrio y capacidad de sugerir que lo caracterizan, y puesto allí para que, como su misma estructura lo propone, sea también revisado al concluir la lectura de todos sus poemas y su decodificación se ilumine con el recorrido por su obra completa, repitiéndose en un *corpus* mucho más amplio la misma idea de circularidad (o vuelta al principio) que aquél contiene. Podría considerarse, en realidad, como un caso de reescritura, así como en cierto modo lo son aquellos poemas suyos que cita en contextos diferentes. Una reescritura en busca de la síntesis vital y poética.



Las primeras manifestaciones de la poesía de Javier Sologuren son expresiones de un ser recluso en un ámbito cuya fragilidad sorprende, expresiones nacidas al amparo de vivencias literarias fruto de una elección personal antes que generacional, pero ya muy en la línea que lo marcará cada vez más claramente. Surgen esas composiciones a comienzos de la década del 40, cuando en el panorama de la poesía peruana, tras las figuras sobresalientes de Eguren y Vallejo (el primero muere en 1942), habían aparecido ya notables poetas como Martín Adán y Emilio Adolfo Westphalen. Con Jorge Eduardo Eielson y Sebastián Salazar Bondy forma Sologuren un grupo de poetas amigos que compartían intereses culturales en general y no sólo literarios.

Si hay un argumento que ha sido comentado y poetizado por el poeta es el de la aceptación y reconocimiento de las herencias literarias, gracias a las cuales se encuentra la propia fórmula. El poeta se siente partícipe de una gran comunidad universal que pone sus bases en el trato especial con la palabra; aceptar la tradición poética precedente, de modo selectivo, supone también incorporarse a ella con un aporte personal y permitir la continuidad del proceso. La actitud de Sologuren, abierta y reprocesadora a la luz de sus propias vivencias, su especial sensibilidad y su necesidad de renovación han propiciado la creación de un estilo marcado por el equilibrio y el absoluto dominio de las diversas instancias poéticas. En una de las composiciones del último de sus libros, que se publica por primera vez en esta recopilación, *Tornaviaje* (1989), aborda el asunto de las influencias literarias y su reelaboración hasta integrarse a la voz propia: "por esas sombras / tomadas luminosas / y por las otras en vida / que me alumbran / la palabra / dejó de ser ajena / para ir siendo mía / y a la vez de todos / no soy acaso al fin y al cabo tantos".

Desde el punto de vista formal y de modo general los recursos practicados por Sologuren abarcan desde la concepción estrófica clásica hasta la liberación del verso y de la imagen y la toma de conciencia del cuerpo espacial del poema. Las combinaciones estróficas más frecuentes provienen de su aprendizaje en la literatura española —el Siglo de Oro y la Generación del 27, básicamente— y son: la décima, que se concentra en su primer libro *El Morador*; el soneto, cuya perfección aprende sobre todo en Quevedo a quien alude varias veces en su poesía, forma que aún vuelve en su producción más reciente; la canción, con algunas variantes,

y la seguidilla, ambas formas de la lírica tradicional popular española que fueron utilizadas por los poetas del 27. Siempre en el campo de la medida de los versos y de la construcción estrófica, Sologuren se ha visto atraído por dos expresiones de la lírica japonesa: el tanka y el haiku (con más frecuencia este último), combinaciones de 31 sílabas en cinco versos y de 17 sílabas en tres versos, respectivamente. Ateniéndonos solamente a la distribución de sus partes, debemos anotar la significativa relación que estas estrofas guardan con la seguidilla por el hecho de combinar todas ellas versos heptasílabos y pentasílabos.

Curiosamente, la modulación entre un extremo de sujeción a fórmulas preestablecidas y otro de libertad expresiva y de versificación se produce en el paso del primer al segundo libro, *Detenimientos* (1947), prolongándose todavía al tercero, *Dédalo dormido* (1949), y tiene que ver con la indiscutible influencia de la poesía francesa, sobre todo de los escritores simbolistas y surrealistas. El espacio entre *El Morador* y *Detenimientos* significa un salto hacia la expansión expresiva que rompe los límites del verso medido y abre la expresión a visiones inusitadas y lindantes con la exuberancia. Señal de un cambio referencial son los epígrafes de su primer y segundo libros: el primero es un remoto anónimo español y, el segundo, unos versos de Rimbaud. Pero el surrealismo, que había dejado sentir su marca en un poeta como Westphalen, no convierte a Sologuren en un decidido seguidor de sus postulaciones: éste aprovecha la atmósfera creada por los surrealistas sin compartir sus actitudes extremas; su postura siempre equilibrada le impidió identificarse con todos los ejercicios de esa tendencia, tal como ha ocurrido después en otros momentos de su escritura. Una de las características del espíritu del arte surrealista, el automatismo, vinculado a los mecanismos de la asociación libre y del sueño, no cundió nunca en su poesía, si bien el sueño como tema y como fuente de imágenes sí tiene en ella una presencia neta. Tampoco su acercamiento a la poesía concreta, más adelante, es radical, sino que forma parte de su indagación en el espacio poético; *Corola parva* (1977) es el poemario que más ensayos de este tipo contiene, aunque ya había algunas demostraciones en *Otoño, endechas* (1959) y en *La gruta de la sirena* (1961) y, posteriormente, en algunos poemas de *Folios de El Enamorado y la Muerte* (1980).

Es, pues, un rasgo distintivo de la escritura de Sologuren su gran movilidad expresiva que da cabida tanto a las formas más concisas, que rozan la elipsis, como a la eclosión verbal manifestada en imágenes que se generan unas a otras. Y no se trata en ningún caso de ensayar vestiduras nuevas para los mismos contenidos, sino de la adecuación de cada unidad de contenido a la expresión que debe conducirla. Siendo Sologuren un amante de la renovación, cualidad que queda demostrada en su búsqueda constante de recursos para lograr que el poema diga aún más, no llega nunca al borde de la ruptura; es renovador sin ser iconoclasta. Las innovaciones se producen dentro de ciertos límites aceptados como poéticos, las mismas que dan flexibilidad a sus composiciones y cuyos códigos se emparentan en ocasiones con las artes visuales; tendremos oportunidad de revisar, más adelante, la idea del espacio poético que alienta las composiciones de este autor y la relación entre lo lleno y lo vacío, entre lo escrito y lo no escrito.

Esbozemos también ahora la condición contrastante de la tonalidad de su voz y la necesidad de conciliar el contrapunto subyacente a sus intereses temáticos, manifestadas en algunas identificaciones de términos opuestos. La lectura de la obra conjunta de Sologuren nos conduce, como a espectadores asombrados, de una inflexión leve que intenta acoger lo imperceptible a un tono intenso, de gran fuerza expresiva, los cuales se justifican por las vivencias de diversa índole que motivan su poetizar: por un lado, preocupaciones abstractas que son las que de preferencia han llevado a los especialistas a definir su poesía y que tienen que ver con consideraciones filosóficas sobre la vida y la muerte y con observaciones de los aspectos más frágiles del mundo natural; y, por el otro, vivencias amorosas y experiencias y pensamientos suscitados por el devenir del mundo contemporáneo. Si este trabajo tiene un propósito, aparte de dejar constancia una vez más de la notable calidad poética de Sologuren, es el de poner en evidencia que cada paso dado en el área de la expresión es un paso en gran medida previsto y cuyo efecto inmediato sobre el nivel del contenido no es una total sorpresa para el autor, aunque en algunos casos éste pueda ignorar en el plano consciente el resultado final de la composición que inicia. Queremos acentuar así la imagen de un poeta de extraordinaria sensibilidad para percibir la esencia indescifrable de lo poético y, al mismo tiempo, de inusual destreza y conoci-

miento en lo formal: un escritor de nuestro tiempo que trabaja conscientemente la materia del lenguaje, que pone en práctica recursos de vanguardia sin dejar nunca de lado la vivencia sobre la que debe construirse el sentido. Es este equilibrio, esta adecuación entre la carga poética y el vehículo que debe conducirla, lo que hace profundamente convincente su escritura.



El Morador, breve poemario publicado en 1944 como separata de la revista *Historia*, ha quedado rezagado un tanto en la poesía de Sologuren no por el hecho de ser el primero, pues era ya un libro maduro, sino por tratarse del más apegado a la versificación española clásica, sobre todo en lo que concierne a la utilización del hipérbaton, el endecasílabo, la décima y el soneto. Esta condición, frente a los posteriores intereses vanguardistas del autor, ha hecho quizás que se lo revise menos y se le haya rotulado como un libro formalmente tradicional y de discurso oscuro, al modo de Góngora o de Quevedo². Sin embargo, en él se encuentran en estado germinal algunos de los recursos y características que luego proliferarán y que son decididamente sologurenianos. Con un título que designa al sujeto en su faceta de habitante e, indirectamente, a la voz poética de esas composiciones, nos encontramos en realidad ante la descripción de un ámbito caracterizado por su vaguedad; el sujeto se define gracias a su inmersión en esa extraña atmósfera. El título es, pues, un tanto desorientador, ya que señalando al sujeto (el mismo que a menudo desaparece) ve desplazarse el interés del conjunto poético hacia el ambiente. El poeta es alguien que describe lo que observa e intenta atrapar lo que está a punto de huir. No es un actor. Nombra, para darle cuerpo y calidad de real, el evanescente mundo en que se halla sumergido; se trata de un ser que se encuentra encerrado en su restringido entorno natural y en el sueño y en el cual se expresa escribiendo. Su ubicación y condición de clausura está, en cierta forma, resumida en el epígrafe:

2. Luis Hernán Ramírez ha aportado apreciaciones interesantes desde el punto de vista lingüístico estilístico en su libro *Estilo y poesía de Javier Sologuren*; Lima, Ediciones de la Biblioteca Universitaria, 1967; 71 pp.

"Dentro en el rosal matar m'han", que apunta además a la posibilidad de que el contacto con la naturaleza se dé en el área de un jardín, sospecha que se confirma por las menciones a plantas pequeñas y flores domésticas (rosa, yedra, magnolia); quien habla en estos poemas se encuentra en un ámbito de dimensiones intermedias frente al cual se abre la gran extensión del mar. El "morador" es, sobre todo, el "nombrador" de esa morada; si la morada no fuera relevante, el sujeto no se definiría por su relación con ésta.

Es una constante, mucho más acentuada en la primera mitad de la producción poética de Sologuren, la insistencia en la intemporalidad; esta tendencia se manifiesta en la dilatación del momento, en el esfuerzo por perennizarlo y detenerlo contraviniendo su índole pasajera. En *El Morador*, además de su generalizada inacción, hay unos pocos versos en los que se hace patente esta vivencia del tiempo, como en éste perteneciente a "Perfil": "(El aire de puro frío se detiene y dura)". La colección demuestra una preferencia por las horas nocturnas, en las cuales el transcurso es menos perceptible, y a la noche se asocian a menudo el silencio, el reposo, el sueño y la presencia de la luna (que de algún modo se prolonga en el sentido de blancura subyacente a otras nominaciones como "nieve"). La inacción a la que he aludido está subrayada por la considerable frecuencia de la forma pasiva verbal y del participio que, como lo ha precisado Luis Hernán Ramírez en el trabajo citado, desempeña funciones epítéticas y adverbiales; tales son los casos de: "suspendida arena", "madeja trabajada", "oficio encanecido", "cielos claman dolidos", "rendido labio", "paso perdido". Por otro lado, los verbos pronominales y reflejos, también frecuentes, acrecientan y sostienen la impresión de encierro y soledad que se deriva de la configuración ambiental, contribuyendo simultáneamente a la lentitud y estrecho espacio del movimiento; suspenden la acción en sí mismos: "sentirse en el aire", "álzase en corolas", "descárgase la luz", "ríndome al amargo laurel", "es el paso pasión de quien se adueña", "el tiempo se nivela", entre otros. Detengámonos en el caso del poema "Canción":

En vela estoy,
Otro es el sueño,
otra la voz.

Preso de amor
dentro el sueño
del corazón
en desvelo.

Dígame a mí:
deja ya juego de amor.
Dígame a mí para mí
¿qué me estoy diciendo yo?

Hecho estoy a mi prisión,
ya más no podré salir.
Dígame a mí para mí
¿qué me estoy diciendo yo?

Se trata de una composición que recarga el sentido en la idea de reclusión no sólo a través de menciones expresas, como "preso" y "prisión" y el sintagma "ya más no podré salir", sino también por medio del reforzamiento de las formas reflexivas verbales con el complemento del contenido en el verbo conjugado: "Dígame a mí" y aún más en el verso repetido dos veces "Dígame a mí para mí", en el que se agrega el significado "para mis adentros", el cual arrastra los semas soledad y silencio, este último en cierto modo contrario a lo que convencionalmente se entiende por 'decir'. Poco importa aquí la razón de esta prisión (el amor) ante las proporciones que adquiere la prisión misma y la falta de voluntad de dejarla. Es este poema un ejemplo extremo de circularidad en la comunicación (no consideramos la que pueda completarse fuera del poema), pues ésta se inicia y se cumple en una sola persona. El poeta escucha su propia voz y vive en una atmósfera de sueño; en "Canción" se insinúa lo que a nivel de todo el poemario se aprecia con más claridad: que el encierro de ese ser solitario se produce al interior del sueño y al interior del lenguaje, el sueño lo aísla respecto a la humanidad y el lenguaje lo atrapa en el terreno de sus posibilidades expresivas.

La secuencia de poemas que giran en torno al lenguaje y a la escritura como tema se inicia en *El Morador* con la "Décima de entresueño" número 3. En ella Sologuren acumula varios imperativos, modo verbal escaso en este libro, que se convierten en los únicos del

conjunto de cuatro décimas, los cuales aportan un sentido de premura y urgencia a la búsqueda de la expresión asociada al sueño.

Apronta tu partir, sal de tu ciego
ambular de color, papel alado,
hacia tu verde mar alimonado;
suelta tu viento en llama, débil fuego
en la palma de la mano; aunque lego
tu ademán ignorante del viaje,
alcanza su motivo y su paisaje
en la linde del mundo (en incipiente
aventura del párpado yacente)
viéndolo todo y todo sin su traje.

Considero interesante resaltar algunas relaciones entre imágenes y palabras-tema que aquí se establecen y que se irán desarrollando más adelante: una incipiente y aún no muy clara relación entre los signos "papel" y "mar" y la ya nítida conexión entre el sueño y la escritura. Tal vez aquello que vincula, aunque levemente, "papel" —en cuanto material para escribir— y "mar" es la idea del viaje: escribir, como soñar, significa realizar un viaje más allá de fronteras conocidas, y el mar no deja de asociarse con un amplio espacio por el cual se viaja. El sueño parece configurarse en éste y en otros poemas como una rica fuente de creación; su carencia de límites visibles permite el libre deambular de la imaginación poética y acerca al "soñador" a la verdad de las cosas desprovistas de sus apariencias. La posibilidad de ampliar considerablemente la visión del mundo y de adquirir un conocimiento más profundo está firmemente enlazada al sueño y a la escritura. Por otro lado, la estrofa final del poema "Hora" introduce subrepticamente la consideración de que la poesía está íntimamente ligada a la vida:

Cava la interna fiesta de la sangre
su cautiva azucena, su dulzura;
en pura sed levántase terrestre
y acércame la cárdena palabra
a la certeza lívida de un verso.

El signo "sangre", cuyas asociaciones semánticas son amplias en la obra de Sologuren, tiene que ver aquí con vitalidad y también con amor, si nos

atenemos a la estrofa precedente; es cavando, penetrando en ella como surgen las palabras vivientes que se convierten en versos. Anotaremos ahora, de paso, que otro de los componentes de sangre, el color rojo, se ve reforzado por el adjetivo "cárdena" aplicado a "palabra", y que el contenido de "blancura" presente en "azucena" se duplica en el adjetivo "lívida" que se relaciona con el verso. Los términos paradigmáticos "blanco" y "rojo" que empiezan a manifestarse en este libro, a través de diversos signos (entre ellos, los más importantes son "papel" o "página" y "sangre" y "fuego"), se presentan por lo general a manera de oposiciones que no excluyen la complementariedad.



Bajo la advocación de unos versos de Rimbaud ("Assez connu. Les arrets de la vie, / O Rumeurs et Visions!") se inicia *Detenimientos* (1947), una serie de paradas poéticas o quiebras en la sucesión temporal, con las cuales Sologuren persigue y atrapa las sensaciones y percepciones producidas ante fugaces emanaciones del entorno, convirtiéndose en un poeta que perenniza en el lenguaje lo deleznable, lo huidizo, lo que está siempre en tránsito a su desaparición. Observador de la realidad menuda, hilvana a sus observaciones reflexiones sobre la vida con las que distancia un poco estos versos de la atmósfera onírica del primer libro. La voz que habla en estos poemas posee una mayor conciencia del mundo real, se identifica más a menudo a través de la primera persona, se esconde menos e incorpora a su discurso al receptor de su mensaje. El tercero de los breves poemas en prosa con que se inicia la colección contiene una clara exposición de la vocación del poeta por abandonarse al contacto con la naturaleza, sin perder de vista el más ínfimo detalle; su aislamiento se mantiene en parte, sobre todo respecto al tráfico ciudadano que aún queda fuera del invisible cerco: "...atento estoy al amparo del césped húmedo, de la vida que ahora es este tonto trajín de los insectos, este vaivén inopinado de una flor y el amplio ruido urbano que de lejos me invita...".

Una preferencia todavía marcada por los grupos nominales permite la configuración de un ámbito que, hallándose en movimiento, es sorprendido una y otra vez en sus traslaciones por la mirada del poeta que lo hace

aparecer como detenido. La considerable frecuencia de epítetos (desde los redundantes hasta los más ilógicos e impertinentes) en cada una de las composiciones es formalmente una deuda mantenida con la poesía conceptista, mientras que funcionalmente son éstos el punto de apoyo del frágil mundo que se poetiza y están, por lo tanto, justificados para garantizar su existencia. He aquí una relación de epítetos que inciden tanto en la levedad como en la fugacidad: "rápidas pendientes", "lengua ligera", "alegre rayo", "suaves círculos", "límite perdido", "impalpable lágrima", "abrigada pluma", "burbuja irisada", "fugaz derredor", "olas instantáneas", "indeciso fulgor", "vibrátiles pestañas", "luz impalpable", "gaseosas laderas", "sedosas escamas", "súbita burbuja", "nubes ligeras", "borde quimérico", "delgado sudor", "mudo vértigo", "frágiles colinas", "effmera alegría".

Sologuren muestra una inclinación a organizar por parejas los sustantivos y los adjetivos como una manera de reforzar y completar la idea y de conseguir un equilibrio esencial para esa atmósfera a punto de romperse. En cierta forma, la estructura bimembre que tienen muchos versos de *El Morador* encuentra su equivalencia en esta tendencia y ambas inciden en la acentuación del ritmo. Mencionemos algunos casos en que adjetivos y sustantivos se presentan por partida doble: "blanco y agudo grito", "mano extensa y pródiga", "cuerpo recóndito y dulce", "espacio puro y extremo", "sedosa mirada nocturna", "dicha imprevista y cercana", "pensamiento agudo y persistente", "húmedos y empañados carmines", "rostro hecho de claridad y de tristeza", "muros suaves y brillantes", "onda de tinieblas y de sangre", "barro e insectos diminutos", "la vida y los sueños confundidos", "candil de púrpura y de hielo", "pobre pájaro herido y vacilante", "lento y dolido penitente". Participan de esta conformación bimembre un grupo de sintagmas encabezados por la preposición "entre", utilizada con el sentido predominante de situación intermedia y, en menor cantidad, con el de 'al interior de'. Este tipo de sintagmas, que sólo tiene un antecedente en *El Morador* ("entre topacios / y lianas azules de la noche"), se multiplica en *Detenimientos* para subrayar, la mayor parte de las veces, la ubicación en que se halla el poeta o el periodo de tiempo indefinible en que algo sucede. La imprecisión de un espacio que se modifica levemente y del instante que evoluciona, los cuales difícilmente pueden nombrarse con un solo

sustantivo, son abarcados por la mención de los dos extremos, reales y figurados, entre los cuales se encuentran. El poeta, pues, se identifica con aquella imprecisión del mundo que habita, no experimenta sentimientos extremos y se halla ubicado en una posición intermedia. Veamos algunos ejemplos: "entre árboles y nubes", "entre la sed y su cuerpo", "entre el agua y la sombra", "entre tallos de vibrátiles pestañas y copas de luz impalpable", "entre las olas y la noche", "entre un suntuoso iris y el deslumbrante laberinto de la fauna en acecho", "entre la tarde nostálgica y la noche", "entre el cielo abierto y un anhelo misterioso".

Si bien el epíteto es el recurso más empleado en este libro, observamos que otras figuras importantes en la producción sologureniana empiezan también a despuntar; ellas son: la comparación, la metáfora, la anáfora y la enumeración. Entre las composiciones que en *Detenimientos* se apartan de la huella clásica, representada por el soneto, y se aventuran por el rumbo de la modernidad se encuentra "Morir", el primer poema en acusar la marca dejada por el conocimiento del surrealismo traducida en liberación formal y de imágenes. En "Morir" el verso se ha dilatado significativamente y los recursos imaginativos del poeta se suceden sin límite aparente produciendo innumerables figuras, todas al servicio del tema de la muerte; si esta eclosión figurativa es indudablemente menos controlada por la conciencia del poeta, no llega sin embargo a convertirse en automatismo. Digamos, para empezar, que el tratamiento del tema de la muerte, el cual se irá revistiendo de una gran significación en la obra posterior, aparece por completo desvinculado del sentido de tragedia para asumir, más bien, el de placer. Ya el epígrafe tomado de Apollinaire favorece ese sentido y también el uso de una expresión más decididamente afectiva, aunque no del todo liberada a este plano: "O soleil c'est le temps de la Raison ardente". Con el vocablo "morir", repetido 22 veces como anáfora, el poeta construye unos versos que se caracterizan por presentarse como círculos cerrados, como renovados intentos de configurar un concepto (o quizás una vivencia); es un largo poema que está siempre recomenzando, agregando significados a unos pocos sentidos esenciales.

La extensa anáfora del título es reforzada aún más por algunos vocablos e imágenes que insisten en la idea de la extinción, tal es el caso de: "un pájaro que cae", "rosa cortada", "burbuja de amor a punto de no

ser más que vacío", "pequeño caracol que el mar deja rezumando en las arenas blancas", "escultura bajo tierra", "bajo la tierra incandescente". El hecho de morir —o tal vez debiéramos decir la aspiración de morir, dado el tono del poema— es abarcado al menos de cuatro maneras: en relación a la ubicación o al espacio en que se desea la muerte; en relación a su modalidad; en relación a su finalidad; y teniendo en cuenta su semejanza con otros elementos de la naturaleza que no forman parte de la condición humana. La primera de estas maneras es la que concentra más evocaciones imaginarias: "Morir en un castillo de mercurio"; "...en las fragantes olas de unas sienas sensibles"; "...en esta ciudadela esculpida en una desierta mañana"; "...donde las aves toman rumbos desconocidos entre las olas y la noche"; "...en la distancia de tu cuerpo desnudo..."; "...junto a una cabellera que barre el fondo de las minas..."; "...en un lago de fría seda..."; y otras más. En cuanto al modo de morir, registramos entre otros estos sintagmas: "...viendo el sol a través de gaseosas laderas"; "...llevado por el mar que respira..."; "...solo en la tierra..."; "...asido a una dura garganta..."; "...sintiendo que en la tierra aún son hermosos la sangre, el desorden y el sueño". Sólo una vez se define en un verso la finalidad del morir: "...para encontrar la escultura bajo tierra de un viejo sueño humano", con el cual se apunta tanto al destino de postergación de las realizaciones humanas como a la posibilidad de reconstruirlas o de sacarlas a la luz, del mismo modo en que se afirma la herencia y el mantenimiento de ciertas líneas fundamentales del comportamiento humano a través de los tiempos. Por otro lado, cuando la muerte es planteada en términos comparativos, se la grafica apelando a las condiciones en que puede morir una "flor" y su variante más específica, "rosa", y también un "pájaro" y un "caracol", elementos del mundo natural vinculados a la tierra, el aire y el agua, que proyectan idea de fragilidad. Pero la muerte, ya lo hemos dicho, no está impregnada en este poema de sentido negativo; ella es, sobre todo, un deseo de comunión o de integración, ya sea con los más variados aspectos de la naturaleza como con otro ser humano a través del sentimiento amoroso. Contradictoriamente, notamos al cerrarse el poema que éste es en realidad una afirmación de vida y que el deseo de morir se halla asociado a vivencias de gran plenitud; pero la contradicción se revela sólo aparente si recordamos la relación entre "eros" y "tanatos" y si tenemos en cuenta

el indesligable nexa entre la vida y la muerte que Sologuren no deja nunca de tener presente. En "Morir" las imágenes que se refieren a la pasión amorosa están inundadas de sensualidad, habiendo quedado atrás por el momento la consideración intelectual de este sentimiento, y se da una presencia menos encubierta del cuerpo femenino. De los versos que aluden a éste se deduce que son dos los temas fundamentales que se le asocian: suavidad y blancura; el primero apreciable por el sentido del tacto y el segundo, por el de la vista, precisamente los dos sentidos a los que con mayor frecuencia se recurre en las imágenes de este poema. Leamos esos versos: "Morir en la distancia de tu cuerpo desnudo como un jirón de nácar inflexible, / de lácteos racimos y agudas flores esparcidas apasionadamente"; "y al temible contacto de una piel suave y frescamente colmada"; "en un cuerpo embellecido por la más remota nieve". En ellos, "nácar", "lácteos" y "nieve" inciden en la idea de blancura que les es común. El último de los versos citados (el penúltimo del poema) es una clara imagen de la fusión amorosa, y el que cierra la composición constituye algo así como una declaración de principios rectores de la existencia para el poeta: "Morir sintiendo que en la tierra aún son hermosos la sangre, el desorden y el sueño"; la sangre es un signo de vida y tanto el desorden como el sueño son, además de evocaciones surrealistas, situaciones relacionadas con la creación y, por tanto, motivadoras de vida. Al desorden se asocia también la idea de lo que está a punto de nacer, del caos que al ser ordenado originará la vida.

Teniendo como base este poema, aunque de ningún modo circunscribiéndonos a él, es preciso poner en evidencia la tendencia recurrente del poeta a equiparar a la mujer amada, como objeto poético, con diversos elementos de la naturaleza, o del paisaje, sea éste realista o imaginario, como el del poema que nos ocupa. Ya en el primer libro el paisaje tenía cierta importancia, aunque en sus estrechas dimensiones sólo habitaba la soledad del poeta. En *Detenimientos* la mujer es integrada por momentos a ese ámbito natural que el poeta observa en actitud casi contemplativa, y con su descripción física colaboran los integrantes de ese mundo; en "Morir" salen a luz varios ejemplos. Pero veamos los casos de otros poemas: "tu cabello suelto como el río" ("Noción de la mañana"); "una mirada como el mar" ("Las hojas entreabiertas"); "agua derramada con

la forma de tu cuerpo" ("Pie de la noche"); y casi en su totalidad el soneto titulado "Regalo", de *Diario de Perseo*, en el cual el cuerpo femenino no sólo es descrito como paisaje, sino que una parte de aquél (el rostro) es identificado con un sector de éste (el cielo), a tal punto que se prescinde de cualquier figura elaborada para poner simplemente ambos sustantivos uno al lado del otro, equiparándolos sin necesidad de hacer patente la comparación: "tu rostro cielo", un anticipo del extraordinario poder de síntesis que manifestará Sologuren más adelante. Pero la tónica general de este libro, en cuanto al sentimiento amoroso, es la negación de éste o su inaccesibilidad; ante esta comprobación todo hecho presente o futuro pierde sentido y una salida posible es refugiarse en el pasado, mejor aún si es el tiempo protegido de la infancia: "Hoy que el mágico amor me fue negado / (nada sucederá, ya no habrá nada) / he de volver al tiempo no llagado" ("La tarde"). El amor restablece relaciones con la vida y con la muerte; la percepción de su proximidad impele al amante hacia el amplio goce de la vida, pero la no correspondencia destruye todo impulso vital, paraliza al poeta y lo encierra en una tortuosa soledad. El excelente poema en prosa que abre *Diario de Perseo* constituye una muestra de la intensidad alcanzada por el sentimiento de angustia ante la negación del amor, de la necesidad de soledad y de autoaniquilamiento; éste sugiere, además, cierta relación entre el lenguaje y el amor que parece configurarse en torno a la idea del lenguaje como mecanismo compensatorio ante la falta de aquél.

Nada me cuesta menos que decir las frases más intensas, más cálidas, más férvidas sobre aquella que no me ama. Nada puedo fuera de eso. Me siento súbitamente hecho al silencio de las cosas. (Deja que rían los demás, los que como tú están solos, pero ríen). Para jugar tu última carta en la mano de la noche, para sentirte levantado por una palpitación que ignoras, para mirar y mirar hacia tu sombra, mórbida, cálida, mientras la sangre te resbala, cansada, por los callados muros de tu ardiente materia. Voy por el interior de mi fatiga. Quisiera hallarme a solas con el sonido. No hay color, no tengo vida, no subo, no llego. Me he partido sin ruido como una tierna manzana.



Son cinco los poemas que componen *Dédalo dormido*, aparecido en México en 1949, cinco unidades considerablemente desarrolladas con notable autonomía temática, en las que el halo surrealista aún es perceptible (sobre todo en el poema que da título al libro) a nivel de manejo de las imágenes. Hay que anotar también que la disminución en la frecuencia de los epítetos es más apreciable allí donde aumentan la enumeración y la metáfora o donde se despliega el lenguaje para construir una imagen. Los poemas podrían sintetizarse así: "La visita del mar" es una descripción de sensaciones producidas por el contacto con el océano; "Reloj de sombra" retoma el tema de la percepción del tiempo; "Casa de campo" revive los recuerdos de infancia; "Dama recóndita" toca el tema amoroso desde el punto de vista de la inestabilidad de este sentimiento; y "Dédalo dormido" renueva el mito griego proyectándolo a nuestra época.

Ya hemos visto cómo el mar es una presencia limítrofe en el mundo poético de Javier Sologuren, un espacio en sí mismo ilimitado que está más allá del jardín donde transcurren sus primeras observaciones poéticas. En "La visita del mar" el poeta experimenta su primer y serio enfrentamiento con el mar; su naturaleza es tan impactante y comunicadora que aparece humanizado en algunas descripciones y hasta se le identifica con un probable interlocutor a través del uso de la segunda persona: "casto sonámbulo entre materias corrompidas"; "extraño huésped que me dejas turbado"; "ahora que tu rostro / me alza largamente despierto en el vacío"; "desde tu pecho abre sus venas la zozobra"; "tus dedos ciegos, celestes". Pero aquel principio significativo que a partir de este poema queda al descubierto es el magnetismo del mar, su poder transformador; éste provoca también sensaciones contradictorias, el poeta percibe que es una materia inquietante la cual, incitándolo a la posesión de los recursos del lenguaje representados por la oposición palabra / silencio, favorece la creación, aunque, por otro lado, se siente desposeído de su ser ante su fuerza. Veamos cómo expresa Sologuren estos dos sentidos marcados por posesivos en los siguientes fragmentos:

Toda palabra es mía cuando estoy a la orilla
de tus ojos, mar, todo silencio es mío.

No estoy en mí, no soy mío, viento son mis ojos,
mar, ahora que te miran, ahora que tu rostro

me alza largamente despierto en el vacío,
blanco corcel yo mismo, inmaterial, desnudo.

Tanto "Reloj de sombra" como "Casa de campo" se relacionan con aspectos de la temporalidad, el primero tratando de precisar un momento del día caracterizado por su imprecisión y el segundo rompiendo con la secuencia temporal para volver al pasado, al tiempo de la infancia. Prueba indirecta del reconocimiento que Sologuren hace de sí mismo como escritor, en este punto de su producción, es el epígrafe de "Reloj de sombra", una autocita extraída del poema "Elegía" de *El Morador*, que tiene aquí la función de ubicar temporalmente el poema: "(Entre la tarde nostálgica y la noche)"; con este epígrafe el poeta apunta veladamente al establecimiento de un hilo conductor que proviene de su primer libro y arriba al poema que analizamos y que, probablemente, no se detiene aquí. Volvemos a encontrar el intento por detener un lapso fugaz, el cual se halla reforzado por la utilización de los verbos en el presente del indicativo (a excepción de uno) y expresado en el resultado de equilibrio que se desprende de los siguientes versos, en los que se aprecia la tensión entre los polos opuestos de fugacidad y permanencia ("con una mirada puesta en lo que huye / y otra en lo que ausentemente permanece"), así como en la quietud (o inacción) que emana de las menciones a la "fatiga del tiempo" y a la "eternidad", en los versos 26º y 28º respectivamente. Esa atmósfera indefinida, cuya iluminación es la penumbra, anula la coloración de los seres y de las cosas cubriéndolos de sombra (y tal vez de abandono), de una idéntica palidez que los inmoviliza.

En "Casa de campo", en cambio, se da la movilidad temporal pero en sentido inverso; la mano de la memoria descorre las cortinas que mantienen oculta la época pasada en una vieja casa y ésta revive. El poeta propone en el fondo una simultaneidad entre el presente desde el cual observa y el pasado que ha vuelto a transcurrir y sabe, además, que el tiempo tiene curiosos mecanismos que no siempre son puestos en funcionamiento: "Escudándome bajo las secretas relaciones del tiempo y las cosas que viven". No es la primera vez ni será la última que el signo "ventana" aparezca en un poema de Sologuren: su inclusión resulta de interés por revestirse de un carácter simbólico y confirmar la imagen de

observador solitario del poeta, además de su posición intermedia entre dos extremos. La ventana no designa al simple elemento arquitectónico, sino a un punto de observación que permite el acceso al pasado, tal como se presenta en este poema ("Miro por esta dulce ventana el campo que fui, el viento que fui, perdiendo"), o también al interior de la persona, sentido con el que se nutre en el cuarto poema en prosa de *Diario de Perseo*, donde se dice: "silencio intransitable de puertas y ventanas por las que un hombre que sueña ha de caer sobre sí mismo y sin reposo en obstinado beso".

El desarrollo del tema amoroso sigue en "Dama recóndita" por dos vías fundamentales: su fragilidad y la aproximación del objeto amoroso a la naturaleza o, más bien, la adecuación de la mujer a un paisaje que tiene algo de idílico y que está muy cerca del "locus amenus" de los clásicos. El amante necesita mimetizarse con el "río", la "fuente", los "rayos", los "tiernos animales", las "flores y estrellas", entre otros, para poder acercarse a la amada que entre ellos se encuentra; por otro lado, la endeble condición del amor se halla expresada en el quinto verso ("Estamos al borde de un astro profundo y alguien quiera caer") y en las reiteraciones de la idea de caída siempre con signo negativo ("No caigas"), con los cuales se llama la atención sobre las posibilidades tanto de triunfo como de destrucción que lo acechan, resultado que el poema no ofrece tal vez como un recurso para afirmar tácitamente la necesidad del equilibrio.

Pero el poema de mayor peso es, sin duda, el que da título al libro, "Dédalo dormido". La utilización del mito griego, en este caso el de Dédalo y su hijo Icaro el cual sin ser nombrado directamente tiene una presencia importante en el poema, es una tendencia de origen romántico que podría acusar el interés de Sologuren por los poetas románticos europeos, confesada en varias ocasiones. El epígrafe de Shelley, perteneciente al poema "Adonais" o "Elegía a la muerte de Keats", es una señal indicadora en este sentido y establece, así aislado de su contexto, una relación con la figura de Icaro. En la codificación de este poema han intervenido diferentes enfoques del tema que se origina en el mito y las lucubraciones que el poeta hace. La primera estrofa, de 22 versos, está centrada en la experiencia de la caída y en la imagen de Icaro: éste, semioculto tras un sujeto tácito, aparece ya inflamado y desplomándose

irremediabilmente hacia su total destrucción: "Tejido con las llamas de un desastre irresistible"; "Ramos de nieve en la espalda, pie de luz en la cabeza". Sologuren ha logrado plasmar la imagen de la caída en un solo verso, el cuarto, con indescriptible maestría, desplazando al ámbito que Icaro atraviesa al caer, el cielo, el calificativo de "veloz" y reuniendo los vocablos "huevo" y "sombra" que apuntan a los efectos de vacío y oscuridad dejados en ese espacio tras el paso del cuerpo en llamas: "el huevo veloz de los cielos llenándose de sombra". Siguiendo con el mecanismo compensatorio que el autor aplica a su obra, al violento movimiento descendente se contraponen la ascensión que, en el caso de esta estrofa, se presenta bajo la modalidad del "crecimiento súbito de las cosas", es decir, la impresión de acercamiento, supuestamente ascendente, de todo aquello que está en la superficie para aquél que desciende rápidamente. Este movimiento complementario de ascenso y de caída aparece también en otros poemas del autor, como el ya mencionado "Dama recóndita", y tiene en éste su natural contraparte en la subida de Icaro hacia el sol, previa a la caída, a la cual se alude en la tercera estrofa. Desde el 8º hasta el 13º verso predomina la forma impersonal (verbos en infinitivo: "perecer", "ser", "hallarse"), con la cual el escritor pasa de un discurso poético centrado en la figura de Icaro a consideraciones que envuelven al ser humano en general y su condición mortal. Desde el 14º hasta el 22º se suceden imágenes de destrucción ("choques de completísimas estatuas, / lámparas que estallan, escombros primitivos como la muerte") y, finalmente, todo se detiene en una visión del fondo del mar y una imagen acústica que vincula a éste con la infinitud del sonido ("pisando las hierbas del mar"; "pulsando una escala infinita, un centro sonoro inacabable"). Ya en los versos anteriores han irrumpido varias alusiones a la música y al sonido en general cuyo sentido no es tan nítido, pero que parecen establecer cierta relación con el grito o con el gemido, como también lo sugiere el epígrafe: "Tú, el más musical de los lamentadores, llora nuevamente!". En el contexto general de la obra sologureniana la música y el sonido reciben frecuentes menciones, como las que se conectan con espacios del mundo natural a los que concibe como fuentes musicales, entre los cuales el mar se ve privilegiado. Es imperioso dar aquí un salto hasta uno de los poemas más recientes del autor, el titulado "Icaro" perteneciente a *Tornaviaje*, pues en él no sólo

aborda de nuevo la aventura de este personaje, aunque de manera sucinta, sino que el mar es identificado por su rumor (¿una forma primigenia de lenguaje?), un rumor que habla del suceso protagonizado por Icaro: "desde entonces / el mar fue / tumba inquieta / diáfano rumor de tu aventura".

El aparente laberinto de imágenes posee en realidad un orden interior, el cual se explica por un ritmo que en esta estrofa es vertiginoso y que corresponde a la precipitación de visiones e ideas en el acto de caer y en la proximidad de la muerte, pero que luego se apacigua, cuando la muerte del héroe mítico se produce y da lugar a las reflexiones sobre los orígenes de este hecho así como sobre sus consecuencias y aplicaciones en el mundo de hoy. La segunda estrofa, a la que se accede a través de un verso que actúa como intermediario, está marcada por el detenimiento; sus diez versos son impresiones del mundo natural plagadas de quietud, por oposición a las vertidas en la primera estrofa. La tercera estrofa propone una quiebra temporal y reflexiona acerca de los antecedentes del desastre y las razones de la búsqueda y la insatisfacción de Icaro. En la cuarta estrofa, gracias al vocativo, se introduce al personaje que está detrás de la aventura de Icaro, Dédalo, el padre pensante, el dueño de la idea que no ha calculado sus posibles consecuencias, el inventor, en suma, de un proyecto positivo en teoría pero cuya aplicación práctica es negativa; la figura de Dédalo, en cuanto creador, podría ser identificada con la del propio poeta dentro del poema (de ahí que se tutee con él), pero debido a las alusiones de ésta y de la última estrofa parece aceptar una identificación más extensa con todo aquél que en el mundo de hoy sea capaz de dar origen a algo nuevo y capaz de producir un cambio. La incorporación de nuestra época a la temporalidad del poema se da en el siguiente verso: "Una idea, Dédalo, una idea que iba a acarrear nuestro futuro", en el que el posesivo "nuestro" incluye al poeta y su momento; a partir de allí los versos que discurren sobre el proyecto de Dédalo y las alusiones de la última estrofa adquieren una doble dirección y se refieren tanto al fracaso de esa idea como al de otras grandes y preligrosas creaciones de nuestro tiempo, tanto a la muerte de Icaro (el héroe individual) como a la que amenaza a todos los seres humanos (el héroe colectivo). Icaro es convertido en un símbolo contemporáneo que bien podría estar relacionado con un hecho real, como el desenlace de la

segunda guerra mundial al que Sologuren ha aludido en varias ocasiones, y en este caso la muerte no sería ya el fin natural de la existencia sino el ruinoso resultado de una ambición.



El conjunto de composiciones fechadas entre 1948 y 1950, año en que publica en México el poema "Bajo los ojos del amor", son en buena medida un remanente de la poética practicada por Sologuren en su primera década como escritor que, como hemos visto, se caracteriza por una fluctuación entre la versificación clásica y la liberación propiciada por las vanguardias, especialmente por el surrealismo. Entre contención y expansión transcurre, pues, esta etapa de su escritura y las agrupaciones poéticas tituladas *Vida continua* (1948-1950), la misma que luego daría lugar al título de su obra reunida, *Bajo los ojos del amor* (1950) y *Regalo de lo profundo* (1950), continúan con este ordenamiento. Desde el punto de vista expresivo, podrían señalarse como rasgos distintivos: el exceso de comparaciones, en *Bajo los ojos del amor* que suman 18; la identificación de términos contrarios y la inclusión de una estrofa proveniente de la tradición lírica española, muy próxima a la seguidilla, en las tres Canciones de la sección "Breve follaje", de *Regalo de lo profundo*. En cuanto al plano del contenido, los poemas transitan por caminos ya abiertos, como la apelación a partes integrantes del mundo natural en función de interlocutores o en función de términos de comparación con la mujer amada, objeto de idealización, o como las reflexiones figuradas sobre la vida y la muerte, la observación de lo breve y transitorio, y la ubicación del poeta en espacios y tiempos imprecisos, para aportar a éstos sólo una ampliación de sentido.

Destaquemos el sentimiento de plenitud vital que inunda el primer poema de *Vida continua* ("Árbol que eres...") sin dejar de consignar, sin embargo, la vecindad de la muerte: "Sepan que estoy viviendo, que me aprieta el cielo, / que mi frente ha de caer como lámpara vacía / a los pies de una estatua que vela tenazmente". En algunos de los poemas que siguen a éste, como "Gravitación", "Estatua en el mar" y "Torre de la noche", el concepto de vida se halla asociado a la luz y a lo que está fuera del cerco que encierra al poeta y que éste sólo observa o sueña; debido

a esa asociación entre vida y luz, la relación entre sus opuestos, muerte y sombra, cae por su propio peso: "...y sin poder saber / (...) si algo ha de vivir tras el espectro de la tarde"; "Donde no está la luz, donde se lee / la sangre común en rasgos infinitos / (...) / allí estoy viéndome morir, allí / la fortuna del tiempo me derrota". Vinculada a la relación vida-mundo interior, la ventana se convierte en símbolo de comunicación ("Una ventana cierra los brazos entre mi habitación y el cielo"), la cual, además, es aludida metafóricamente como "pantalla" de un cine y "fría vidriera" en la que las visiones fuera repercuten manteniendo atrapado al observador.

El tema amoroso sigue descubriendo su parentesco con concepciones garcilacescas e, inclusive, trovadorescas. En "Bajo los ojos del amor" la relación entre el poeta y su amada es la existente entre un siervo y su señora: "Aún eres tú quien me tiene a sus pies", "...aún eres tú, aún es tu reino". Por otro lado, la ya señalada identificación de contrarios refuerza la idea de la complejidad del mundo y de las cosas, asumida cada vez con más convicción por Sologuren; todo elemento contiene potencialmente su opuesto, parece decir el poeta en el fondo de estos versos: "En ti está el día, noche..."; "El día eres, noche..."; "Desciendo en el hueco de una mano que guarda día y noche, / invierno y primavera, otoño y estío, canto y silencio"; "lejos de cerca". Y a estas alturas de su obra, terminada la primera década de su producción, Sologuren ha demostrado cierta preferencia por reforzar determinados significados a través del uso de reiteraciones, en algunos casos de modo obsesivo, como el de la anáfora del poema "Morir" ya analizado; la modalidad de repetición de palabras se ha seguido produciendo con absoluta seguridad de su efecto y una conducción maestra para evitar la monotonía, antes bien, en algunas ocasiones las repeticiones aportan ritmo a los versos, como en éstos de "Crepúsculo adentro", en *Regalo de lo profundo*: "Veme a tu lado, veme tendido, veme la mirada, / veme arrastrado por una ola..."; "Veme agitado, veme inclinado, veme viéndome, flor". Pero es necesario advertir que el empleo de repeticiones por este autor no se reduce a las formas ya mencionadas, sino que a lo largo de su obra registrará otras manifestaciones; por el momento, anotemos un caso de tautología a través de tres sintagmas que figuran en tres versos seguidos de "Bajo los ojos del amor" y que constituyen una sucesión de figuras que va de lo

simple a lo complejo, de la sencilla adjetivación (bimembre, como le place al autor) a la metáfora o la imagen más elaborada, sucesión que en el fondo pone al descubierto el proceso de preparación de figuras literarias que practica el poeta:

Como un *hermoso cuerpo solitario* que baña la memoria,
como un *hermoso cuerpo sembrado de soledad* y mariposas,
como una levantada *columna con el tiempo a solas*.

La década del 60 trae a la poesía de Sologuren una decisión de renovación que tiene antecedentes en su obra precedente y que proviene de una necesidad personal de expresión antes que de la tentación de seguir una moda; no hay que olvidar que toda la obra del poeta peruano se caracteriza por una búsqueda constante en este sentido, a la cual ha puesto riendas un espíritu equilibrado. Las primeras manifestaciones de esa búsqueda tienen lugar en *Otoño, endechas*, libro publicado en 1959 pero cuyos versos fueron escritos años antes, y afectan no sólo la extensión de los versos, que ya se han visto reducidos anteriormente en composiciones como las Canciones, sino sobre todo la distribución espacial de los mismos (como en "Endechas" y "Eventail"); además, la reducción a que nos referimos alcanza un nivel más complejo que es el de la concreción de la idea y la mayor sencillez de su expresión, por oposición a la voluptuosidad de imágenes observada en libros como *Detenimientos* y *Dédalo dormido*. Pero este proceso de cambio es gradual y atraviesa tres poemarios cercanos en el tiempo, en los cuales la mayoría de las composiciones ostenta sólo una moderada renovación, ellos son, además de *Otoño...*, *Estancias* (1960) y *La gruta de la sirena* (1961), en el que la práctica poética primigenia se manifiesta en los sonetos.

El poema y el verso cortos se identifican más profundamente con la obra de Sologuren a partir de *Otoño, endechas*; todo en ellos se condensa y cife y su medida es tal vez la más apropiada para la sugerencia, en la que con tanto acierto se desliza el poeta. El impulso y el ritmo de estos breves poemas están calculados para no dejar la sensación de lo inconcluso; su despojamiento ornamental progresivo desnuda la esencia del sentido sin que por ello cese de guardar alguna

incógnita, algún suave matiz que no se muestra a todos los ojos. Lo que Sologuren ha dejado de ser es el poeta que habla desde su reclusión, cerrando también el lenguaje, para abrir la expresión asumiendo su condición; ahora hablará desde su soledad, pero permitiendo que el lector acceda a ella con menor dificultad, aunque dispersando en otros aspectos constitutivos del poema algunos obstáculos, tras los cuales el misterio poético queda a salvo. Significativamente, esta mayor apertura expresiva coincide en este poemario con la poetización de lo poético (la conciencia conflictiva del ejercicio poético) que, aunque ya ha tenido manifestaciones anteriores, en ninguno de sus otros libros ha sido tratada en varios poemas; lo que a partir de aquí constataremos es no solamente la conversión de la escritura poética en tema recurrente, sino la elaboración cada vez más compleja de símbolos referidos al fenómeno poético.

La Canción I, de *Regalo de lo profundo*, enlaza con los poemas que en *Otoño, endechas* tratan sobre la poesía. En ella el poema, o "canción", es presentado en su estado previo a la escritura como algo escurridizo y caprichoso que puede tocar o no al creador, situación ante la cual la actitud del poeta sólo puede ser la de la atenta espera y disposición de ánimo, pero jamás la de intentar forzarla. "Kerstin", un breve poema en heptasílabos con raíces en la lírica española, dispone en una atmósfera de crecimiento a un yo poético cumpliendo la acción de escribir y, lo que es más importante, haciéndolo tanto con palabras como con silencios; el poema está marcado por lo ascendente ("se alzaban", "árboles", "cielo", "fuentes"), por lo menos en su primera mitad (5 versos), y después de un sexto verso de transición se sugiere el movimiento complementario descendente ("atardeceres caídos") hasta cerrar definitivamente el poema en el silencio.

Los otros tres poemas que aluden al lenguaje y, más específicamente, a la escritura poética en este libro son "Palabra", "Una tras otra las horas" y "Poesía". El primero debe a su título la decodificación de la imagen desarrollada en los quince versos, la de la palabra como pájaro que parte de la boca para no volver, para proseguir su viaje hacia un espacio distinto llevando sin embargo la señal de su origen; en el fondo de esta imagen reside en síntesis el inicio del proceso de comunicación: "De tu boca ha partido / en instantánea sílaba / — con su nivel de luz / y

su hondura nocturna— / el pájaro que ya / no volverás a ver”. En “Una tras otra las horas” aparece nuevamente el sujeto poético como escritor, pero en este caso la escritura no es un suceso que se comparte (como en “Kerstin”), sino un acto de absoluta soledad; el poeta patentiza su relación emocional con el paisaje y con el tiempo, los cuales aumentan la desolación, y establece, a través de una imagen, que la mirada —o la observación del entorno— y el pensamiento —o la idea— se hallan en la base de la escritura poética. Dos soluciones metafóricas guardan relación en esta composición con la poesía; por un lado, el sintagma “blancas rutas de ensueño” refuerza al signo “página” del 10º verso y, por otro, el signo “luz”, el cual ya ha dado muestras de su valor metafórico al asociarse a la idea de vida, al ser propuesto como una finalidad vincula el sentido de vida que viene cargando al de creación que llega a su término: “Salen de viaje mis ojos, / mis pensamientos; destinos / de luz gemela los gufan, / de la página que rimo / hasta la otra que espera, / salen con igual designio / por blancas rutas de ensueño / donde nadie está conmigo”. Pero el poema central en el desarrollo de esta temática en este libro es “Poesía”, en el cual el autor no sólo muestra la impaciencia ante la negativa de ésta de aparecer, sino que la hace motivo de reflexiones y preguntas sobre su esencia. El enigma de la poesía es de tal magnitud para el poeta que aguarda su señal que ni aún los estados que mejor propician su aparición, como la soledad, el sueño o el amor, garantizan su concurrencia; también a la poesía compete, pues, la característica de huidiza que poseen otros aspectos de la temática de Sologuren. En realidad, a pesar de percibir el autor su cercanía en momentos de gran dolor, la poesía sigue siendo tan indefinible como siempre y lo único que un escritor puede hacer a este respecto es acumular aproximaciones e intuiciones.

Poesía, no me niegues tus dones
por más tiempo. Tengo el oído atento,
los ojos despiertos, abierto el corazón.

Poesía, ¿a qué eres igual,
cuál tu gemelo, cuál tu secreto?
Si es en soledad donde tus voces se oyen,
en ella te he aguardado solo con mi deseo.

Si el sueño es, otra cosa no he hecho
que vagar entre los signos de la noche,
llama en que me enajeno.

No. No te pareces al amor.
¿No está para siempre en mí su garra?
Diría aún a la pena o al olvido
si no fueran el pan de cada día.
Pero qué cerca estás de mi sangre
y sólo creo en el dolor haberte visto.

En *Otoño, endechas* la visión del paisaje ha perdido todo rasgo de idealismo y ha pasado a ser completamente real. La tónica de melancolía que tienen las referencias al entorno natural, por lo general en un clima de otoño o de invierno, está profundamente relacionada con el estado de ánimo del observador de ese paisaje que no se reconoce en él y que experimenta un peculiar sentimiento del tiempo. Es la primera vez que al paisaje observado se opone otro cuya lejanía no corresponde sólo al plano temporal sino al espacial, pues, además de ser recordado, ese otro paisaje con el cual el poeta se identifica se halla en otro país. De ahí que la melancolía que invade este poemario tenga que ver con un sentimiento de extrañamiento respecto al lugar de origen y que, en este contexto, no sea difícil sugerir una utopía, como la que habita en el poema "Tal vez lo conocemos". "Viéndote" es el poema encargado de evidenciar la existencia y la importancia de ese otro lugar para el poeta ("litoral de mi tierra tendido en el recuerdo") y su elocuencia referencial no requiere comentarios; sólo habría que anotar aquí que se trata también de un eslabón de una cadena de poemas que, en la obra de Sologuren, hablan con admiración del pasado histórico del Perú suscitando diversas reflexiones. Esta situación de distanciamiento respecto al propio espacio, que afecta como es claro la relación que el sujeto establece con su medio, equivale a una sensación de vacío al interior de la persona, o también a una experiencia de división interna. Este es el tema del poema "Acontecimientos", en el cual la circunstancia temporal de lo esporádico queda acentuada por la anáfora "a veces". La idea de vacío no sólo es aludida en algunos versos, sino que queda incorporada visualmente gracias a los espacios en blanco dispuestos entre seis epítetos, uno de los primeros

experimentos de este orden en la poética de Sologuren; inciden en la idea de vacío los siguientes versos: "A veces la mitad de mí mismo está sin mí"; "a veces pueden mirarme como por una ventana / a veces hojas y nubes me ocupan cuerpo adentro"; "a veces mi cuerpo no es sino distancia"; "a veces crezco ardiendo cerca de un corazón / fantasma que ni luz ni sombra llenan" (léase, también, ni vida ni muerte).

Los motivos del extrañamiento, el cual incluye la conciencia de lo otro, y del vacío, no se limitan a las composiciones mencionadas sino que se extienden a otros poemas que comparten la misma atmósfera, como "Endechas", "Para qué el cielo", "Al pie de la ventana" y "Fatiga de la eterna caída". Los cinco versos finales de este último relatan la pesadilla del vacío: "¿Pero qué decir si al abrir una puerta, si al abrir / una ventana, o los ojos, o el corazón, ¡es igual!, / si al abrir, repito, hallamos otra puerta / otra ventana, otros ojos, aún un corazón y más aún, / de par en par abiertos, y solos y callados y vacíos?". El poema "Al pie de la ventana" aborda con amplitud los significados vinculados al signo "ventana" que, en esencia, se reducen a dos ya anotados antes: la ventana como punto de observación del mundo exterior, en cuyo caso es un medio de salida del encierro, y la ventana como lugar simbólico desde el cual se mira el recuerdo y el interior de la persona, caso en que resulta ser más bien un medio de ingreso a lo oculto. El tratamiento del segundo de los sentidos en este poema ha sido marcado por Sologuren a través del uso de los paréntesis en dos estrofas de tres versos; la primera alude a la visión interior y la segunda, a los recuerdos:

(Y me he dicho: aquí está, aquí tienes la entrada
que da a tu corazón, también una ventana
que cotidianamente se entera de tu ausencia)

(Los furtivos escorzos y pálidas memorias
en la íntima pantalla de mi despierto sueño
se teñía con tonos que me inventa el anhelo).

Pero lo que en verdad reviste importancia en este poema es el relativo grado de conciencia que el autor demuestra respecto a la condición de objeto literario de la ventana, por encima de la de objeto real, cuando en la última estrofa utiliza el término "signo" para referirse a ella; Sologuren

vuelve a revelarse como un singular codificador de mensajes poéticos por completo posesionado de su papel: "lo estoy viendo en la imagen orlada por el signo / de los brazos abiertos que hay en toda ventana".

En el contexto de *Otoño, endechas*, el poema "Endechas" resulta un caso especial por su configuración espacial y expresiva. En cuanto a lo primero, es evidente un espacio en blanco que va creciendo y va apretando el terreno de la escritura el cual, en su estrechez final sugiere que ya no son posibles más palabras o que el blanco de la página no se las permite; la forma que adquiere en la página el conjunto del poema semeja, como lo ha sugerido Roberto Paoli³, la parte superior de un reloj de arena. Por lo tanto, aludiría desde el punto de vista icónico al paso del tiempo, y el angostamiento final no sólo significaría el fin obligado del poema sino el vencimiento del tiempo disponible. En cualquier caso, haya sido o no la intención del poeta remitir a un icono, el poema diseña sobre la página un movimiento descendente, gracias a que la verticalidad predomina sobre la horizontalidad, y ese trazo, complementado por el estrechísimo verso último, connota idea de acabamiento, ya anticipado además por el verbo morir. En cuanto a lo segundo, el poeta hace uso de una sintaxis entrecortada, de apariencia balbuciente, nada común en su obra literaria; diríase que Sologuren ha vuelto a construir un poema de imaginación, de aquellos que van haciéndose a sí mismos a medida que se escribe, y basado en alusiones simbólicas; diríase que nuevamente las visiones de entresueño lo invaden y le dictan sus signos sin que él sea totalmente consciente de su sentido. Lo cierto es que en él (de modo figurado o no) pueden reconocerse los contenidos que hemos observado dispersos en otros poemas, como el del extrañamiento, la distancia, el vacío interior y la muerte. De los 32 versos de que consta el poema, los primeros doce tienen como centro a la "ciudad", una ciudad configurada como un recinto cerrado, con murallas, torres, puerta y zanja que la separan del exterior. Los siguientes veinte versos trasladan el punto central de la "ciudad" al "corazón", y si esa ciudad imaginaria no se identificaba con nadie este corazón sí señala en dirección al poeta, pues es "mi corazón".

3. Roberto Paoli. *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*. Firenze, Università degli Studi di Firenze, 1985; 229 pp. "Palabra y silencio en las texturas de Sologuren", pp. 113 a 123.

Estamos frente a un procedimiento de equivalencia simbólica que no solamente incluye a los términos ciudad-corazón, sino también algunos otros principios significativos. La perspectiva es otra vez la del encierro y el tiempo el de los momentos en que el día declina y llega la noche, la misma que, como en otras composiciones, simboliza la muerte.



Estancias (1960) es, desde el punto de vista temático, un libro compendio de los principales motivos de la poética sologureniana; cada breve poema numerado (en total 22 en la edición definitiva) gira en torno a uno diferente y ellos constituyen en conjunto un reconocimiento de su material poético. Podría asignársele, pues, el carácter de síntesis de un periodo y de recapitulación del camino recorrido. Ciertamente, no todos los temas de los poemas tienen el mismo valor en el conjunto de su obra; algunos, que hemos venido analizando, tienen gran peso, y otros, en cambio, importan no por su fuerza individual sino por su pertenencia a un campo de significación más amplio. Entre los primeros figuran el Sueño, la Noche, la Muerte, el Mar, el Pensamiento; y entre los segundos, la Nieve, la Estrella, la Flor, el Arbol, el Río, que integran el área de la naturaleza en un sentido lato. Pero, de modo general, todos ellos (escritos siempre con mayúsculas) pueden adscribirse a estructuras englobadoras que, además de la naturaleza, podríamos enumerar como concernientes a la humanidad (Sueño, Muerte, Hijos, Amistad, Hombre y Mujer, etc.), el tiempo (Noche, Mañana, Primavera, Otoño) y la escritura (Pensamiento). Estas palabras clave, convocadas en cada poema, se presentan por lo general desposeídas de la complejidad de sentido observada a lo largo de sus libros, su claridad es asombrosa pero ella no disminuye la sugestividad simbólica que a ellas subyace.

Es norma en *Estancias* el tono de invocación y, hasta cierto punto, de alabanza de cada elemento traído a colación; bien podrían considerarse breves cantos a la existencia de esos elementos. Ya sea por esta razón como por el epígrafe de la Estancia número 15, tomado de San Francisco de Asís, la relación del conjunto con el "Cantico delle Creature" del "poverello" es indudable. Para empezar, el principio en que se basan, la contemplación u observación de lo existente, es común a ambos, y la consiguiente loa se da en los dos pero de diferente manera. En la