

composición de San Francisco la alabanza es dirigida a Dios, a quien se llama "mi Signore", por ser el creador de todo, y el cántico en su totalidad tiene como destinatario a Dios a quien se ve simbólicamente como el padre. En la de Sologuren, cada estancia tiene un destinatario diverso, cada término invocado es, en realidad, el destinatario del pasaje; es decir, el poeta habla directamente a las criaturas de diversa índole sin incluir en su pensamiento al Creador, lo cual ya ha sido observado en otras ocasiones cuando el poeta se dirige a los elementos de la naturaleza. Obviamente, es ésta una diferencia que tiene que ver con el carácter de la composición y con su finalidad: la de San Francisco de Asís tiene por objeto ensalzar a Dios, dando más pruebas de su maravilla, mientras que la de Sologuren se encamina a establecer la relación del yo poético con esos elementos. En uno el centro está en Dios, en el otro reside en lo humano. Sin embargo, podemos señalar dos excepciones, dos casos en que Sologuren no emplea el vocativo y que son las estancias 12 y 22; la primera se refiere a lo que él denomina "el Antiguo" y la segunda, a la pareja humana, el Hombre y la Mujer. Precisamente, el más ambiguo de los poemas es el 12º que mantiene algo encubierto el verdadero sentido de "el Antiguo", aunque sus atributos de sabiduría, amor y de habitar dentro de una persona ayudan a configurarlo como una divinidad; según esto, Sologuren procede contrariamente al santo de Asís al reservar la tercera persona para Dios y para el Hombre, pero conservaría de aquél y de otros místicos el veto a llamar a Dios por su nombre.



*La gruta de la sirena* (1961) es un típico libro de transición, con miradas atrás y miradas adelante, que combina formas estróficas y de expresión ya clásicas en la poesía de Sologuren con otras que desarrollará más aún en su obra siguiente, como el poema en prosa, la composición breve al estilo del haiku o la incipiente experimentación espacial. Por ello limitaremos la reflexión acerca de este conjunto a las menciones explícitas e implícitas que, en algunos de los poemas que lo componen, se refieren a la escritura y a la identidad de quien la ejecuta. El soneto "La aventura" vuelve a colocar ante nuestros ojos a un sujeto poético escribiente, o en busca de la escritura, y tiene además la virtud de reunir una serie de palabras clave y de ideas cuya vinculación a aquélla hemos

venido siguiendo. Allí está la página en blanco personificada en la metáfora del segundo verso ("rostro incierto de esta página"), identificada con un espejo donde lo claro y lo oscuro se reflejan ("Espejo es el papel"), y aludida doblemente por la sinestesia "albeado silencio" del noveno verso. Allí parecen definirse algunas condiciones previas para sumergirse en la escritura ("Con un recuerdo y una ausencia a cuestas, / me acerco al rostro incierto de esta página"), y también los procedimientos que ayudan al fenómeno creativo, como el sueño, el trabajo consciente para convertir ideas e intuiciones en palabras, y el aspecto totalmente misterioso de la creación que durante mucho tiempo se ha llamado "inspiración": "mientras sueño y descifro y me derraman / su inequívoca sangre las estrellas". El signo "estrellas" atrae al término paradigmático "noche", que es atmósfera adecuada al sueño y también el borde final de lo que declina; pero gracias a la conjunción con el signo "sangre", que es imagen de vida recorriendo un cuerpo, prevalece su conexión con "luz", el cual subraya el sentido de "vida" como una opción metafórica y que ahora extiende su significación a la creación poética. Esta idea de la luz relacionada con la creación es planteada nuevamente en el décimo primer verso: "e indúceme la mano a la escritura / que corazón adentro me ilumina". El último terceto incorpora la imagen simbólica del mar en el lugar que, en las estrofas anteriores, ha ocupado el papel en blanco, distinguiendo la masa marina de la orilla, que es el límite donde la escritura se concreta tras sumergirse en el mar de la creación:

Y van mis pensamientos y la pluma  
rasgando el quieto mar hasta la orilla  
donde el misterio mismo se desnuda.

Algunos de los elementos incluidos en este soneto intervienen también en los poemas "Así amanece un día", "Yo, Velador", y "Clepsidra" número 1. En el primero de ellos confluyen, casi hasta identificarse, la búsqueda de la palabra y las nociones de "día" (o "luz") y de "vida": "Y yo poeta / en la embriaguez / de hallarme vivo / queriendo la palabra / arriba, arriba / como pulso o bandera, / *perpetuum mobile* / del día, de la vida". La lacónica primera parte de "Clepsidra" sintetiza en su expresión más apretada los dos componentes de la escritura, la palabra

y la vivencia emocional: "La página blanca, / el signo y el /latido". "Yo, Velador" evoca una oración ("Yo, pecador, me confieso a Dios...") gracias a la reiteración de los dos primeros versos en las cuatro estrofas de que se compone ("Yo, Velador, / me confieso a ti"); en éstos queda expresada la actitud del poeta hacia el acto creativo, de espera y de entrega a la vez. Las tres primeras estrofas establecen una jerarquía con los elementos que proponen, la cual apunta a la disposición vertical de los mismos en el espacio: Noche, Lámpara (siempre la luz oponiéndose a la sombra), Frente, Página; dichos términos y el que aparece en la cuarta estrofa, el Sueño, intervienen directa o indirectamente en la escritura, pero sobre todo el sueño es señalado como el germen de aquélla, el origen lejano de lo que aún no se produce: "Yo, Velador, / me confieso a ti, / Sueño, / criatura mfa, / remota, / bajo la noche, / la lámpara / la página blanca... / (Conmigo tú, / por siempre)".

Mencionemos brevemente el poema "El pan" para indicar que en él el poeta también alude a sí mismo como escritor ("Digo, escribo") e incorpora en cierta forma la discusión sobre el carácter de la poesía, en boga en la época en que escribiera el poema, citando a Eluard y tocando un tema caro a la llamada poesía social. Por último, y un tanto al margen del asunto de la escritura, aunque aludiéndola por la mención de los papeles, el poema en prosa "Más allá..." reformula la imagen del enfermo yacente cerca de una ventana, a través de la cual tiene acceso al mundo exterior. Las alusiones a este tema han venido haciéndose cada vez más explícitas en la poesía de Sologuren y sus relaciones con la aspiración de equilibrio y con las fuentes de su creatividad se vuelven paulatinamente más claras:

Más allá, las grandes hojas de la palma se estremecen entre los brazos infinitos de la luz, entre los labios ávidos del viento. Y más acá, el lecho en que yazgo: pálida, diminuta llanura poblada de papeles. Entre ambos términos, en cima de equilibrio, la ancha y clara paz de la ventana. ¡Trueques entre lo íntimo y lo externo! ¡Nostálgico comercio al que minuto tras minuto, entrégase el enfermo!



En la trayectoria poética de Javier Sologuren *Recinto* (1967) ha sido siempre destacado como un caso especial, sobre todo atendiendo a la extensión (158 versos) inusual en su obra hasta ese momento. Pero la importancia de *Recinto* no reside sólo en el hecho de haber logrado el autor, siempre proclive a contener la expansión del poema, dilatar más que antes una composición, sino en la complejidad de sentidos que en él se juegan. La longitud del poema no ha interferido en el tratamiento de los versos, que conservan la medida apretada afín a sus más recientes experimentaciones, la tendencia a simplificar la expresión y, a la vez, el sugestivo empleo de imágenes; en él confluyen artificios utilizados antes por el autor, como la casi total ausencia de puntuación (que favorece la circularidad), la metáfora, el epíteto, la enumeración, la repetición, pero por primera vez se sugiere un plano distinto, de carácter referencial y de conformación a veces dialógica, a través de seis fragmentos destacados por la cursiva y por hallarse encerrados entre paréntesis. Dichos fragmentos son los que aportan al conjunto espacios de narratividad que se intercalan a las estrofas propiamente poéticas, alternancia que guarda relación con los dos epígrafes, uno más estrictamente poético de D. H. Lawrence y el otro claramente narrativo, extraído de *Dioses y hombres de Huarochiri*; esta combinación de modos de escritura hace que el poema evoque en cierta forma un relato, o que éste permanezca subyacente.

La ambigüedad es el borroso camino por el que transita el poema siendo dos los sentidos fundamentales que posibilitan dos lecturas paralelas; *Recinto* es, de manera general, un largo discurso sobre la muerte y, simultáneamente, un discurso metafórico acerca de la escritura. La visión que ofrece la primera estrofa del poema es la de un conjunto de elementos definitivamente detenidos por la muerte en un momento de su transcurso; el primer y segundo versos ("no circulaba nada / nada rodado nada oscilado"), que enlazarán por contraposición con los versos finales ("y todo oscilando / rodando / circulando"), apuntan a una suspensión abrupta de la temporalidad y, con la repetición de "nada", a la anulación de todo elemento viviente. Sologuren describe la acción y el efecto de la muerte como algo contundente a través de la imagen de la caída, en este caso redundante (caer de arriba abajo), para señalar su condición de irreparable: "la muerte cayó de arriba abajo como un puño

/ inapelable". A partir del quinto verso, debido al procedimiento de la enumeración, conoceremos el estado en que quedaron los elementos sorprendidos por la muerte, logrando el poeta una sorprendente visión del deterioro, de gran fuerza y condensación, que encuentra su expresión más sintética en estos versos: "se contrajeron racimos rostros vísceras / espacio y tiempo apretaron sus mandíbulas". El sentido de acabamiento, de lo que se cierra y concluye, se halla reforzado por la utilización de verbos que contienen el significado común de aquello que queda en sí mismo, como: "se entrafó el aire"; "inmerso en su alma el heliotropo"; "se contrajeron racimos"; "espacio y tiempo apretaron"; "el oro recogió sus destellos"; y el participio "encerrado" en el 18º verso ("lo encerrado fue el reino"). Ya en la primera estrofa empieza a revelarse la relación existente entre los signos de la muerte incluidos en ella y los que se guardan en una tumba precolombina; el término que permite esta primera aproximación es "oro", cuya presencia intacta en el espacio de la muerte remite evidentemente a culturas prehispánicas. "Oro" contiene los semas 'esplendor' y 'perdurabilidad' que repercuten en el término "reino" del verso siguiente, haciendo posible la aproximación entre ellos gracias a un procedimiento expreso de inclusión —o sinécdoque—, por el cual la parte (oro) remite a la totalidad (reino).

En la segunda estrofa, Sologuren continúa desarrollando imágenes de acabamiento, pero introduce también la primera persona ("sólo un latido tocó *nuestra* memoria") que entra en contacto con ese ámbito de muerte; es justamente la primera persona del plural la que prevalece en los versos entre paréntesis, la cual señala no sólo a los personajes Schliemann y el huaquero, sino indudablemente al poeta. La muy lograda imagen de la tina vaciándose del agua, que sirve para aludir a la acción de la muerte que absorbe el fluido vital y deja sólo los objetos, tiene su contraparte en la estrofa final del poema: "todo quedó como cuando / se destapa una tina / un final estertor / y barcos de papel del niño que jugaba / blancos hacinados / nada nadie", escribe el poeta en la segunda estrofa; y "la tina llenándose de agua / derivando los barcos de papel", escribe en la última. Por otro lado, en esta segunda estrofa aparece la imagen "cien mil hojas secas", que recurrirá en otros momentos del poema y que basa su ambivalencia en dos significados del término "hojas": hojas de alguna planta, seca en este caso y por ello muerta, y

hojas de papel. El primer fragmento de los seis que aparecen entre paréntesis se inicia con una alusión al epígrafe de *Dioses y hombres de Huarochiri* y a la figura de la pequeña mosca que vuela del cuerpo del difunto, al cabo de cinco días de su muerte, y que los antiguos peruanos creían que era el alma; con esta mención, pues, se da una nueva pista acerca de ese reino encerrado por la muerte al que antes nos referimos. La tercera estrofa proporciona la ubicación del "recinto" donde la muerte ha dejado sus huellas y que, por su forma, es definitivamente una tumba precolombina: "llegamos al sitio del aire / a la botella subterránea".

El poema continúa ahora ofreciendo caminos paralelos a la decodificación del sentido, la ambivalencia del discurso poético se convierte en norma y se acrecienta el valor simbólico de algunos elementos. La cuarta estrofa, precedida por el segundo fragmento narrativo en el que "romper la tierra" es la acción fundamental, propone dos lecturas: una sigue desarrollando la secuencia iniciada con el poema, en la que el sentido es la muerte y la observación de sus vestigios, la otra gira en torno a la creación poética que va en sentido contrario de la muerte. El término "abismo" no sólo se refiere a una hondura marcada de la tierra, sino también a la profundidad que hay que descender para crear; los términos "profana", "extraer", "hollando", "sorprender", comparten la idea de penetrar sorpresivamente un espacio y apoderarse de lo que allí se encuentra, pero de acuerdo al contexto ese espacio puede hallarse en el interior de la tierra o ser el imaginario recinto donde habita potencialmente el poema. En esta ocasión, el sintagma "cien mil hojas secas" remite abiertamente a la escritura: "intentando sin embargo extraer / de cien mil hojas secas el poema / hollando el manto oscuro del oro de la tierra".

En la quinta estrofa, que se genera a continuación del tercer fragmento en cursiva donde se ha anunciado la visión de un "tesoro", se pone en evidencia la perfecta cohesión lograda por Sologuren en el engranaje de ambos sentidos; ya "tesoro" se presenta como un signo bisémico, el cual designa tanto la riqueza escondida en una tumba como el material precioso que el acto de creación va a convertir en poema:

decididos a extraer de cien mil  
hojas secas el poema

ruido o palabra que fuera a quebrantar  
la equívoca eternidad de la muerte  
rompimos la entraña  
rompimos el sello  
cayó el polen musitante  
la remota semilla  
ardió el grano del cereal incógnito  
la luz fue el aire de la vida.

Es importante anotar el tránsito de la intención a la decisión que queda expresado al inicio de esta estrofa, en relación a la anterior, y que se refiere a la escritura poética. Es en esta estrofa central donde las dos vías paralelas de significación se encuentran y descubren su conexión simbólica, la misma que involucra elementos básicos en la poesía de Sologuren y que continuarán manifestándose más adelante. Con "ruido o palabra" el poeta alude al lenguaje de manera general, al articulado con "palabra" y con "ruido" al que puede derivar del mundo natural o de la música, dos aspectos a menudo tocados por él. A "ruido" y "palabra" se opone el término tácito "silencio", pero éste es desplazado en el verso siguiente por "muerte", con lo cual comprendemos algunas equivalencias metafóricas organizadas e íntimamente asumidas por el poeta: el lenguaje puede quebrar el efecto mortal del silencio, es decir, el lenguaje y el ruido, que son signos de vida, luchan contra el silencio, que es signo de muerte.

En los versos siguientes se incide reiteradamente en el sentido de germinación, o en el acto de generar una nueva vida; sirven a esa idea los verbos 'romper' y 'caer' y los sustantivos "entraña", "sello", "polen", "semilla" y "grano". Recordemos que el movimiento descendente, o la caída, han sido convocados anteriormente en relación con la muerte y que también al comienzo de este poema ambos se manifiestan decididamente conectados. En la estrofa que nos ocupa, en cambio, el verbo caer, que amplía su sentido al de penetrar, indica una acción cuyo resultado será la vida, o la creación. Penetrar la tierra, entonces, para descubrir los secretos seculares que guarda, es un acto similar al de introducirse en el indefinido espacio de la creación para hallar el misterio del poema y sacarlo a la luz, a través del lenguaje. De allí que la luz (metáfora de vida) aparezca en el verso que cierra esta estrofa revelando su inobjetable

conexión con la vida. La riqueza de la estrofa quinta no es solamente esencial para el poema, sino que es de capital importancia para comprender toda la poética de Sologuren; en ella se reúnen las siguientes oposiciones cuyos términos son isotópicos:

Vida / Muerte  
Luz / Sombra  
Lenguaje / Silencio

El poema toca después el tema de la insatisfacción humana, ya sea la del huaquero que busca "fardos" y "tesoros" o la del creador que no se contenta con el resultado obtenido; éste es el sentido de las seis repeticiones de la expresión "no basta" en la séptima estrofa. La constante regeneración o circulación de lo viviente, es decir, que la vida contenga o suscite la muerte y que ésta, a su vez, origine la vida, es el tema de la última estrofa y el punto de vista que permite una lectura horizontal de los términos de las tres oposiciones definidas arriba. La última estrofa, una extensa enumeración, se convierte en la contraparte de la primera exponiendo, a través de múltiples imágenes, un sentido de renovación y de renacimiento; éste alcanza a algunos términos usados en la primera estrofa para dar la visión de la muerte y también a otros mencionados en las demás estrofas. Por ejemplo, "el heliotropo ardiendo / nuevamente junto al muro / la sandalia en el sendero", frente a "desconocidos la sandalia y el asfódelo / inmerso en su alma el heliotropo". El caso de "el crujiente muerto y vivo / hacinamiento de las hojas" ayuda a esclarecer los dos sentidos de "hojas": son muertas las hojas de plantas halladas en la tumba, mientras que tienen vida las hojas de papel donde se escribe. El movimiento circular que va de la muerte a la vida es anunciado por el verso que precede a la estrofa final, "porque todo es origen", que motiva la enumeración y desata la libertad asociativa del poeta. No es en absoluto casual que al retomar, en los tres versos finales, los verbos usados en los versos que abren el poema, elija modificar su conjugación y su orden: de formas del pasado han cambiado en gerundios expresando duración del movimiento, y el verbo 'circular' deja de ser el primero para ocupar el último lugar y cerrar el poema. Esa sola palabra final, "circulando", tiene el poder de crear una imagen de inconclusión y de amarrarse al comienzo; no sólo la vida y la muerte se involucran y se suceden,



también la palabra y el silencio y así como la primera estrofa nos enfrentaba al estatismo de la muerte, la última nos conecta con el torbellino de vida de la creación.



Profundamente relacionados por el manejo de una expresión desposeída de artificios, *Surcando el aire oscuro* (1970) y *Corola parva* (1977) son la manifestación clara de la vocación madura de Sologuren por una poesía que se enriquece y vibra en la brevedad, en la pincelada sutil que dice y no dice y en la toma de conciencia del amplio espacio que la rodea. Aunque estas características ya tienen antecedentes en su obra, podría afirmarse que es a partir de estos libros que ellas se convierten en marcas de estilo dejando de ser ensayos aislados. Las aportaciones innovadoras irán apareciendo gradualmente sin la menor intención de provocar una ruptura respecto a su producción anterior, antes bien, recogéndola e inclusive citándola, y sin olvidar los asuntos recurrentes y las metáforas ya convertidas en obsesivas. La preferencia por el poema corto, de desarrollo contenido por una creatividad vigilante, se verá interrumpida al menos dos veces en *La Hora* y en *Tornaviaje*, creaciones que guardan relación con *Recinto* no sólo por la extensión, sino por sus planteamientos temáticos y porque en su carácter de compendio se funda la necesidad de su extensión.

Es, pues, de motivaciones íntegramente surgidas de sus vivencias y de su concepción personal del hecho poético que nacen las novedades formales que va introduciendo. *Surcando el aire oscuro* es la primera colección de poemas en la que Sologuren propone, indirectamente, al lector un cambio de actitud al enfrentar la lectura en lo tocante a la predisposición de aquél hacia ésta; de manera tácita, el poeta renuncia al papel de poner al lector en la pista del sentido de su poema a través de la rotulación de éste bajo un título y lo coloca al final, entre corchetes, a modo de resultado, obligándolo a cotejar, mediante una segunda lectura, si su percepción es coincidente con la del poeta. Este rechaza el preámbulo encasillador del título, aguarda del lector una aproximación más abierta al poema y probablemente busque que esa especie de título sea una propuesta susceptible de ser aceptada o no; con este recurso, a sabiendas o no, extrae de su anquilosamiento al lector, encerrado en el rol

de receptor pasivo, y lo hace partícipe de sus decisiones poéticas. Estos títulos sui generis, en ésta y en otras obras posteriores, pueden ser consecuencia lógica de lo expresado en el poema, respuesta a un acertijo, definición de la imagen desarrollada, interpretación del propio poeta, a veces desorientadora, denominación de una serie, o el nombre del tipo de composición en muy pocos casos. De esta clase de poema Sologuren pasa al brevísimo y sugestivo poema sin título, al estilo del haiku japonés, del cual hay algunas muestras en *Corola parva* y más tarde en *Jaikus escritos en un amanecer de otoño*. Algo de orientalismo asume el autor, no sólo en la medida de los versos, sino en la extrema velocidad para dar el trazo debajo del cual palpita algo mayor y para fijar imágenes visuales; sin embargo, muchos de los haikus compuestos por Sologuren no pueden abandonar del todo el espíritu y las preocupaciones de un occidental. Por otro lado, *Corola parva* también exhibe unos pocos ejemplos de poesía concreta, como "los pájaros emigran...", "voy a mirarme..." y "(viento de vocales)", tendencia que no volverá a aparecer en su obra, aunque ella sea una referencia inevitable para las composiciones de rasgos icónicos.

La elipsis es, en los poemas de estas colecciones, el recurso más frecuente; no habían aparecido hasta ahora poemas más desnudos en la obra de Sologuren, más desguarnecidos de ornamentos que éstos y, a la vez, más seguros de estar alcanzando la esencia de lo poético. Este trabajo de depuración es tan exigente que no puede menos que ser en gran medida consciente, a tal punto que en *Corola parva* titula una de sus composiciones con el nombre de "Elipsis". El poema es uno de los primeros en introducir los espacios en blanco en medio de los versos y no sólo alude a esa figura a través del título, sino que es la demostración del trabajo realizado, pues los espacios vacíos pueden interpretarse también como los borrones donde antes hubo otras palabras. A la escritura se refiere también, de modo elíptico, el haiku que abre el poemario, en el cual la creación poética es la luz que brota de la oscuridad ("La tinta en el papel. / El pensamiento / deja su noche"); el escueto poema que expone una imagen visual de la búsqueda infructuosa de la creación ("nada dejé en la página / salvo / la sombra / de mi inclinada cabeza"); y "Frasas...", donde el calambur en el primer y último versos vincula nuevamente el mar a la escritura ("FRASES — OLAS BLANCAS (...) OH LAS BLANCAS — FRASES"). En *Surcando*

*el aire oscuro* pueden hallarse también ejemplos de relación entre el mar y la creación, en “[el yacente]” (“la esperanzada / palabra del mar / que estoy oyendo / germinándome / el alma”) y en “[partitura]”, donde el signo “sueño” remite a creatividad (“el mar que mira como ciego / (inmemorial múmero mármol) / desgarrando su blanco sueño / en sueño vigilante me ha trocado”). El poema “[a una lámpara]” reitera vinculaciones ya establecidas entre algunos signos metafóricos y la escritura, como la “luz”, el color “blanco” identificado con el origen informe de algo nuevo, y el “sueño”, otro elemento que propicia la creación al formalizarse en lenguaje.

Son bastante frecuentes en estos poemas las alusiones a la blancura, al tiempo y a la muerte. El sema “blancura”, que en una primera época de la obra de Sologuren se manifestaba muy a menudo como una cualidad del cuerpo femenino y designando el aspecto sereno del amor, se ha ido volcando paulatinamente hacia otros principios significativos para recargarlos con el sentido de origen, de posibilidad no explotada, de allí que dos de los poemas de *Surcando el aire oscuro* aporten más datos para validar esta interpretación: “[color de fondo]” relaciona la blancura con el mar, y “[la condición]” con el sueño, ambos considerados fuentes de creación poética; el caos anterior al orden que se verifica en un papel cuya blancura ha sido corrompida. En “[color de fondo]” el sema “blancura” está contenido y reiterado en los signos “hueso”, “plumas” y “espuma”. La percepción del tiempo y la acechanza de la muerte descubren sus conexiones naturales en algunos poemas; en “[la amarga almendra de los hechos]”, por ejemplo, Sologuren esboza con unos pocos trazos la figura de una muerte colectiva y violenta (tal vez producida por una bomba atómica) y configura el tiempo como historia presente con proyección a futuro: “el niño ve sus brazos y sus piernas / de su propia sonrisa separados / 1968-1969-1970 / esta es la historia / que estamos rubricando”. En “[el pasajero]” la idea de la fugacidad del tiempo está dispersa en toda la composición; en realidad, se trata de una imagen que el poeta ha descompuesto en sus varios elementos, los cuales enumera uno tras otro, imponiendo al poema la sensación de velocidad que el tema suscita: el tiempo como un carro y el cochero (o el “pasajero”) conduciéndolo, o siendo conducido por él, sin poder detenerlo. Cada verso propone un principio distinto que remite al sema “velocidad” y los dos versos finales

expresan de la manera más apretada la brevedad de la existencia, convirtiéndose en la síntesis del poema:

tú el auriga de las horas  
el carro del tiempo  
el camino incesante  
la veloz marcha  
las riendas y el látigo  
el caballo ciego  
el aire cortado  
la ráfaga  
el paisaje cruzado  
la vida  
la muerte.



Con *Folios de El Enamorado y la Muerte* (publicado en 1980) Sologuren llega a uno de los puntos más altos de su trayectoria poética, en el cual se concentra el mayor grado de experimentación hasta aquí practicado en su obra; totalmente asentado en su madurez no hay recurso poético que no domine ni encuentre plena justificación en el contexto de su escritura. El título del libro alude a una breve composición suya de *Surcando el aire oscuro* a la que ha llamado precisamente “[el enamorado y la muerte]”, la cual manifiesta cierta familiaridad temática con el poema “epitalamio” que abre *Folios...* Ambos tocan la relación entre el amor y la muerte, el primero para indicar la inevitable extinción del cuerpo que ha sentido el amor y, por lo tanto, del amor mismo, y el segundo para proponer la fusión de los amantes muertos con los amantes vivos que se unen en la hierba que crece sobre la tumba, una resurrección por el amor en suma. Otra vez nos encontramos con esa actitud poética de dar una visión complementaria y de estimular la circularidad temática; en el caso de estos poemas, mientras que la experiencia amorosa, que es vida, se trunca con la muerte en el primero, en el segundo, la muerte puede ser superada gracias a la fuerza del amor.

*Folios...* exhibe prácticamente todas las maneras en que Sologuren utiliza el espacio, no ofreciendo su obra posterior ninguna novedad en este sentido. Los poemas se mueven en la hoja de papel con la mayor

libertad según principios icónicos y según mandatos intrínsecos, o derivados del ritmo y del sentido que el poeta quiere imprimir al poema; en el primer caso pueden ayudar o redundar la significación, mientras que en el segundo pueden remitir a otra cosa y permitir la filtración de un segundo sentido. Lo que a simple vista observamos en este libro es que el poeta se ha adueñado de la superficie total de la página, pero más allá de esa consideración espacial, que bien podría ser accidental o exterior, se halla la asunción de un factor integrante del trabajo con el lenguaje que casi siempre da la impresión de desaparecer con la escritura, el silencio —o el vacío— que brega por desplazarlo. El tratamiento espacial de Sologuren incorpora —escenifica casi— esa lucha del poeta por vencer al silencio y la de éste por dificultar la búsqueda de expresión de quien escribe; es en este punto en el cual el autor supera los alcances de la poesía concreta que también ha practicado, la cual pretende que el cuerpo físico de un poema ubicado en un espacio proponga por sí mismo un sentido acorde con el que se expone o sugiere en palabras. Hasta aquí, salvo unos cuantos casos mencionados, la importancia del espacio en blanco se concentraba en aquél que circunda al poema y en el hecho de ser un tema de especial significado en su obra; en *Folios...* y aún después, el espacio se entromete en el poema, quiebra su usual estructura de bloque y de este modo nos sugiere varias cosas. Son esas composiciones, en las que el silencio se instala materializándose al interior del poema, las que revisten mayor significación cuando nos referimos a la espacialidad de la poesía más experimental de Sologuren.

En líneas generales, y proyectando la observación más allá de *Folios...*, a *El amor y los cuerpos*, *Poemas 1988* y *Tornaviaje* fundamentalmente, el trabajo espacial tiene como adyuvante la utilización de algunos signos gráficos que de algún modo compensa la casi total ausencia de signos de puntuación convencionales; tales signos gráficos son los paréntesis, las barras, los guiones, la combinación de altas y bajas y la cursiva, estas últimas visibles en los libros posteriores. Los paréntesis son muy a menudo empleados para distinguir una acotación o precisión del poeta, a veces de carácter metafórico. Las barras pueden tener una significación más compleja de la que aparentan; para empezar, y desde el punto de vista figurativo, niegan el trabajo espacial en los casos en que el poema íntegro es escrito en forma continuada y separadas sus

partes sólo por éstas, así tenemos nuevamente una tensión entre dos contrarios, pero esta vez a nivel de la estructura visible: dispersión vs. concentración. Por otro lado, son una apelación a un código que no es el del lenguaje cotidiano, sino el especializado de la literatura y más estrictamente el de la poesía; es decir, Sologuren reemplaza en esas ocasiones la práctica de la disposición espacial libre por un recurso ya codificado, en el que una barra significa separación de versos y dos significan separación de estrofas y, por ello, un silencio mayor. La consecuencia lógica de esta operación sería la llamada al lector para que reordene el poema; ¿es que acaso así lo hará vivir su propia angustia ante el vacío? Según el código de la lingüística, las barras son signo de oposición y de esa manera son también incluidas en algunos poemas, aunque no tanto en *Folios...* como en las colecciones siguientes. Otras maneras de destacar unos vocablos de otros, en los libros posteriores, es el empleo de las letras altas y la cursiva, recurso mediante el cual llega a codificar el autor un segundo mensaje.

No sólo se da una oposición entre la apertura espacial y la cohesión de los poemas separados por barras, sino que también existe una tensión entre los vocablos espaciados normalmente y la aglutinación de otros, como "borradibujaborraborra"; comprobando esto, es posible pensar que junto a la voluntad manifiesta de ganar el espacio, de gobernarlo, persistiría la tendencia a cerrarse ante él. Hemos advertido ya, al referirnos al poema "Elipsis", que los espacios intermedios entre vocablos de un mismo verso, sobre todo cuando la composición es elíptica, denuncian alguna tachadura; pero a esta observación podemos agregar otra: la de que esa pausa sea la señal de una duda o de una reflexión que sólo de esa manera puede marcarse levemente. Qué explicación podría tener entonces la escisión de la unidad sintagmática que se verifica en muchos poemas (lo de menos es que la pausa quede en lugar del signo de puntuación eliminado, como sucede algunas veces), si no es porque, además de la inclinación de Sologuren hacia la solución gráfica, esa suspensión en la escritura corresponde a una reflexión que se mantiene en silencio: "mirando en un punto no lejano"; "porque quise pensar"; "en pos de una canción".

Entre las composiciones de *Folios...* en que la distribución del espacio en blanco es una representación gráfica que aporta un sentimien-

to acorde con el discurso escrito, se halla "meteoros", un poema con límites gráficos muy definidos y muchos vacíos en el medio que remite a las impresiones producidas por la luz en un sector del paisaje donde hay agua. De hecho, la recurrencia de signos que pertenecen a los campos semánticos de "luz" y de "agua" es considerablemente elevada para un poema de diez escuetos versos: ocho en el primer caso ("sol", "traslúcido", "vaho luminoso", "rayo", "sol de la mirada", y la metáfora "ojos de sol" que aparece repetida tres veces), y cuatro en el segundo ("agua esmeralda", "dibujos del agua", "húmeda memoria", "alas de agua"). Las secuencias sintagmáticas entrecortadas por los espacios en blanco no sólo tienen un efecto visual, que podría recordar la superficie en movimiento del agua en la que se refleja la luz del sol, sino que trasladan el sentido de "reflejo luminoso" a todas las palabras o grupos de palabras que inciden en la página, conectando indirectamente la luz con la creación. La iteración del vocablo "resurrección" en el último verso, encerrando la metáfora de "sol en la mirada", impone su significado de vida renovada a la acción de la luz en el paisaje y, de paso, a la mirada iluminada que descubre esa especial vibración.

En "sic transit", el vocablo "isla" refuerza su sentido gracias a su aislamiento en la secuencia del primer verso; el segundo verso, en cambio, junta demasiado las palabras sin otorgar casi una pausa al lector, como para dar la impresión del "remolino" del cual se habla; y el último sintagma, "darle vuelta al guante", se quiebra en el signo vuelta configurando así la idea de giro. "En los médanos" es otro poema cuya disposición se halla condicionada por la imagen visual; en este caso, el contrapunto entre espacios llenos y vacíos es una representación de la labor del viento que modifica constantemente un paisaje de arena, eliminando unas formas y construyendo otras. El sentido fundamental de este poema es el perenne hacer y deshacer del viento, acciones que se hallan contenidas en los verbos labrar, invadir, acariciar, abrir, dibujar, hundir, confundir, borrar y olvidar; por otro lado, las aglutinaciones "borradibujaborraborra" y "recuerdolvida" concentran esa misma doble acción, pero añadiendo un ingrediente rítmico que podría repetirse indefinidamente y marcando una insistencia obsesiva de dicha acción. El poema, por lo demás, propone sutilmente su continuidad, así como es incesante el trabajo del viento, gracias al artificio de terminar con la

misma palabra con que empieza: "viento". Sologuren ha conseguido dibujar con palabras, y con sus trazos abstractos, el paisaje siempre renovado de las dunas, dejando entrever tras el trabajo poético su interés por las artes visuales. Este tipo de poemas podría permitir, al menos parcialmente, una lectura desordenada y libre de sus términos.

Dejando de lado otros casos de representación visual analicemos el del poema "márgenes" el cual, además de su condición gráfica hasta cierto punto mimética de la idea que desarrolla, aporta más significados al ya abultado tema de la escritura:

escribo	al pasar
en la zona	acá la
del silencio	mano
no toco el	al trazar
centro / sólo	las letras
lo limito	o al picarlas
el centro	he dado
en un corazón	el huidizo
en blanco que	salto
sin embargo	el blanco
está latiendo	queda
lee en ese	blanco
centro	blanco
desvía	del deseo
la mirada	de escribir
unos grados	de anotar
a la derecha	silencios
allí está	entre estas
el poema	dos columnas
nunca	está el poema
alcanzado	la ausencia
es ese su	siempre
espacio	presente
en esta	pero existen
columna	márgenes
gotean	escribo
palabras	en la
nada más	zona
que palabras	del silencio



La coordinación de lo visual y lo conceptual es perfecta en este poema y, observado como conjunto, su presentación en dos bloques verticales equivale precisamente a la idea que el título designa. Entre los dos espacios escritos o "columnas" se abre uno en blanco, el del poema buscado y negado; el otro, el que leemos, es sólo la aproximación a la misteriosa morada del ausente y es expresión insatisfactoria de lo que se percibe y no se puede alcanzar. Es ésta una composición que deja constancia de la imposibilidad de poseer y traducir la idea poética, pero es también y a pesar suyo un poema. El centro, reiterado desde el punto de vista semántico por "silencio", "corazón", "blanco" y "ausencia", es limitado por unos márgenes que el escribiente no consigue transgredir y ese centro, metafóricamente un corazón latiendo, es un espacio de vida. Tienen preferencia los verbos que aluden a la escritura (escribir, trazar, picar, anotar) y los que definen algún tipo de movimiento (limitar, desviar, gotear, pasar, dar el salto); estos últimos tienen la virtud de dibujar, gracias a los significados que transportan y a los de los signos que los acompañan, un esquema muy similar al que vemos plasmado en la página, demostrando nuevamente la inclinación de Sologuren a favorecer la participación en sus imágenes del sentido de la vida.

El tema de la escritura ha crecido considerablemente en este libro, hasta volver casi conscientes la mayoría de los recursos simbólicos empleados para su tratamiento. La unidad número 4 del poema "dos o tres experiencias de vacío" se halla prácticamente saturada por el sema "blancura" el cual, en esta ocasión, aparece acompañado de su opuesto en materia de color, la "negrura". Pero así como lo blanco responde metafóricamente al sentido de potencialidad creativa, lo negro, identificado con la tinta, significa la plasmación en escritura de la abstracción poética; hay que destacar, en este conjunto, la presencia fuertemente significativa de la imagen del mar que reúne en sí la potencialidad y la realización, esta última designada por la "orilla", reproduciendo la relación que existe entre la idea poética, o la intuición del poema, y el resultado de la escritura.

las blancas paredes	de la casa
los blancos huesos	bajo tierra
la blanca	soledad

del mar	del cielo
la blanca mariposa	
	del sueño
sumidas	
en el trazo	
	negro de la tinta
extendidas	
hasta alcanzar su negra orilla	

En varios poemas Sologuren se refiere a su condición de escritor y a su ubicación en un espacio de soledad donde se escenifica la lucha con el silencio, o con las tinieblas, y el resultado de la cual, aunque luminoso, es siempre insatisfactorio. En "situación" observamos al poeta "situado / en la tangente del pleno y del vacío" y explicando de este modo su batalla personal: "sintiendo la erosión del pensamiento / en mi cerebro / cogiéndome al leño que deriva / casi a oscuras / trazando una raya encendida / un surco de letras apenas visible". También en "eros" se halla expresada la búsqueda del poema y la fragilidad de lo que se quiere poetizar: "y encima / de mi lejana cabeza / la estrella / evanescente"; y en "(vilanos)", a través de una comparación con éstos, se añade a la calificación de frágil que recibe la palabra, no sólo escrita sino también hablada, la de errar en el tiempo. En "(el circo flota en una lágrima)" la reiteración del vocablo "perdón" cuatro veces, dirigido posiblemente al lector, se origina en la comprobación de estar escribiendo poesía a partir del dolor y del conflicto interior: "perdón por la / diversión / que les niego / por la / pluma que quiebro / sin / bailar ni cantar". La íntima relación de la poesía con la vida es recordada también en este poemario, a través de la identificación de ésta con el signo "sangre"; en "eros" leemos: "en pos de una canción / cifrada / audible / al solo paso de la sangre". Pero en "continuo 1" la relación resulta más explícita y el término "sangre", además de identificarse con el tiempo o el transcurrir de la vida, se convierte en un continente enriquecido con múltiples contenidos. Este sentido se acentúa en el primer sintagma ("se teje todo en la sangre"), después del cual se procede a la enumeración de contenidos, y se confirma en el último que incluye a la poesía ("poesía tejida como todo en la sangre"); éste transporta, además, la idea de cierre, debido al

participio del verbo tejer, mientras en el primero el verbo está conjugado en presente. En la enumeración, descriptiva o metafórica, de elementos contenidos en la sangre (o vida), todos de gran importancia en la obra de Sologuren, tiene un lugar central el amor, resaltado por su repetición aglutinada cinco veces, mientras que la alusión a la muerte contenida en la vida se encuentra oculta tras la metáfora "polvo último"

se teje todo en la sangre la luz del día los  
transparentes rumores del aire alto la ola  
rosada de la bellísima sobre las calientes  
tejas las nociones el concepto de justicia  
la sapiencia de tu piel el querer el no querer  
la apertura del follaje el polvo último el  
amoremoremor las quimeras elamoremor en  
la sangre que es el tiempo sangre y tiempo  
corceles sólo destellos rumores fluviales  
fervores sangre y tiempo convergencia única  
posible poesía tejida como todo en la sangre



Contemporáneas a *Folios...* son las breves composiciones reunidas bajo el título de *Orbita de dioses* y agrupadas en dos partes, "Cícladas" y "Synopsis", pero su significación en el conjunto de la obra sologureniana es bastante restringida y su configuración, la de unos apuntes de viaje entre los cuales algunos son más acabados que otros. Esto no quiere decir que en *Orbita...* las cualidades de excelente poeta de Sologuren experimenten una baja, sino que, simplemente, no las ha desplegado por abandonarse a la anotación de primeras impresiones, todas relacionadas con Grecia y sus islas; no obstante, este conjunto se caracteriza por su frescura y extrema sensualidad, por incluir como referente a la mitología y por la utilización fugaz de algunos artificios, como la sinestesia, las oposiciones semánticas, las asociaciones fónicas, la elipsis, la enumeración, la repetición y el mensaje cifrado señalado por cambios tipográficos; es el caso, por ejemplo, del primer y tercer poema de "Synopsis" en los que el nombre Delos, la isla central de las Cícladas, puede armarse a partir de la preposición "de" y del artículo

"los", escritos en cursiva, obteniéndose así el sujeto que se describe metafóricamente en los poemas.

*El amor y los cuerpos*, publicado en 1985 en México, es un libro casi exclusivamente dedicado al tema amoroso, concebido como una recuperación, como un sentimiento que se redescubre, pero en el que también se tocan otros asuntos, como el deterioro en "(mejor, soñado)" y "(en el fondo del pozo)", aunque sin que se llegue a tratar abiertamente el tema de la muerte, y el del cansancio en "(poética de un malestar)". La inclinación del poemario es hacia la vida y hacia la sensación de plenitud vinculada a la pasión amorosa; en comunicar esta experiencia se concentran la mayor parte de los poemas, siendo menos abundante la experimentación formal respecto a *Folios*. Esta se limita a las iteraciones fónicas y rítmicas en una estrofa de "(¿alguien sabe la hora exacta?)", gracias a las cuales se consigue transmitir la idea de rutina que las demás estrofas del poema exponen: "me levanto me contento me lamento / trabajo escojo exijo festejo / sumo asumo consumo / sigo digo prosigo"; y, por otro lado, la experimentación se manifiesta también en el mensaje en letras altas disperso en los versos del poema "algunas aguas alumbradas": "OTRA SANGRE BUSCABA LA ALTURA SUBITA CON VIVA LUZ DE PAJAROS".

El tratamiento del tema amoroso atrae una serie de elementos, algunos simbólicos, que fueron empleados por el poeta en un primer momento de su obra, tales como las menciones al fuego, al color rojo, a la naturaleza y a la sangre; es, en cambio, nueva en su poesía la frecuencia del signo "sol" que se contrapone a la preferencia por el signo "nieve", en la primera mitad de su producción, y que se halla también aludido en las figuras "luz cenital", "ósculo solar", "solar inteligencia" y "limón del poniente". Sologuren vuelve a la tendencia de acudir a diversos aspectos de la naturaleza para describir a la mujer, u objeto amoroso: "tu vientre era / un nido / un crisantemo / plumas doradas"; "piedras de luz negra / tus ojos tu pelo"; "ha tocado / el ósculo solar / las playas de tu vientre". En un poema como "(planto)", la mujer es la razón del renacimiento del poeta y su presencia, la seguridad que lo sostiene contra el dolor, el acabamiento y el abandono: "saca de mi corazón la astilla muerta / sopla con trémulo ardor / en su minúscula gota / de sangre olvidada".

Aunque publicado con *El amor y los cuerpos*, el poema "La Hora"

(1980) no guarda relación alguna con esta colección, ni en lo esencial de su temática ni en el terreno de la experimentación formal; sin embargo, su importancia no puede soslayarse, pues en él Sologuren aborda asuntos hasta ahora ocasionalmente tratados y para lo cual ha debido variar en algo su discurso. No es posible dejar de relacionarlo con *Recinto*, no sólo por su extensión sino por su aire reflexivo, aunque "La Hora" abarca un espectro más amplio, pues es una reconsideración de varios aspectos de la trayectoria personal del poeta así como la observación profunda sobre la humanidad y la marcha de la historia. Es válida, para este poema, una acotación que hiciéramos con motivo de un epígrafe extraído de la propia obra de Sologuren: que el autor no sólo se define como escritor o realiza acciones como tal (dictar, transcribir), sino que reconoce e incorpora toda su producción poética a través de una serie de autocitas ("sinrazón" es la más extensa) y, por otro lado, rinde homenaje a sus maestros por medio de alusiones o de citas de sus obras, como es el caso de Matsuo Basho, representante del haiku ("y oí el despertar del agua / antes que la rana saltara al estanque").

A pesar del cambio de tono, Sologuren no renuncia a la construcción de imágenes ni a continuar armando un tejido simbólico. Tras un comienzo impersonal y ambiguo en el que los sustantivos "recuerdos / palabras y sucesos" remiten a los acontecimientos, el lenguaje que los narra y a la memoria que los conserva (ingredientes elementales de la historia), la segunda estrofa propone una imagen de unidad (la del viento y el barco) que, sin embargo, se rompe. Todo el poema fluctúa entre las consideraciones universales y abstractas y las personales y específicas. Es así como continúa ahora por la ruta individual y hallamos el símbolo del "mar" (la alegoría, como él dice) relacionado con la búsqueda de la poesía que es interpretación de signos no sólo del lenguaje sino de los que codifican el mundo: "el mar se hizo destino / se extendieron sus páginas / y una mañana súbita / de bruces me echó en ellas / quise leer los afilados signos / del grande del único alfabeto". El mar es también la conciencia alerta, la que todo lo atesora a través de los tiempos.

La presencia de la historia, no sólo como pasado sino sobre todo como construcción futura dependiente del presente, tiene gran significación en esta composición; la historia que no puede, en un acto de asepsia, "vaciar" de sucesos y quedar en esqueleto. Con la mención a la historia

el poema vuelve a referirse al ser colectivo, motivo de una enumeración de tipos humanos que, contrariamente a lo que aparentan, no se diferencian en lo esencial: "pequeña muestra son de una plural falacia / criaturas de lo indistinto tocadas por la húmeda / tiniebla maternal de la especie". La asunción del carácter colectivo de la historia lo lleva a negar la soledad, negación que se acentúa en la aliteración "ni sol solitario / ni mar solo" y en la repetición casi letánica de "tu semejante", en la estrofa siguiente; notemos, además, que al signo "solo" se contrapone el signo "todos" con que empieza la nueva estrofa. Lo interesante en este poema es que Sologuren, que ha desarrollado una obra predominantemente fundada en la soledad, entiende que cada soledad engarza en un proyecto colectivo y que, pese al carácter negativo e insolidario que éste tiene hoy en día, hay que intentar modificarlo; si algo distingue este poema de la anterior producción del autor es el hecho de configurar su yo poético no sólo como un observador muy sensible, sino como un integrante de la humanidad que, sin renunciar a ciertos rasgos de individualidad, participa a su modo de las luchas y preocupaciones de todo. La vida es como un viaje en el que uno lleva su equipaje, el cual va recargándose en el camino ("se vuelve / con lo que nos llevamos sin saberlo / con lo que sin saber traemos"); y el aprendizaje de la vida incluye para el yo poético, además de la conciencia de la propia personalidad y de la temporalidad y además de la experiencia amorosa, la formación como escritor y, posteriormente, la aceptación de la obra personal y de haber codificado en ella lo que cotidianamente se oculta.

Entre las estrofas que centran su preocupación en las condiciones de la existencia, la que se inicia en el verso 206 es de especial importancia dentro del poema:

pero  
las sienes que muestran su vejamen  
el pan que hiere por su falta  
el niño que ya es un hombre vencido  
la especie que asesina su futuro  
diariamente me dicen hasta cuando  
el gozo será entre tanto un olvido  
la fosa común y el espacio del planeta

siendo iguales  
el pozo será entre tanto un olvido  
sin embargo no entiendo mi esperanza

En ella se aborda el tema del tiempo y la visión del deterioro, se manifiesta el agobio ante una situación que no varía, ante la desatención y el olvido que todo lo cubren e igualan, pero se expresa finalmente el ánimo de seguir luchando en un verso que es también el encargado de cerrar el poema con un mensaje esperanzado. La evidente oposición entre "gozo" y "pozo" (la cual reside en la diferencia de un fonema) no queda, sin embargo, relegada a lo fonético, sino que se proyecta al significado metafórico que ambos signos transportan: en el primer caso, el amor, y en el segundo, la muerte. Contribuyen a volver más evidente esta relación las menciones a la "fosa común" y al amor que, en forma iterativa y aglutinada, inicia la estrofa siguiente, configurándose en ella como un nuevo nacimiento: "el otro nacimiento / el amor música de antípodas el amor / su gestión que devasta y atesora". Más allá del enfrentamiento del tema de la violencia, que inunda las estrofas finales violentando incluso el tono del poeta (quien llega a introducir la ironía) y la elección de los vocablos, lo que Sologuren plantea es que la poesía puede servir para preguntarse por el mundo y para expresar las respuestas que se hallen, sin que se desvirtúe su calidad de poesía. ¿Qué pregunta hay más terrible y más poética sobre estos tiempos de horror que la que estos versos encierran?: "me pregunto en esta hora / con un clavo que va desde el corazón al cerebro / si sobre esta carroña inmensa / se erigirá al hombre del futuro".



Las publicaciones posteriores a *El amor y los cuerpos* y anteriores a *Poemas 1988* han tenido una tónica general de homenaje y de recolección. Esto último han sido *Retornelo* (1986), colección de poemas para niños escritos en un periodo muy amplio y revaloración de otros que no fueron inicialmente destinados a los niños, y también en cierta medida *Catorce versos dicen...*, publicado en Madrid en 1987, en el cual seleccionaba Sologuren sonetos escritos desde el comienzo de su obra y

los ponía al lado de otros de reciente factura. Pero podría considerarse que *Catorce versos dicen...* es también un pequeño libro de homenaje, sobre todo a una forma poética, subrayado por el título que cita un soneto de Lope dedicado a esa combinación estrófica. A los sonetos de la década del 80 Sologuren ha incorporado la novedad de los títulos al final y entre paréntesis, relajando en ellos las reglas de la rima y de la puntuación, de ese modo, algo de renovación los toca sin destruir la perfección de su estructura; he aquí otra prueba de la búsqueda de equilibrio característica del autor. *Jaikus escritos en un amanecer de otoño*, compuestos en 1981 pero publicados en 1986, es además de un homenaje la manifestación de la comunión con un espíritu, el japonés, a través del haiku; la gran mayoría de las estrofas aquí encerradas cumplen estrictamente con la medida de 17 sílabas del haiku repartidas en 3 versos de 5, 7 y 5 sílabas.

Con *Poemas 1988*, publicado en una corta edición ese mismo año en Madrid, Sologuren retoma la veta contemplativa que ha alimentado su poesía inicial, pero ampliando su perspectiva para comprender todo el universo; el observador de un espacio restringido del mundo natural, que predominaba en sus primeros tiempos poéticos, el que desde un recinto cerrado miraba a través de una ventana, o se situaba en el ámbito de un jardín descubriendo detalles menudos y sintiendo la presencia lejana y rotunda del mar, se ha convertido en un conocedor que ahora apunta sus preguntas a cuestiones más abstractas, o a relacionar lo pequeño con lo inmenso: "la muda rotación / del mundo / no altera el equilibrio / de una copa en la palma / de mi mano // universo recóndito / que atisbo / resorte de todo / desbordante sueño". También puede apreciarse, en la mayoría de las composiciones de *Poemas 1988*, un sentimiento de desencanto de quien ya sabe cuál es el destino del mundo, o de quien presiente el desgaste del tiempo, y que alterna con el inacabable asombro que la maravilla de su marcha produce.

Son especialmente significativos en esta colección los poemas que aluden metafóricamente, o a modo de alegorías, a la vida y la muerte y al fenómeno de la creación o escritura. En el que el autor ha llamado "(la especie humana)", título puesto al final como una respuesta conceptual a las imágenes en él presentadas, se da una comparación implícita entre la "gaviota" y el sujeto tácito "nosotros", identificado en la forma verbal



“gritamos”. De sus tres breves estrofas, la primera es una imagen de la salida del mar de una gaviota, la segunda funciona como puente que conduce a la mejor comprensión de la tercera, la cual se refiere a la salida del mar de seres humanos, al parecer. El engranaje entre las tres estrofas es el verbo gritar y el sustantivo “grito”; la gaviota “emerge / blanca de sal / y gritos” y los hombres “aún mojados de mar / gritamos / cara al día / inmenso”. Si acudimos a la simbología armada por el propio Sologuren obtenemos lo siguiente: el mar es símbolo de origen, de plenitud de posibilidades, y la blancura refuerza ese sentido; el día —o la luz— se identifica con la vida y la oscuridad aludida en la primera estrofa (“de las aguas repentinas / y oscuras”) con la inexistencia; si a esta comprobación añadimos el paso de un medio líquido a otro terrestre (“tierra tierra / gritamos”) y el detalle del grito, en el momento de emerger y apenas después de producida la salida, tenemos una alegoría del nacimiento — en la cual la gaviota es símbolo del hombre— que se resuelve definitivamente en el título postergado “(la especie humana)”. Otras afirmaciones de vida las encontramos en “(que jamás termine)” y en “(razón de vida)”; el primero de estos poemas es una invocación a la vida para que, a pesar de las heridas que produce y de los misterios que guarda, le permita al poeta seguir luchando (“no me dejes vida / renunciar a la guerra / conmigo mismo / donde si bien tanto muere / tanto también / se asoma / al aire / que sigues siendo tú / vida”); el segundo enumera una serie de motivos que el poeta encuentra para vivir y que son la manifestación sintética de algunos temas fundamentales de su poesía: la renovación del día, el sueño, la naturaleza, el amor, la escritura, los recuerdos e, inclusive, el dolor.

Entre los poemas que tocan el tema de la muerte, “(el futuro que el presente engulle)” es una nueva visión apocalíptica que remite a “La Hora”; sin embargo, sugiere también una relación entre la canción (o poema) y la muerte: instalada esta última, la idea de la canción choca con el vacío y no se produce, y antes de llegar la muerte la canción se extiende en una celebración irónica de sus más refinadas manifestaciones. La canción o el poema nacen allí donde existe un resto de vida y dan cuenta del horror del mundo contemporáneo y sus pobres posibilidades futuras: “celebro / ahora mismo / en este instante / el espasmo / nuclear / de nuestro siglo / nuestra gran / hambre / de suicidio”. En “(cementerio de

gentiles)" volvemos al ámbito de *Recinto*, y la contemplación de lo que podría ser un fardo origina reflexiones sobre el irremediable final que la vida contiene y la tentación de apresurarlo: "polvo de estrellas / tierras de polvo / flor de lumbre / y de tiniebla / nuestro / irrevocable alimento / nos espera". En "(extremo)" hallamos el acercamiento de contrarios a través de la comprobación de la relación estrecha entre la vida y la muerte; lo interesante en este poema es que, para hacer más explícita esta idea de la comunión entre ambos, el poeta enumera figurativamente varias formas de muerte, entre las que se cuenta la de la relación sexual, poniendo de manifiesto otra vez la conexión existente entre dos impulsos tan importantes, "eros" y "tanatos": "la muerte se comunica de modo infinito y diverso / por el brillo del cuchillo / verbi gratia / por el agua salada / por una cierta / sustancia inocente / por la vertiginosamente dulce penetración del sexo / pero nadie / quiere saber de su presencia / en tanto indicio".

Los poemas que abordan el tema de la creación poética tienen en común el hecho de considerarla algo que se funda en lo huidizo, en lo que tiende a desaparecer cuando empieza a mostrarse. En "(quehacer)", título vagamente alusivo al trabajo de escritor, las correcciones garabateadas en el papel donde se escribe son vistas como una probable vía de ingreso al poema, cuyos juegos de sentido se mantienen en parte inconscientes: "quién llegará a su destino soñando / el umbral traspondrá / para luego despierto / visitar la morada del sentido // corrijo mi papel como quien deja / entreabierta la puerta". La búsqueda de la palabra que permanece inasible es el asunto de "(en pos)", las etéreas palabras que ascienden por el vacío (o el silencio) y se pierden debido a su falta de peso (o de significativo que las materialice): "burbujas iris soles / de nada / las palabras / suben y estallan". Aunque no se agotan aquí las menciones a la creación poética, cerraremos con "(ars)" nuestra relación de estos casos; este poema es una sucinta arte poética en la que Sologuren insiste sobre todo en la condición de autenticidad que debe tener la escritura, dejando de lado falsos deslumbramientos y siguiendo los caminos que más cuesta recorrer. El signo "pájaro" puede ser decodificado como símbolo de "palabra" y de ese modo los versos en que aparece adquieren el sentido de una frustración, de una palabra que no llega a ser; a la búsqueda de autenticidad corresponde una inmersión profunda en la

vida, en el "sanguíneo calor", para que el discurso poético fluya, sólo de esa manera se cumple la continuidad de la poesía:

apartar los ojos de remotos  
vórtices de luz  
de entalladuras de aumento  
seguir con el lápiz del sueño los perfiles  
los senderos secretos de las aguas  
quebrárseme la pluma cuando  
un pájaro se abate  
y se ahoga en la tinta  
saber que nada nace a cambio de un desvelo  
si a la viscera radiante no le clavas las uñas

el sanguíneo calor desatará los dedos  
correrán en hilera las palabras  
correrán  
el cielo siempre girará en su esfera.



La edición de la obra completa de Javier Sologuren que comentamos se cierra cronológicamente con un conjunto inédito, *Tornaviaje*, de 1989, compuesto de cuatro poemas, tres de regular extensión y uno muy breve ("Ícaro"), el cual hemos mencionado por la relación temática que guarda con "Dédalo dormido". *Tornaviaje* es un título que alude a un viaje de regreso y no es difícil deducir la complejidad de sentido de que lo reviste Sologuren; volver de un viaje podría significar cerrar un periodo o un periplo y el cierre puede ser definitivo o temporal. Dadas las características de esta edición de ser completa y de este breve libro de haber sido escrito el año en que Sologuren celebra su cincuentenario de publicar poesía, lo que al parecer se cierra es un círculo vital muy importante diseñado en torno a la poesía. Pero volver significa también recapitular, hacer un alto para reflexionar y ordenar las cosas, y este es el sentido que tienen los poemas de *Tornaviaje*, el de ser un recuento vital y de trayectoria poética; no es ilusorio considerar, entonces, que concluido este recuento pueda abrirse otro círculo.

“Proa contra el tiempo”, la primera de las composiciones, alterna dos disposiciones espaciales del poema, la que normalmente ubica un verso debajo del otro y la que pone los versos en forma continuada y separados por barras; las estrofas presentadas según el primer ordenamiento tratan sobre el proceso de la creación del poema y las otras rescatan el recuerdo de los orígenes de la vocación del poeta. El poema que leemos es posible gracias a la reflexión que el poeta hace sobre el hecho de escribir y la situación que enfrenta: allí está frente a la página en blanco, sometido a la agonía del silencio pero dispuesto a resistir, allí está por fin la débil luz de la palabra aboliendo la noche. La primera estrofa continua rescata la imagen del niño enfermo que se aficiona a la lectura como una salida a su limitación; ésta es indudablemente una referencia autobiográfica, acentuada por la repetición del sintagma “tuve el mundo en mis manos” tres veces, el cual apunta a una colección de lecturas para niños que realmente existió. La segunda y última de esas estrofas señala indirectamente tres elementos fundamentales de la poesía de Sologuren, en el marco de una serie de preguntas sobre lo que pudo motivar su vocación de escritor: el mundo natural, a través de uno de sus integrantes, un pájaro y su canto; la fugacidad del instante; y la fascinación por el lenguaje.

En “escalas”, en cambio, el autor no se limita al tema de la escritura, sino que abarca diferentes experiencias vitales, como la relación amorosa, la comunicación, el sueño, las influencias recibidas, la empresa como editor, y se hace también más reflexivo acerca del pasado y del presente. El tono con el que se inicia este poema es el de quien se siente próximo al final y, no obstante, no rehúsa vivir con todos sus empeños (“pero batalla día y noche / contra el áureo legado / y sus promociones muertas / recibo duro castigo / pero sigo firme en mis piernas / y golpeo golpeo golpeo”). La imagen de la araña que teje con persistencia su tela, hilo a hilo, testimonia el paso del tiempo y la constante acechanza de la muerte, pero el poeta, en posesión plena de su vida, puede ahora desafiarla: “el momento ha llegado / vieja araña / de estremecerte ante la íntegra / asunción de la vida / vale el agua y la luz / que la enciende / valen los tendidos hilos / valga la escritura”. El poeta rehace ahora su periplo, invirtiendo el orden cronológico, para empezar por una manifestación de desconcierto ante el mundo actual en cuyos desorientación y abandono

se halla inmerso: "navego por dentro del milenio / gris / sin registro ni cálculos seguros / invadido por las aguas implacables / soy pues el navegante / el solitario embarcado en su contienda / el mareante amarrado al gobernalle / al astro a la derrota / sin nada encima salvo el cielo / sin zapatos siquiera para el caso / pero terco en el asombro / y el atisbo / de los oscuros fondos giratorios / del piélago todavía sin nombre". La reflexión sobre la propia poesía lleva a Sologuren a una afirmación esencial, que demuestra el grado de conciencia sobre las características de su trabajo poético: "nunca pisé la dimensión patente / me desangré en cambio en la secreta". Hay que anotar que, dentro de la unidad estructural que constituye este poema, tres de sus estrofas son notoriamente diferentes pues remiten por su métrica y su sintaxis a la poesía conceptista; se trata del conjunto que se inicia en el verso "de oscuros bosques los dioses caídos" y concluye en "la entrecortada vida de un sollozo", cuyos versos son todos endecasílabos y desarrollan una combinación de rimas asonante y consonante. La inserción de esta unidad en "escalas" lleva a pensar en su posible escritura anterior o separada de este poema.

La composición con la que temporalmente cierra Sologuren su producción poética, "el puerto que no cesa", incide con hondura en varios de los argumentos que hemos venido sosteniendo y que han sido objeto de un despliegue metafórico de gran amplitud y fuerza por parte del autor. Al llegar a este punto, parece que todos los caminos, o las singladuras (atendiendo a su inclinación por la figuración marina), se encontrarán. El título es un préstamo y una modificación del que preside un libro de Miguel Hernández, *El rayo que no cesa*; la mutación impuesta por Sologuren deja intacta la idea de continuidad (recordemos el título general de su obra, *Vida continua*) y varía el sustantivo por el "puerto", el cual aporta el sentido de punto de arribo y también el de punto de partida. El desarrollo del poema ayudará a entender connotativamente el título como una alusión al poema individual, o punto de llegada de un viaje imaginario, y también a la totalidad de su poesía, o destino de su travesía vital. El poema se inicia repitiendo un verso de "escalas", "soy navegante", y propone una interminable marcha hacia adelante durante la cual la renuncia es imposible, una carrera a través del tiempo cuyo final definitivo sólo puede ser la muerte. Pero si las cosas quedaran aquí tendríamos que pensar que el aparato metafórico de Javier Sologuren fue

demasiado ampuloso para tal fin y, en efecto, hay más. La imagen del mar donde navega el poeta aparece como un espacio puro y misterioso, como una página que llama a la escritura; la polisemia de algunos signos es intencional y notoria: "pluma" se relaciona tanto con "aves" como con escritura; "fanal" remite tanto a sol como a lámpara que alumbra a quien escribe y ambos se vinculan con la metáfora "luz"; "mañana" es, explícitamente, tanto amanecer como futuro, y recordemos que ambos sentidos son recurrentes en la obra de Sologuren. La ambigüedad vuelve a presentarse al final del poema cuando, tras una precisa enumeración que alude al tiempo, encontramos expresados en estos brevísimos versos el sentido de la persistencia creadora del autor:

corren hacia  
su incoloro acabamiento  
su último zigzag

blanco en lo blanco

Allí, entrelazadas y amalgamadas en su falta de color, se hallan la muerte ("acabamiento") y la escritura ("zigzag"), esta última oculta bajo una referencia velada a la letra zeta, la última del alfabeto y símbolo del final de la escritura, la cual es mencionada al comienzo de este libro ("entre la naciente / primicia de la a / y el zigzag postrero de la zeta"). El escueto verso con que termina el poema pone nuevamente en juego el sema "blancura", esta vez redundante y vinculado no a lo que está por empezar sino a lo que termina; si antes la blancura equivalía al incierto preámbulo a la escritura y al origen de la vida, ahora se nutre de otros sentidos: el del vacío final, o la nada, ligado a la ausencia de la escritura. La muerte, la definitiva para un poeta de casta como Sologuren, sería la imposibilidad de escribir, por eso toda su obra es una lucha contra el vacío y por la vida de la poesía, por eso la búsqueda de renovación y de equilibrio, para que ni el cansancio ni el desajuste la precipiten al abismo del silencio.