

Hitos de una *Vida Continua*:
La poesía de Javier Sologuren

Pedro Granados

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	5
---------------------	----------

.Primera parte

ESTANCIAS, SÍNTESIS DE IMÁGENES ÁREAS EN LA POESÍA DE JAVIER SOLOGUREN, 1944 – 1960.

Introducción

Capítulo I: Marco teórico	10
----------------------------------	-----------

- 1.1 Concepto de imagen aérea. Definición de flujograma y de diagrama.
- 1.2 Criterios de elección del corpus
- 1.3 Observaciones a otros estudios de la poesía de Javier Sologuren

Capítulo II: De <i>El Morador</i> A <i>Estancias</i>	19
---	-----------

- 2.1 Repertorio de imágenes aéreas
 - 2.1.1. El Morador (1944)
 - 2.1.2 Detenimientos (1945—1947)
 - 2.1.3 Diario de Perseo (1946—1948)
 - 2.1.4 Dédalo Dormido (1949)
 - 2.1.5 Vida continua (1948 – 1950)
 - 2.1.6 Regalo de lo Profundo (1950)
 - 2.1.7 Otoño, endechas (1951- 1956)

2.2 Flujogramas de los elementos que se derivan de cada una de las imágenes del repertorio.

2.3 Flujograma general parcial

Capítulo III: Estancias (1959)

57

3.1 Estructura y Lenguaje

3.2 Análisis a partir del flujograma general parcial

3.2.1 Estancia 1

3.2.2 Estancia 2

3.2.3 Estancia 3

3.2.4 Estancia 4

3.2.5 Estancia 5

3.2.6 Estancia 6

3.2.7 Estancia 7

3.2.8 Estancia 8

3.2.9 Estancia 9

3.2.10 Estancia 10

3.2.11 Estancia 11

3.2.12 Estancia 12

3.2.13 Estancia 13

3.2.14 Estancia 14

3.2.15 Estancia 15

3.2.16 Estancia 16

3.2.17 Estancia 17

3.2.18 Estancia 18

3.2.19 Estancia 19

3.2.20 Estancia 20

3.2.21 Estancia 21

3.2.22 Estancia 22

3.3 Diagrama general final

Conclusiones 99

Bibliografía

.Segunda parte

HITOS DEL EROTISMO EN LA POESÍA DE JAVIER SOLOGUREN, 1961-1985. 106

EPÍLOGO 115

Antología 117

PRESENTACIÓN

En lo fundamental, este libro constituye una nueva versión --corregida, mas no tanto aumentada-- de lo que fueran dos textos anteriormente escritos por nosotros. Nos referimos, en primer lugar, a nuestra tesis para optar el grado de Bachiller en Humanidades que presentáramos, en 1987, a la Pontificia Universidad Católica del Perú ("*Estancias*, síntesis de imágenes aéreas en la poesía de Javier Sologuren, 1944-1960"). En este caso, y para esta ocasión, apenas hemos implementado imprescindibles retoques al original; además, propiamente no hemos añadido bibliografía, salvo en las notas --una consistente media docena-- y sólo como un modo de ilustrar nuestra lectura actual de aquel trabajo. Hemos procedido de esta manera no tanto por pudor o vanidad, sino por ser fieles a algo particular y adicional en este texto; nos referimos a su explícita propuesta metodológica. Es decir, nuestra tesis de 1987 son dos textos; uno intenta leer la poesía de Sologuren desde su primer libro publicado (1944) hasta 1960 (año de *Estancias*) de manera llana y esperamos amena; el otro, hace explícita la forma de cómo esto se lleva acabo. En este sentido, nuestra tesis socializa con dos públicos quizá también algo distintos: uno de estos más interesado en los modos de leer que el otro.

Respecto a lo que el índice identifica como Segunda parte de este Libro ("*Hitos del erotismo en la poesía de Javier Sologuren, 1961-1985*"), es un breve ensayo que publicáramos en el suplemento *Identidades*, de *El Peruano* (7/ 6/ 2004, 8-9), en ocasión de un homenaje a la memoria del poeta fallecido

en Lima por esos días. Aquí, a diferencia del procedimiento anterior, hemos añadido algunas páginas y enriquecido el texto con oportuna bibliografía adicional. De este modo, pues, *Hitos de una Vida Continua: La poesía de Javier Sologuren*, estudia la producción poética de este autor por un radio de más de 40 años; si no todos sus poemarios (publicó hasta 1999), al menos lo que para nosotros constituyen los hitos de su mejor producción.

.Primera parte

ESTANCIAS, SÍNTESIS DE IMÁGENES ÁÉREAS EN LA POESÍA DE JAVIER SOLOGUREN, 1944 – 1960.

INTRODUCCIÓN

Leíamos a Javier Sologuren desde el colegio; la sensación que siempre se nos quedó a través de sus versos fue la de discreta intimidad, levedad y sutileza. Ya en los años universitarios nos llamó la atención la rigurosa arquitectura de sus poemas, su encauzado caudal, que, según hemos averiguado con el poeta, no obedecen a un trazado previo sino a la irrupción instantánea de un sueño resñado, de un texto gestado largamente en lo oculto. Del mismo modo nos cautivaban su poderosa visualidad. De alguna manera, arquitectura y visualidad iban juntas refinándose, apuntando hacia una totalidad, desechando excesivas apoyaturas (sonoridad, signos de puntuación, figuras retóricas). Nos propusimos entonces algo que ahora daremos a luz, intentar dar cuenta de la coherencia y armonía de esa fanopea¹, de los pilares

¹ “representar el objeto (fijo o en movimiento) ante la imaginación visual”. A diferencia de las otras dos maneras de “cargar el lenguaje con sentido al grado máximo”: “sugerir correlaciones emocionales por el sonido y el ritmo de lo hablado” (melopea); y “sugerir ambos efectos estimulando las asociaciones (intelectuales o emocionales) que han quedado en la conciencia del receptor, respecto de las palabras reales o de los grupos de palabras empleados” (logopea). (Pound, 51)

que sostenían dicha arquitectura.

Para esta tarea se nos impuso la necesidad de encontrar un método adecuado a nuestro fin. No podía ser el meramente temático ni el estilístico, hasta el punto en que nosotros los entendemos, porque de algún modo resultaban 'superficiales' para descubrir la lógica que subyacía en la poesía de Javier Sologuren, la solidaridad y la jerarquía más discreta entre sus elementos². ¿Cómo llamar a nuestro método?, no lo sabríamos denominar con precisión; sólo creemos que si delimitáramos su constelación, a semejanza de las cosas y hechos que pudieron influir, por ejemplo, en la creación de una obra literaria, citaríamos ciertamente a Gastón Bachelard, Ezra Pound, lo poco que conocemos del budismo Zen y, sobre todo, cierta práctica de análisis estructuralista inspirada en Lévi-Strauss³; solamente en este último sentido, y acaso de modo atípico⁴, nuestro método sería estructural⁵.

² Al respecto, luego de algunos años de haber sido presentada esta tesis, y a modo de reseña a la misma, Luis Rebaza puntualiza lo siguiente: "Granados toma Estancias (1960) como pieza representativa de madurez lírica para probar cierta "condición aérea" en la poesía de Sologuren. Su aproximación analiza características formales sin limitarse a la tradicional extensión de listas de recursos estilísticos. Granados compara más bien imágenes semejantes y encuentra en ellas una dinámica de tensiones internas que le permite graficar patrones de "movimiento imaginario" en los poemas, un concepto abstracto inaccesible para los estudios previos dedicados a esta obra. Su aporte crítico es novedoso: subraya la importancia poético estructural del manejo meticuloso del espacio y tiempo, y señala un patrón constructivo en las imágenes de "vuelo" que reconoce en la poesía de Sologuren" (2000: 279)

[Luis Rebaza, *La construcción de un artista peruano. Poética e identidad nacional en la obra de José María Arguedas, Emilio Adolfo Westphalen, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy, Fernando de Szyszlo y Blanca Varela* (Lima: Fondo editorial PUCP, 2000)]

³ Y practicada durante todo un semestre académico con uno de los discípulos de este sabio francés; nos referimos a Alejandro Ortiz Rescaniere que, a la fecha profesor de cursos de Antropología en la Pontificia Universidad Católica del Perú, en 1975 nos hizo analizar tradición oral andina que estaba inédita o formaba ya parte de su libro, *De adaneva a inkarrí*, publicado en Lima un par de años antes. Son pues estas clases --las del profesor Ortiz Rescaniere-- más que la lectura del famoso y canónico estudio sobre el soneto "Los Gatos" de Baudelaire, que hicieran en 1962 Jakobson y Lévi-Strauss, las que nos inclinaron hacia el estructuralismo.

⁴ En relación a otro trabajo nuestro, aunque de índole más o menos semejante al presente, José Rienda --una vez que hace suyo el término "estructurante" para su tesis doctoral---, significativamente añade: '[Nota 368] Pedro Granados utiliza el mismo término en su artículo "El mar como tema estructurante en la Fábula de Polifemo y Galatea de Luis de Góngora" (Lexis, Vol. XVIII, nº 2, Lima, 1994) [...] Pues bien, es precisamente en este mismo sentido de "significativa y discreta solidaridad entre ciertos elementos" en el que nosotros hacemos uso del término "estructurante". Sin embargo, creemos imprescindible también apostillar que Pedro

Nos ha facilitado enormemente la tarea encontrar en el poemario *Estancias* (1960) un mirador desde el cual —con suma idoneidad— retroceder para entender el pasado, y avanzar para comprender el presente y avizorar el futuro de esta poesía; es decir, reconocido por los críticos y el propio poeta como el poemario donde empieza su madurez: “es en *Estancias* donde empieza el cambio de mi poesía” (Oquendo 105); las conclusiones que podamos inferir del análisis de este poemario contienen perfectamente la lógica implícita en el periodo poético que va desde *El Morador* (1944) y probablemente puedan ser avaladas en textos posteriores a *Estancias*, tales como *Surcando el aire oscuro* (1970), *Folios de El enamorado y la muerte* (1980), *El amor y los cuerpos* (1982), etc.

Hemos dividido nuestro trabajo En tres capítulos; en el primero expondremos en forma detallada nuestro presupuesto conceptual, en el segundo llegaremos a una conclusión transitoria después de analizar el repertorio de imágenes entresacadas de todos los poemarios, incluido *Otoño*, *Endechas* (inmediatamente anterior a *Estancias*), y en el tercero formularemos

Granados en la nota 9 de dicho artículo se desmarca teóricamente de lo que Roland Barthes entendería como un análisis típicamente estructural, por lo que sería interesante confrontar desde este punto de vista el artículo citado de Granados con el de Roland Barthes, “Análisis textual de un cuento de Edgar Poe”, *Comunicaciones* (Buenos Aires, Nueva Visión, 1972) (290). [José Rienda, *MUSEO MARÍTIMO ITINERANTE: ANALECTAS DEL MAR COMO ELEMENTO FUNCIONAL EN LA POESÍA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA* Tesis Doctoral Departamento de Filología Hispánica UNIVERSIDAD DE GRANADA, 1999]

⁵ Lo que sí nos queda claro, tanto antes como ahora, es que con nuestro trabajo no pretendíamos practicar una descripción del texto cuya meta fuera la precisión; sino, citando a José Vidal Beneyto [(ed.) *Posibilidades y límites del análisis estructural*, Madrid, Editora Nacional, 1981] que, a su vez, cita a Tzevetan Todorov [*Poétique*, Paris, Editions du Seuil, 1968, pag. 20]: “proponer una teoría de la estructura y del funcionamiento del discurso literario”; aunque, tampoco, sin las pretensiones que implica la continuación de esta misma frase: “que ofrezca un cuadro de posibles literarios en los que las obras literarias existentes aparezcan como casos particulares realizados”, o, en otras palabras, en que “el texto particular no sea sino una instancia que permita describir las propiedades de la literatura” (Vidal Beneyto 36). , Aunque cara al Estructuralismo canónico, jamás se nos pasó por la mente esta última idea. Por último, y no sólo para nuestro descargo, pensamos que incluso hoy el estructuralismo es muy difícil de definir; sin embargo, por ejemplo junto con Eliseo Pisarro, también pensamos que aquél sigue generando buenas categorías para pensar y “sigue siendo un interlocutor inevitable” (“¿Qué queda del estructuralismo?”, *Revista Ñ*. Sábado 6 de diciembre de 2008) [http://www.revistaenle.clarin.com/notas/2008/12/06/_-01815974.htm]

la conclusión definitiva comparando nuestro análisis da cada una de las veintidós estancias con algunos textos de poemarios posteriores, pero, sobre todo, con la conclusión previa elaborada en el segundo capítulo.

CAPITULO I

MARCO TEÓRICO

1.1 Concepto de imagen aérea. Definición de flujograma y de diagrama

“El lenguaje de mis poemas tiende a lo lírico y aspira, en su aparente difusión, a esclarecimientos, iluminaciones de la experiencia... Pienso que tal lenguaje no es cosa que se elige, sino algo inherente a la propia personalidad. El oficio y las reiteraciones de su uso sólo contribuyen a marcar su perfil” (Kozler 28).

No sería la primera vez que Javier Sologuren nos dé, él mismo, la pista de lo que ocurre en su propia obra. Es una constante en este autor el diálogo que establece entre creación y crítica (título, además, de una revista que dirigiera junto con Ricardo Silva-Santisteban y el recordado Armando Rojas) expresado en más de una revista y artículo. ¿Qué significa que un lenguaje sea “algo inherente a la propia personalidad”?, es demasiado audaz y profunda esta afirmación. Ciertamente no creemos que se confunda con el ropaje de época que pueda asumir, incluso en forma inconsciente, la escritura de un autor, sobre todo en los comienzos del ejercicio literario; descartamos absolutamente que nuestro autor no se haya percatado, por ejemplo, de la influencia Martín Adán-Góngora en *El Morador* o del surrealismo en *Detenimientos*: su aseveración no va por este camino. Tampoco creemos que este lenguaje “inherente” sea la coincidencia de ciertas palabras o, fenómeno a observar muy importante para la estilística, sólo la recurrencia de ciertas imágenes. Consideramos que esto último es sólo el primer paso para aproximarnos a todo lo que implica dicha afirmación.

Lo pertinente a destacar serían sobre todo las relaciones implícitas entre significados, no necesariamente entre idénticos vocablos. Es decir, en aquel repertorio de imágenes sus unidades explícitas o inferidas establecen eventuales solidaridades y rechazos, tienen una jerarquía, marcan un perfil. Más aún poniendo de relieve que dichas imágenes ejecutan un movimiento, parafraseando a Gastón Bachelard --ya que no tienen una movilidad indeterminada sino a menudo específica-- describen una verdadera gráfica que resume su cientismo (10). Obviamente, a través de lo expresado se desprenderá que nuestra metodología se inspira en la obra de este humanista, concretamente en su libro *El aire y los sueños*:

- a) Las imágenes tienen una vida propia y autónoma, independientes de la voluntad del creador⁶

⁶ “lo que queremos examinar en esta obra es en verdad la inmanencia de lo imaginario a lo real” (Bachelard 13).

- b) Se agrupan o diferencian entre sí según predomine en ellas uno de los cuatro elementos básicos de la naturaleza: tierra, agua, aire y fuego⁷.
- c) Tienen un dinamismo, sufren transfiguraciones, apuntan a un infinito según sea su elemento homogeneizador.
Este infinito da el sentido a ese universo de imágenes⁸.

Ahora, cabe preguntar en qué sentido estamos utilizando el término imagen. Definitivamente en sentido amplio. Entendemos por imágenes tanto sinécdoques y metáforas como imágenes propiamente dichas; o, mejor aún, las asumimos en una acepción también bachelariana, muy sencilla o muy compleja según como se la mire: “Para merecer el título de imagen literaria, se precisa un mérito de originalidad..... la palabra --la vieja palabra-- viene a recibir allí un significado nuevo. Pero esto no basta: la imagen literaria debe enriquecerse con un onirismo nuevo. Significar otra cosa y hacer soñar de otro modo, tal es la doble función de la imagen literaria” (306). A partir de lo dicho, es entonces relativamente sencillo desprender que imagen aérea será aquella donde predomine el vuelo, clave por excelencia de lo aéreo; pero no en forma necesariamente evidente, sino también sugerida, ya que:

“En la imaginación del vuelo existe divorcio entre la imaginación dinámica y la imagen formal. El problema procede de una divergencia absoluta entre las condiciones del vuelo humano (vuelo onírico) y la representación clara mediante atributos inherentes a los

⁷ “Sin duda pueden intervenir muchos elementos para constituir una imagen particular. Hay imágenes compuestas; pero la vida de las imágenes es de una pureza de filiación más exigente. Desde el momento en que las imágenes se ofrecen en serie, descubren una materia prima, un elemento fundamental. La fisiología de la imaginación, más aún que su anatomía, obedece a la ley de los cuatro elementos” (Bachelard 17)

⁸ “En el reino de la imaginación, a toda inmanencia se une una trascendencia....Entonces podemos clasificar a los poetas haciéndoles la siguiente pregunta: “Dime cuál es tu infinito y sabré el sentido de tu universo: ¿Es el infinito del mar o del cielo, el infinito de la tierra profunda o el de la hoguera?” En el reino de la imaginación el infinito es la región donde aquella se afirma como imaginación pura, donde está libre y sola...” (Bachelard 14-15).

seres reales que vuelan en el aire.... son los procedimientos indirectos los que resuelven mejor --en la medida de lo posible-- el problema de la representación del vuelo humano” (Bachelard 98).

Por lo demás, si “tratándose del aire, el movimiento supera la sustancia. Más aún cabe decir que sólo hay sustancia cuando hay movimiento” y “Esencialmente toda imagen aérea tiene un porvenir, un *vector* de vuelo” (Bachelard 18 y 36, respectivamente). Nuestra decisión de emplear flujogramas, palabra no definida en ningún diccionario, y que nosotros entendemos como un diagrama que indica dirección y sentido⁹, se justifica en la medida que pretenden graficar la lógica que subyace en esa movilidad, en y entre aquellas imágenes aéreas. El empleo posterior y definitivo del diagrama, sobre todo en el tercer capítulo que atañe a *Estancias*, no significa que Sologuren abandone su opción aérea; sino, más bien, que la velocidad a graficarse es tal que resultaría ‘obsoleto’ el uso de los flujogramas. Es decir, como detallaremos posteriormente, si desde *El Morador* hasta *Otoño, endechas* (1944 a 1956) inclusive la tendencia aérea tiene un corte decididamente neoplatónico con claras imágenes de ascensión donde es lo más conveniente vectorizar. En cambio, en *Estancias*, la influencia oriental define que la tendencia aérea no tenga vectores de vuelo hacia un espacio superior u otro espacio; de alguna manera el vuelo se hace inmanente y por lo tanto ya no se precisa de los flujogramas. Aunque, en definitiva, en ambas etapas la opción es la misma:

“Mientras para un “terricola” todo se dispersa y se pierde al abandonar la tierra, para un aéreo todo se reúne, todo se enriquece al ascender” (Bachelard 67)

⁹ “Dibujo geométrico que sirve para demostrar una proposición, resolver un problema o figurar de una manera gráfica la ley de variación de un fenómeno”.
Diccionario de la Lengua Española, Decimonovena edición, Madrid, 1970.

1.2 Criterios de elección del corpus.-

En realidad, como ya lo habíamos destacado de pasada en la introducción al citar la propia opinión del autor, *Estancias* es el corpus fundamental de nuestro trabajo; la mayoría de los críticos coinciden en señalar este poemario como el hito de madurez en la poesía de Javier Sologuren: “el poeta amplía su mundo hasta incorporar ya todas las esencias sustanciales a su poesía” (Soncini 96); “Un vigilante sentido de la forma lo ha llevado a la poesía más rigurosa, transparente y esencial que alcanza su plenitud en *Estancias*, su libro más hermoso” (Oviedo 43); “la poesía se va reduciendo a un lenguaje mínimo, a una expresión exacta y final: sus últimos poemas, sobre todo la secuencia *Estancias*” (Ortega 171: 180).

Todo esto, sumado al hecho de que incluso cronológicamente la composición de estos poemas guardan una apretada unidad, nos llevó a entender que leyendo este poemario llegaríamos a una percepción bastante consistente de lo que ocurre en la poesía sologureniana.

Es cierto que nuestro análisis no se limita sólo a ese texto; tenemos también otro corpus que sirvió para la tarea que nos propusimos. Dicho corpus, propiamente el analizado en el segundo capítulo, si bien es cierto lo hemos elegido un tanto arbitrariamente, siempre hemos sido orientados por lo que el mismo humanista francés considera como imagen aérea. Con este criterio hemos seleccionado, tomando de cada uno de los poemarios anteriores a *Estancias*, el repertorio que figura al inicio del segundo capítulo de nuestra memoria y que está integrado por sesenta imágenes aéreas. Ahora, por qué no hemos trabajado, salvo una excepción, con poemas completos. La respuesta es obvia, lo que se trató de hacer fue reducir los riesgos de manejar segmentos demasiado complejos; y, más bien, lo que decidimos fue entresacar de los poemas aquello que, según nuestro criterio, resultara a su vez discreto y revelador. En pocas palabras, como principio científico universal, intentamos hallar un corpus lo más representativo e idóneo a

nuestro fin.

1.2 Observaciones a otros estudios de la poesía de Javier Sologuren.-

Vamos a circunscribirnos a las tesis o memorias universitarias. En rigor, no sólo por constituir trabajos académicos, sino porque, en general, son lo más valioso que se ha dicho sobre la obra de nuestro autor.

Tenemos que remitirnos en primer lugar a las tesis de Armando Rojas (1972 y 1973). Sin lugar a dudas ambas constituyen una base muy sólida en cualquier investigación a emprender. Lo único que quisiéramos comentar es nuestra distancia respecto a su metodología. Rojas declara: “El método que hemos utilizado es esencialmente estilístico, en un afán de presentar la evolución de la poesía y los procedimientos utilizados en ella” (1972: 6).

Nos preguntamos si con la estilística es posible dar cuenta de “la evolución de la poesía”. En todo caso, desde nuestra perspectiva, creemos que aquella metodología tiene serias limitaciones --a no ser propiamente los recursos de estilo-- para calar en lo que evoluciona o no dentro de una poética. Es decir, le resulta inaccesible la lógica subyacente entre sus elementos que trae implicada, ciertamente, también una labor interpretativa. Al respecto, pensamos que nuestro método no es estilístico, sino formal; podríamos decir, incluso estructural. En la medida en que, por ejemplo, de modo análogo quisiéramos encontrar las relaciones de parentesco en un mito, sometiendo a éste a sucesivas reducciones o simplificaciones para así quedarnos sólo con los actores de aquel relato y, consecuentemente, con el esquema de parentesco que estos guardan entre sí.

Rojas, desde su óptica, cree ver en *Recinto* la altura máxima de la poesía de nuestro autor hasta 1970: “recoge temas y formas anteriores para llevarlas a su perfeccionamiento y conclusión” (1973: 137), y esto por lo

menos es discutible. Aunque haya que reconocerle que la elección y división de su corpus para cada tesis responde a un criterio bastante razonable. Justifica el corpus de su investigación de 1973 del modo siguiente:

“Así, *Otoño, endechas* marca el comienzo de una nueva época, la segunda, y es apertura de nueva poesía, de estilo y contenidos también nuevos en una lenta y cuidada simplificación del lenguaje que sugiere una vuelta a los elementos más próximos a la existencia del poeta” (1973: 6). Esta idea la comparte con J. Barquero (seudónimo de José Baquerizo) que no soslaya el acento más personal de ese poemario, aunque destaca que no tiene “todavía la homogeneidad y belleza extraordinarias del segundo (se refiere a *Estancias*). Sólo con *Estancias* nos da una poesía límpida, espontánea y radiosa” (Barquero 2)

Con respecto a la memoria de Luis Rebaza Soraluz (1986), básicamente hace suya la opinión que Armando Rojas tiene de *Recinto*, pero divide la obra poética de Javier Sologuren en dos polos (*Recinto* -1967 - y *La Hora* -1981-) considerando sobre todo la extensión notable de estos poemas. Aunque, luego añade:

“Ambos [*Recinto* y *La hora*] se distinguen, además, por sustentarse en una anécdota, combinar su extensión versal poco común con una métrica corta con escasos antecedentes hasta el momento de su composición, también por insertar otras voces generalmente provenientes de un tiempo pretérito, y por reunir temáticamente preocupaciones que fueron desarrollándose en colecciones anteriores a su escritura conjugando los recursos literarios explorados en aquellos” (Rebaza 1986: 9).

Mas limitándonos al corpus de Rebaza, el eje que va hasta el poema de 1967, y profundizando en éste comprobamos que la división que establece en tres bloques (A: de *El Morador* a *Regalo de lo Profundo*; B:

de Otoño, endechas a *La Gruta de la Sirena*; y C: *Recinto*) ni siquiera obedece a la fecha de escritura de esos textos: “La separación de estos dos bloques (A y B) se ha hecho en base a un criterio cronológico y al espacio temporal existente entre la última publicación de uno y la primera del otro” (Rebaza 1986: 11); haciendo equívoco el real nexo temporal entre estos poemarios¹⁰. Pareciera que al autor sólo le ha interesado ir como sea directamente al grano y justificar de alguna manera su preferencia por *Recinto*: “La tercera parte de nuestra división (C) consta de un solo poema, cuyas diferencias temáticas y estilísticas con los anteriores se manifiestan en varios niveles que van desde su extensión hasta la anécdota que las sustenta” (Rebaza 1986: 23).

En definitiva, este modo ir directamente al grano ---quizá anteponiendo al necesario estudio de obra, en general, de antemano una específica preferencia--- se revela también muy en especial con respecto al corpus del capítulo II (“Desde *El Morador* a *Regalo de lo Profundo*”); éste, absolutamente insuficiente para afirmar algo sustancial respecto a la poesía de Javier Sologuren. Rebaza ejecuta un salto demasiado largo desde *El Morador* (analiza un par de poemas) hasta *Regalo de lo Profundo*. Sin embargo, existen en el trabajo de este autor algunas observaciones que nosotros no sólo rescatamos sino que incluso colaboramos en demostrar. Comenzando porque nuestro corpus más rico es precisamente el que Rebaza desecha; aunque éste considere, con justa razón, que *Regalo...*, *Vida Continua* y *Dédalo Dormido* podrían formar un solo conjunto (Ver la nota 32 de dicho capítulo). Es probable que en descargo del escaso corpus trabajado por Rebaza haya

¹⁰ Rebaza cree justificar su elección de *Regalo de lo profundo* (1950) como cabo de la primera época en la poesía de Javier Sologuren en la medida que dista nueve años de la publicación de *Otoño, endechas*, cuando este poemario es en realidad una colección escrita entre 1951 y 1955, según consta en la edición de *Vida continua* que manejamos (INC, 1971). Así también, valiéndonos de la misma fuente, podemos afirmar que el otro polo en cuestión (*La gruta de la sirena*) es otra colección de poemas escrita entre los años 1960-1966; en realidad, no se distancia sino un año de *Recinto* (1967). Por tanto, la periodificación propuesta por Rebaza a la obra sologureniana no se sustenta en algo vital o significativo a la misma.

prevalecido, otra vez, el objeto de estudio: “En los libros publicados entre *El Morador* y *Regalo de lo Profundo*, explícitas o implícitas, las menciones a la Poesía y al Poeta son escasas” (1986: 40).

Por lo observado, aunque si bien es cierto no se formule expresamente, consideramos que el método empleado en esta memoria es también el temático estilístico.

Por último, la memoria de Nancy Vivas (1985). Si bien es cierto no tiene la dimensión omniabarcadora de las dos investigaciones anteriores y sólo se limita a estudiar un poemario, merece también una mención aparte. Probablemente lo más interesante de su trabajo sea el intento de vertebrar sistemáticamente a su interpretación de *Corola Parva* la influencia del pensamiento oriental en Javier Sologuren, específicamente, del budismo Zen Japonés. Aunque, a contrapelo de este acierto, creemos que sus conclusiones carecen de sutileza. A nuestra memoria no le atañe directamente el estudio de *Corola Parva* (1973-1975); pero, aún así, nosotros no podríamos corroborar lo que Vivas afirma: “El agua, elemento creador, se constituye en el símbolo por excelencia en *Corola Parva* al ser utilizada en sus dos aspectos: natural y poético” (Vivas 26). En otras palabras está declarando, si nos atenemos a la clasificación que establece Gastón Bachelard, que Sologuren es un poeta del agua; y esto último, por lo menos, trataremos de relativizarlo o matizarlo con nuestro aporte exegético. Consideramos que una definición de la poesía sologureniana, en términos de Bachelard, es fundamental para orientarse con eficacia en ese universo tan marcadamente fanopéico¹¹; esto es

¹¹ Suscribimos la opinión de un crítico que, si bien es cierto la vierte al comentar *Corola Parva*, podría extenderse a la obra sologureniana en general: “Ejercicios de fanopea ejecutados por un Adán que esgrimiera, como su mejor escudo, no un jardín de ensueño, sino el ensueño de un jardín”. (González Vigil 12)

Al respecto, podemos agregar que nuestra metodología se presta a ser aplicada sobre todo a textos fanopéicos; menos, a aquellos melopéicos o logopéicos. En estos dos últimos tipos de poesía no son relevantes las imágenes que los constituyen y, por lo tanto, tampoco serían tan mensurables las unidades que integrarían dichas imágenes. Esta es por cierto una limitación, pero al mismo tiempo define y precisa las posibilidades de nuestro método.

también la intuición de Nancy Vivas. El método aplicado por esta autora a su trabajo ha sido el temático impresionista.

CAPITULO II

DE EL MORADOR A ESTANCIAS

2.1 Repertorio de imágenes aéreas.

2.1.1 El Morador (1944)

- I. “Si suspendida arena, nuevo mundo” (p.1)
- II. “náufrago en olvidar y renacido
a cuestras de sus ramas verdecido” (p.1)
- III. “dormir ejercitando olvido, ausencia
de la tierra-- y del infierno al cielo” (p.2)
- IV. “Apronta tu partir, sal de tu ciego

- ambular de color, papel alado,
hacia tu verde mar alimonado: /.../
viéndolo todo y todo sin su traje.” (p.3)
- V. “mar creciente, milagroso,
presencia arrebatada sin reposo” (p.5)
- VI. “Cielos claman dolidos por sus olas” (p.6)
- VII. “En paz de la mirada
crece el arbusto su silencio agreste”. (p.6)

2.1.2 Detenimientos (1945—1947)

- VIII. “Hallo la transparencia del aire en la sonrisa” (p.15)
- IX. “el viento de mano extensa y pródiga, enamorada” (p.15)
- X. “[el aire]... álzase y vuelve en fríos planos como una
hoja reciente en la que alguien ha puesto una frase delicada”. (p.16)
- XI. “Fragilidad de las hojas, reflejos, vivaz aumento
donde lo más cercano presurosamente se renueva”. (p.18)
- XII. “Morir en las fragantes olas de unas sienes sensibles”. (p. 21)
- XIII. “Morir en una súbita burbuja de amor a punto de no
ser más que vacío”. (p. 21)
- XIV. “Morir solo en la tierra al tibio ramalazo del aire
caído con amoroso peso”. (p. 22)
- XV. “la silenciosa espuma del follaje” (p. 22)
- XVI. “Morir a nivel de una sonrisa delicada”. (p. 23)
- XVII. “Morir en un cuerpo embellecido por la más remota nieve”. (p. 23)
- XVIII. “como el humo soy
que escapa a la quieta argamasa del hogar” (p. 24)
- XIX. “una mirada como el mar
entre el cielo abierto y un anhelo misterioso” (p. 27)
- XX. “Una ola de gozosa altura” (p. 27)
- XXI. “El sueño, las ventanas desiertas del corazón”. (p. 29)
- XXII. “Los rayos de la música, la profundidad del amor”. (p. 29)

2.1.3 Diario de Perseo (1946-1948)

- XXIII. "Quisiera hallarme a solas con el sonido." (p. 31)
- XXIV. "Todas las cosas las tengo en el corazón". (p. 33)
- XXV. "Quiero quedarme sin nada, sin bienes ni palabras". (p. 36)
Hundirme de golpe ... en el clementísimo reino de las raíces estériles".
- XXVI. "Para la noche se hizo el sueño". (p. 37).
- XXVII. "Dejo la luz para los que nada sienten". (p. 37)
- XXVIII. "tal como un dardo libro el pensamiento". (p. 39)
- XXIX. "Soy soledad de ser, de rama y viento" (p. 41)

2.1.4. Dédalo Dormido (1949)

- XXX. "mar, ala perdida". (p. 43)
- XXXI. "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." (p. 43)
- XXXII. "Oído visible de la estrella, registradme". (p. 44)
- XXXIII. "Playa pura, final, mar, donde no somos
sino un fantasma entre las flores de la aurora" (p. 44)
- XXXIV. "Con una larga garra de tristeza busco
la pálida altura de una planta femenina" (p. 45)
- XXXV. "Estas hojas que hablan como dos manos,
que se estremecen y lloran" (p. 47)
- XXXVI. "los objetos suben como el recuerdo de tus brazos
acercándome a mí mismo" (p. 49)
- XXXVII. "recibiendo los pesados materiales que la música
arroja desde una altura donde todo gime de una
extraña pureza" (p. 51)
- XXXVIII. "Cuerpo que asciende como la estatua de un ardoroso
enjambre buscando muy arriba la inhumana certeza
en que se estalla para quedar inmensamente vacío

y delirante como el viento” (p. 53)

2.1.5 Vida Continua (1946—1950).-

- XXXIX. “Árbol que eres un relámpago” (p. 55)
- XL. “bosques de rayos entre el agua nocturna” (p. 55)
- XLI. “Sepan que estoy viviendo, nubes, sepan que canto”. (p. 55)
- XLII. “La melancólica continuidad de las olas” (p. 56)
- XLIII. “Cuando el sol se pone y todo es una carta que
hace aguardar” (p.60)
- XLIV. “melancólico piloto de una pantalla de la que no salgo
caído en esta trampa de la luz y sin poder saber /.../
si algo ha de vivir tras el espectro de la tarde. (p. 61)
- XLV. “Cabeza terrestre que mira hacia el mar y sueña, /.../
Todo, todo hacia el mar”. (pp. 62-63)
- XLVI. “¿Qué es el agua vacía de la estrella, /.../
una historia de la cultura hermosamente ilustrada...?” (p .64)
- XLVII. “Donde no está la luz, /.../
Torre de la Noche, allí, entregadme”. (p. 64)

2.1.6 Regalo de lo Profundo (1950)

- XLVIII. “El día eres, noche, resplandeciendo a tus plantas” (p. 67)
- XLIX. “árbol que crece en un beso” (p. 69)
- L. “Yo sueño, y un rayo de nieve y una ola
y una mano estelar envuelta en llamas
con una rosa inmóvil me reúne”. (p. 69)
- LI. “Salto de pájaro, sobresalto de amor” (p. 71)
- LII. “Una ola se eleva
ajena a la memoria” (p. 74)

1.1.7 Otoño, endechas (1951—1955)

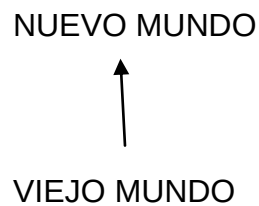
- LIII. “Por el tiempo se alzaban
los árboles y el cielo”. (p. 79)

- LIV. "Morir
Lejos
Sin
Sol" (p. 80)
- LV. "De tu boca ha partido en instantánea sílaba/.../
el pájaro que ya no volverás a ver, /.../
tendrá aún de tus labios el color y el sentido". (p. 81)
- LVI. "a veces me digo qué es un día si todo es origen" (p. 84)
- LVII. "a veces crezco ardiendo cerca de un corazón
fantasma que ni luz ni sombra llenan" (p.84)
- LVIII. "mar que vela por nosotros" (p. 88)
- LIX. "Para qué el cielo,
la luna en el cielo,
la luz de la luna en las olas,
las olas en el mar,
el mar en mi corazón,
si hay otro mar distante
que no encierra mi corazón,
otras olas en ese mar,
otra luz de luna en esas olas,
otra luna en ese cielo,
y otro cielo". (p. 89)
- LX. "Un largo corredor va hacia el mar, del mar
nos llega un incesante rumor, un resplandor
en todo semejante a nuestros malos sueños". (p. 92)

2.2 Flujogramas de los elementos que se derivan de cada una de las imágenes del repertorio.

Los esquemas sintetizan tanto una imagen o un grupo de imágenes; también se infieren mutuamente y apuntan a una síntesis más general. Después del análisis irá siempre el respectivo comentario.

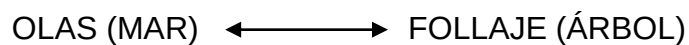
I. “Si suspendida arena, nuevo mundo”



La flecha significa dirección ascendente. Prestigio de lo alto.

Este es el primer verso que inaugura toda la obra de Javier Sologuren, incluida en *Vida Continua* (INC, 1971).

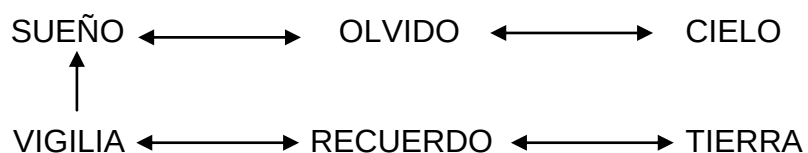
II. “náufrago en olivar y renacido
a cuestras de sus ramas verdecido”



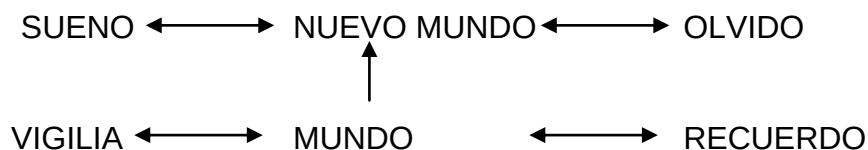
La flecha indica mutua correspondencia. Elementos equivalentes

El mar es aéreo por sí mismo; su movimiento implica la actuación sustantiva del viento, elemento aéreo por excelencia. Pero, además, el mar está asociado a la altura del follaje, y viceversa. Olas y follaje, pues, son vectores ascensionales.

III. “dormir ejercitando olvido, ausencia
de la tierra— y del infierno al cielo”



Sumando este esquema al flujograma No. 1, inferimos el flujograma A:



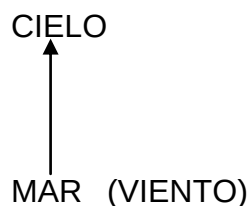
Lo más destacable, para que toda esta dinámica de relaciones funcione, es lo imprescindible del olvido; ciertamente, en este caso, lleva implícito el dormir, pero independizar aquel elemento implica que es ejerciendo el olvido da lo vivido como accedemos al Nuevo Mundo; al cielo, ideal aéreo. En este sentido Sologuren, en un estudio que hace sobre la poesía de Hölderlin, cita un pasaje del Hiperión que bien podría rubricar él mismo:

“Ser una sola cosa con todo lo que vive, volver, por un olvido de si mismo, al Todo de la Naturaleza , es alcanzar el más alto grado de pensamiento y de gozo, es estar en la cumbre sagrada de la montaña, en el reposo eterno, donde la hora última del día pierde su calor abrumador y el trueno no hace oír ya su voz, don de las aguas ardorosas del mar ondulan como los trigales bajo la brisa” (1976: 66).

Y al respecto, quizá no resulte prematuro --ya que inmediatamente lo vamos a ir tratando-- presentar al mar como símbolo de esta porfía ascensional a costa de ejercer el olvido; leemos la imagen LII:

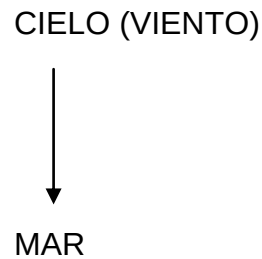
“Una ola se eleva
ajena a la memoria”

- V. “mar creciente, milagroso,
presencia arrebatada sin reposo”



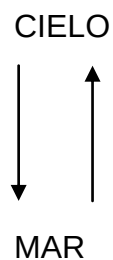
El paréntesis indica lo que está implícito. En este caso lo que arrebatada al mar obviamente es el viento, elemento aéreo por excelencia.

VI. “Cielos claman dolidos por sus olas”



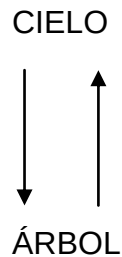
Este diagrama se relaciona directamente con el anterior. Se especifica que es el cielo mismo el que envía el viento hacia el mar, para que éste permanezca siempre arrebatado hacia él.

Tenemos, entonces, el flujograma B:



Y, a su vez, este flujograma contiene perfectamente las imágenes Nos. XIX, XX, XXX, XLII y LVIII

Por otro lado, este flujograma sumado al No. II da por resultado el flujograma C:



A su vez, el flujograma C describe las imágenes Nos. VII, XXXIX y XLIX.

VIII. “Hallo la transparencia del aire en la sonrisa”

AIRE ↔ SONRISA (COLOR BLANCO)

Entre paréntesis está el elemento implícito, en este caso El color blanco. Este color tiene prestigio aéreo. Es el más liviano de todos, ya que es el menos ligado a la tierra por no guardar para sí la luz; sino, más bien, refleja totalmente.

Este color sugiere la idea de vacío, entendida como desprendimiento, transparencia tal como el aire o el viento¹². El color blanco, por su misma

¹² Aquí corresponde explayarse un tanto sobre la deuda de Sologuren con el pensamiento oriental, especialmente con el budismo Zen japonés. Tenemos variado testimonio de sus lecturas y simpatías sobre el tema; por ejemplo, cuando preguntado --en relación al libro *Corola Parva* de principios de los años 70-- si reconoce en su propia obra influencia directa de los textos de Octavio Paz, nuestro autor contesta: “mi interés por la poesía oriental, en particular lo japonés, es anterior a estas lecturas de Paz” (Vivas 94). Sin embargo, no es propósito de nuestro trabajo hacer una lectura puntual a través de este cristal; manejarnos con una terminología específica que vaya dando cuenta de las huellas de aquella filosofía en la obra del poeta peruano. No somos especialistas en estos temas, pero creemos que en esta etapa de su poesía (1960) nuestro autor no ha tomado aún partido abierto por aquella tendencia; lo que sí ocurriría en posteriores poemarios, como *Corola Parva* (1970) y *Folios de El Enamorado y la Muerte* (1980), donde coincidiríamos con el juicio que esto merece a Roberto Paoli: “El japonésismo debería considerarse componente esencial del arte fino y burilado de Sologuren, de sus preocupaciones gráficas y espaciales” (103). En todo caso, como una observación liminar, la idea de vacío no debe tomarse como el nihilismo occidental” (Kawabata 15); como “la nada o el vacío occidental” (Kawabata 13). Es, más bien, remarca el novelista japonés: “un universo del espíritu en el que

naturaleza, también es símbolo de comunión, de solidaridad, de quedarse vacío entregándolo todo, en este caso la luz. Por lo tanto, el color blanco es la antítesis del egoísmo y la soledad, contiene todos los colores. Le están asociados por lo menos el adjetivo pálido, y los sustantivos nieve, nácar, espuma y nube, que son muy recurrentes en la

todas las cosas se comunican libremente con todas las cosas, trascendiendo fronteras, sin límites" (13). Obviamente, nuestra experiencia común del mundo guarda antípodas con este concepto; digamos que nosotras captamos las cosas cartesianamente: claras y distintas. Sirva para ilustrar esta incongruencia la noción oriental sobre el nacimiento del mundo objetivo. Comentando el famoso haiku de Basho ("¡Oh! Viejo estanque./ Salta una rana,/ ¡El sonido del agua!"), dice Daisetz Susuki: "Tanto el sujeto como el objeto estaban totalmente anonadados... El salto, el ruido, la rana, y el estanque y Basho eran todos en uno y uno en todos. Había una absoluta totalidad; es decir, una absoluta identidad o, para utilizar la terminología budista, un perfecto estado de vacío (Sunyata)" (Susuki 1968: 175). Para agregar, este mismo célebre estudioso japonés, que "Basho en este momento de exaltación espiritual es el universo mismo, es Dios mismo que dictó el mandato "hágase la luz". El mandato corresponde al "sonido del agua", ya que a partir de este "sonido" brota todo el mundo" (176).

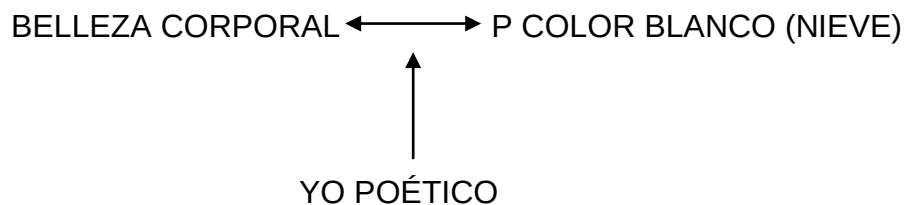
Es decir, el mundo que nos corresponde experimentar es un mundo que ya se ha sacudido de esa primera unidad. Sin embargo, es a través de la experiencia o práctica Zen como podemos captarle --a este mismo mundo dividido-- su primitiva unidad: "Zen... se mantiene siempre en la totalidad de las cosas, donde este mundo de multiplicidad y discriminación es al mismo tiempo el mundo trascendental del vacío (sunyata) y la no discriminación (avikalpa)". (Susuki 1968: 192). O expresándolo en términos más restringidos, pero semejantes: "Elaborating the concept of "emptiness" (Sanskrit, Sunyata; Japanese, Ku)... the hongaku homon theory involves an ontology of absolute monism or nondualism [Desarrollando el concepto de "vacío" (sánscrito, sunyata; japonés, Ku)... la teoría del Hongaku homon supone una antología de absoluto monismo o nodualismo]" (Noriyoshi 57).

Quisiéramos haber dejado suficientemente sugerido este concepto en vista, repetimos, a que se insinúa desde los primeros poemarios de Javier Sologuren para irse decantando en los posteriores; como a su modo también observa, Ricardo González Vigil, acerca de la última etapa de la producción de nuestro autor: "apertura formal --al servicio de una visión totalizadora de la existencia-- que fructificó en un feliz equilibrio entre la tradición (no sólo europea, sino también oriental) y la modernidad... (desde *Recinto* hasta la antología mexicana titulada *Vida Continua*). "(González Vigil 1984:114 115). Para, luego, este mismo autor agregar, "En este periplo [se refiere a todo su proceso creativo] Sologuren ha sabido nutrirse de las fuentes más diversas y selectas de la lírica universal: grecolatinas, españolas, francesas, italianas, ingleses, japonesas, etc." (115).

No nos proponemos, pues, encasillar a Sologuren en lo oriental, reconocemos en él ecos de otras latitudes; pero es importante destacar, al menos a modo de hipótesis, que hasta *Recinto* conviven --coherentes pero confundidas-- fundamentalmente dos concepciones filosóficas: una neoplatónica (clara alusión de enhielo por "otro mundo", superior o perfecto en comparación del nuestro --del cual sería éste la imagen degradada de aquél-- sobre todo a través de la ensoñación y sin quedarse en la "talidad" de las cosas); y la otra Zen, con las características que ya hemos apuntado: abriéndose el vacío, en "este mundo", a través de la misma "talidad" de las cosas. Es más, al concluir este capítulo vamos a exponer, con sus respectivos cuadros, dos interpretaciones complementarias del título *Vida Continua* que, teniendo como constante la dinámica ascensional de las imágenes sologurenianas, reflejan de algún modo estas dos concepciones filosóficas al interior de la poesía de nuestro autor.

poesía de nuestro autor. Por último, en cuanto asociado al vacío, tiene acaso una connotación trágica: no se puede vivir en paz sino hasta que se reposa en él (a manera de la ambigüedad y el dualismo melvilleano expresado en Moby Dick).

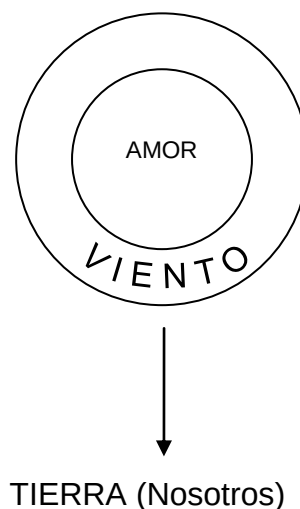
Un tratamiento particular del color blanco es el referido al tema amoroso, como tópico poético. Entonces, aquí también la belleza corporal de la amada es aérea, ya que le es inherente dicho color. Verbigracia, la imagen: “Morir en un cuerpo embellecido por la más remota nieve” y la imagen XXXIV: “Con una larga garra de tristeza busco/la pálida altura de uno planta femenina”



Está implicada en este esquema, corroborándolo, la imagen No. XXXVI.

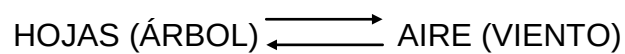
IX. “el viento de mano extensa y pródiga, enamorada”

XIV. Morir solo en la tierra al tibio ramalazo del aire caído con amoroso peso”.

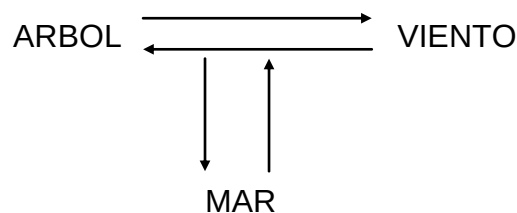


Otra vez el viento (tácito el cielo) como portador de una intención amorosa, ya no sólo hacia el mar sino también hacia la tierra, y que suscita como respuesta el mismo sentimiento. Este flujograma también incluye perfectamente a la imagen No. X.

- XI.** “Fragilidad de las hojas, reflejos, vivaz aumento donde lo más cercano presurosamente se renueva”.



La flechas indican mutua dependencia, no equivalencia; “lo más cercano” definitivamente es el aire que se renueva en las hojas; y al mismo tiempo éstas, e incluso todo el árbol, no podrían existir si les faltase el aire. Remarcar este tipo de interdependencias es algo fundamental en la obra de Javier Sologuren; es más, constituye uno de los ejes desde el cual podemos interpretar el título Vida Continua: un elemento de la naturaleza está comprometido estrecha mente con otro, si no es producto de otro, se influyen mutuamente. El otro eje, o nivel, desde el cual debemos leer aquel título lo desarrollaremos posteriormente. Por ahora sólo interesa señalar que este flujograma y el flujograma B, ya que el viento guarda una estrecha relación con el mar, dan lugar a un más amplio espectro de relaciones denominado flujograma D:



Este espectro de relaciones también es mencionado, siempre desde otro sesgo hermenéutico por Luis Rebaza. Este autor, basándose en el verso “Alto follaje que las olas salpican vehementes” [*Detenimientos*], que es inmediatamente posterior a nuestra imagen No. XI, afirma: La relación “crecimiento”, “árbol” y “cielo” se ha de vincular además con la “Altura” y el “mar” a través de sus olas” (1986: 66).

Ambos elementos son equivalentes y, relacionados con el flujograma No. II, dan lugar al esquema E:

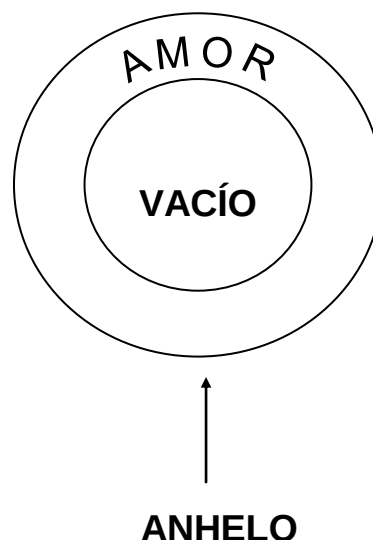
CABELLOS ↔ FOLLAJE ↔ OLAS

A su vez este esquema E relacionado con la imagen XXV: “Estas hojas que hablan como dos manos, / que se estremecen y lloran” (HOJAS ↔ MANOS), da lugar al flujograma F:

CABELLOS ↔ FOLLAJE ↔ OLAS ↔ MANOS

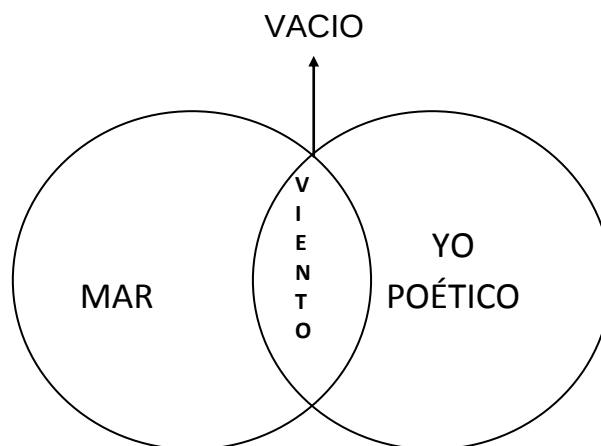
Todos elementos equivalentes que expresan un apuntar hacia, que señalan algo que de algún modo los trasciende.

XII. “Morir en una súbita burbuja de amor a punto de no más que vacío”

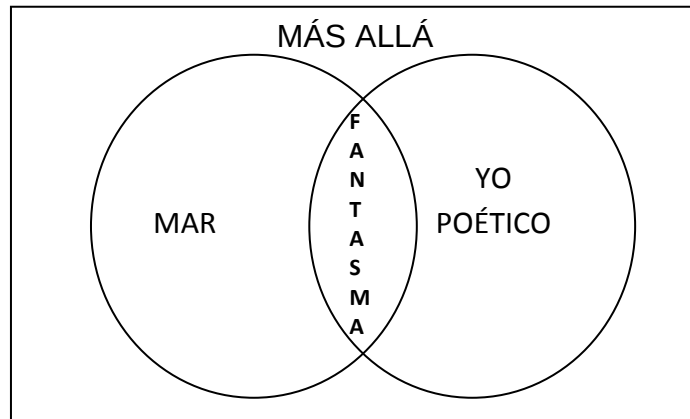


Esta tendencia al vacío es la piedra angular en la poesía de nuestro autor: “Rescatemos algunos de los elementos dispersos en esta etapa de la obra [se refiere al lapso que va de *El Morador* a *Regalo de lo Profundo*], elementos que adquirirán relevante importancia en la evolución de su poesía. El primero es el “vacío” (Rebaza 1986: 41). El vacío no se confunde o es equivalente al amor, de alguna manera es la esencia o el centro del amor; diríamos que el amor es una manifestación del vacío. Esta tendencia es precisamente el segundo nivel de lectura que proponemos para interpretar el título *Vida Continua*: toda la naturaleza y el hombre incluido tienden, están inevitablemente atraídos por el vacío; anhelan fundirse en él para ser una sola cosa, continua, fantasmagórica, indiferenciada: “Este criterio de unidad, del todo contemplado en cada parte de la naturaleza es esencial en la concepción oriental” (Vivas 21).

El flujograma logrado no se limita, obviamente, a esquematizar esta sola imagen; en realidad, está implícito en casi todo el repertorio, aunque representa ceñidamente las imágenes: XVI, XXV, XXIX, XXXVIII, LI; se reelabora para la imagen XXXI:



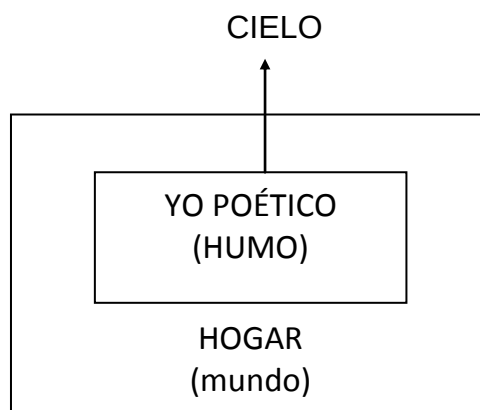
Para la imagen XXXIII:



El final, más allá, es sinónimo de vacío.

Y nuestro flujograma inicial (No. XIII) se perfecciona o alcanza su más neto sentido con las imágenes LVII, LIX y también, aunque de una manera un tanto más sesgada o sutil, con una imagen que se remonta a 1944 (El Morador), la No. IV. De esta manera se corrobora plenamente la referencia que hicimos al *Hiperión* de Hölderlin.

XVIII. “Como el humo soy
que escapa a la quieta argamasa del hogar”



Ciertamente esta es una de las más claras alusiones al carácter esencialmente aéreo, ascensional, de las imágenes de nuestro autor. No

solamente por el símil, de por sí suficientemente elocuente, sino también por el contraste con el sustantivo ARGAMASA: “Mezcla de cal, arena y agua que se emplea en las obras de albañilería (*Diccionario de la Lengua Española*, Décimo novena edición, 1970). Aquí se revelan dos elementos tautológicamente antitéticos del aire: la tierra y el agua. Dicho sustantivo además, al que se le asocia significativamente el epíteto QUIETA, es por extensión constitutivo del mundo, y lo que se pretende precisamente es trascender esta condición. Citamos al respecto una observación de Abelardo Oquendo que, atinada para su comentario de *El Morador*, puede también servir para iluminar esta imagen de *Detenimientos*: “El poeta reside en la caverna de Platón y su trabajo consiste en acceder a la luz plena, a la poesía; no hace sino girar en torno de ésta, de su idea, llama instalada en el centro de su ser y que todo lo reduce al humo. De ese humo está hecha la poesía del joven Sologuren, humo que sube en busca del cielo que es la poesía” (Oquendo 1971: IX). Percibimos, por lo demás, también el tópico medieval del mundo como cárcel, temática sin duda conocida e incluso investigada por nuestro autor: “Imágenes de la poesía castellana medieval” es un adelanto del trabajo que Javier Sologuren realizó en 1950 en el Colegio de México... comienza su estudio sobre las imágenes de “cárcel” o “prisión” de amor recordando que el poeta medieval, al usar esas imágenes, invoca a Dios pidiéndole ser liberado de la cárcel en que se halla. Lo cual me hace recordar también que para la religiosidad medieval el cuerpo es la prisión del espíritu” (Ortega 1964:..)

XXI. “El sueño, las ventanas desiertas del corazón”.

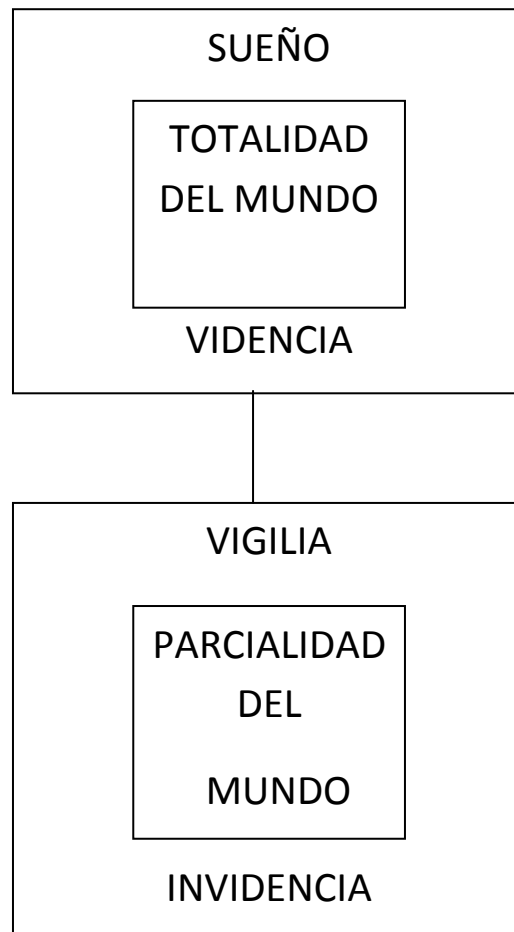
SUEÑO ↔ CORAZÓN

Anteriormente, cuando desarrollábamos la imagen N° III veíamos que el elemento natural antitético a la vigilia es el sueño, y que, además, éste poseía prestigio aéreo. En esta línea podemos postular que las ventanas de la vigilia son los ojos, ventanas necesariamente pobladas (por antítesis a desiertas) y sin prestigio aéreo; es decir, justamente lo que se pretende trascender es el mundo de la luz y los objetos (“tierra”, “infierno”: imagen N° III de *El Morador*), que es de por sí parcial e imperfecto. En palabras de Armando Rojas: “Esta inmersión en la oscuridad borra los límites de los objetos que la vigilia reconoce como pertenecientes al mundo, en un afán de borrar ese mundo lacerante y vacío. Como Mallarmé, Sologuren descompone la realidad para recomponerla en el poema, exenta ya del polvo de la tierra” (Rojas 1972: 93). El que mira a través del sueño es el corazón, elemento emblema que, como veremos inmediatamente, tiene un destacado sitio en la poesía de nuestro autor.

XXIV. “Todas las cosas las tengo en el corazón”.



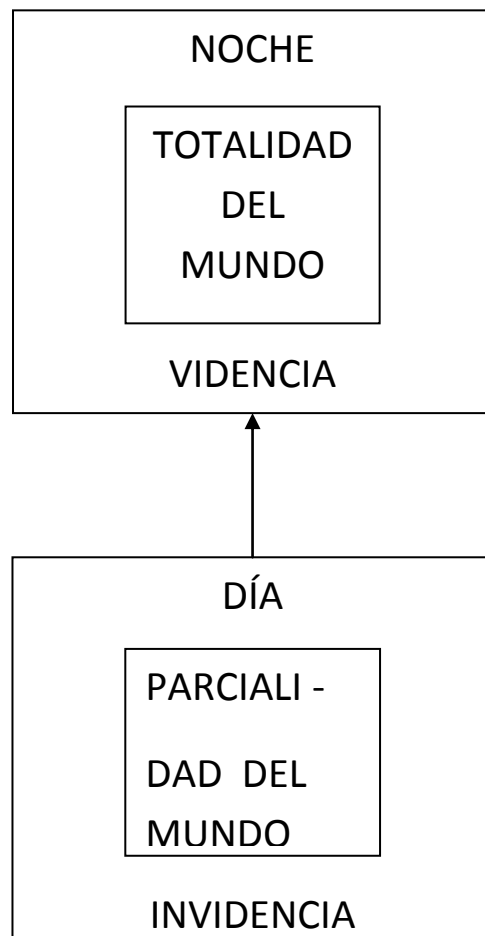
A partir de lo cual podemos inferir el flujograma G:



Que a su vez está relacionado con la imagen

XXVI. "Para la noche se hizo el sueño". Esto da el siguiente esquema:

NOCHE ↔ SUEÑO → H



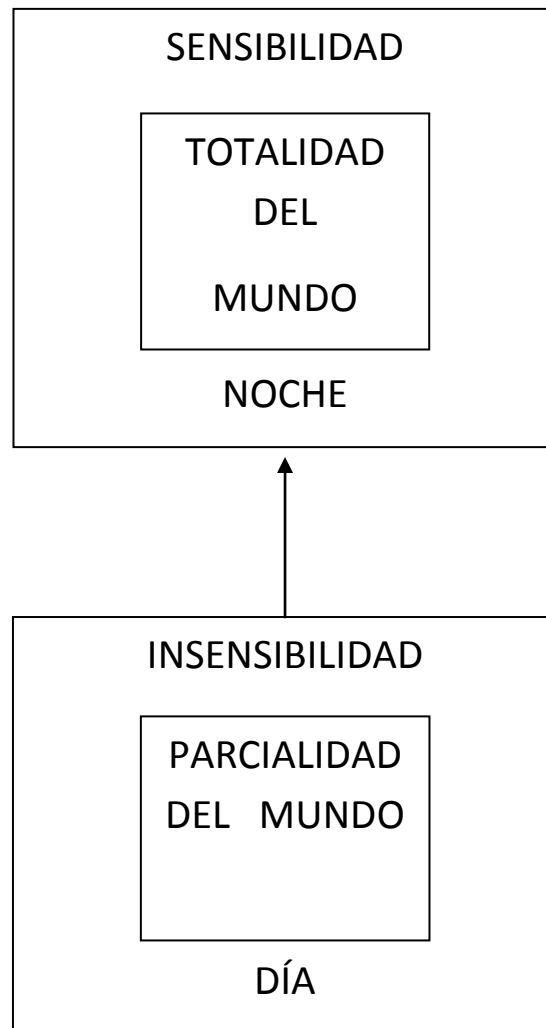
Respecto a este flujograma son extraordinariamente ilustrativas las imágenes XLIV, XLVII y LIV, que conviene repetir: “melancólico piloto de una pantalla de la que no salgo/ caído en esta trampa de la luz...”, “Donde no está la luz, /.../ Torre de la Noche, allí entregadme”, “Morir/ Lejos/ Sin/ Sol”, respectivamente.

Por último, en esta línea de análisis, también sirve como refuerzo la imagen.

XXVII. “Dejo la luz para los que nada sienten”.

LUZ $\longleftrightarrow$ INSENSIBILIDAD

A partir del cual podemos inferir también el flujograma I:

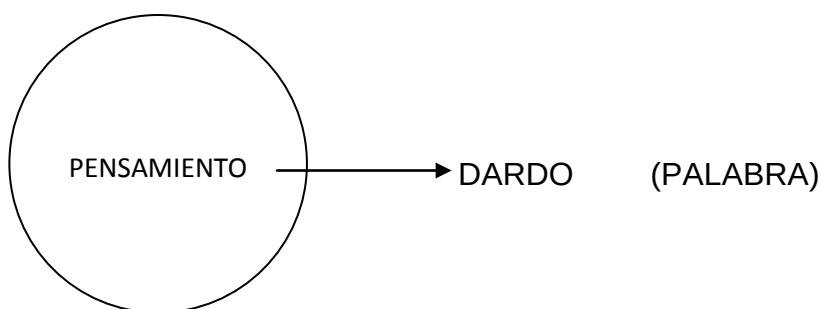


En conclusión, corazón, sueño, noche, sensibilidad son términos equivalentes; les corresponde tener la experiencia de la totalidad del mundo, que no es meramente una diferencia cuantitativa respecto a la parcialidad, sino que alude a una diferencia cualitativa. Parcialidad del mundo expresa limitación e imperfección, es el reino propio de la vigilia,

de la luz, de la insensibilidad; y, en tanto predominio del concepto o de la razón, antitético a corazón¹³

Por otro lado, consideramos que estamos bien encaminados al hacer estas diferenciaciones didácticas; para el análisis, es necesario proceder de esta manera. Aunque advirtiendo que la poesía de Sologuren es más solidaridad y síntesis que diferenciación; al respecto, añade Rebaza: “Además de los elementos simbólicos [...] también se hacen presentes otros recursos como la fusión de contrarios [pone como ejemplos los conceptos “fin” y “principio”, “luz” y “oscuridad”, “luminosidad” y “oscuridad”, “canto” y “silencio”]” (1986: 40—50). La solidaridad involucra, pues, el primer nivel de lectura de *Vida Continua*: ayuda mutua entre los elementos de la naturaleza para procurar elevarse hacia el cielo. Y la síntesis involucra el segundo nivel de lectura: la indiferenciación; el anhelo de todo lo que existe e incluso del mismo cielo para procurar el vacío, la transparencia e ingravidez total. El poeta nos confesaba en una conversación particular que en relación a aquel ideal pensó titular un poemario suyo *Meteoro*.

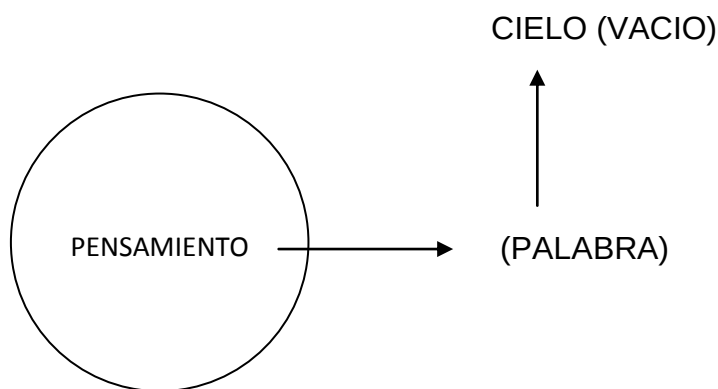
XXVIII. “tal como un dardo libro el pensamiento”



¹³ “La realidad racional cede a otra más “real”, con mayores proyecciones que el reposo superficial de la naturaleza o que el simple recuerdo del Yo. El poeta... puede, gracias a esa misma condición que lo hace participar del sueño y permanecer en vigilia, estar presente en el momento inesperado, testificar y ser cronista de la síntesis”; o también: “La manera adecuada de conseguir que la poesía se materialice es cediendo a las sensaciones, evitando que el poema en gestación pase a la esfera de lo racional, cristalizándose conceptualmente” (Rebaza 1986: 39 y 54, respectivamente.)

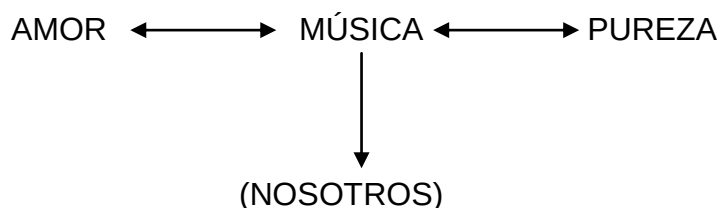
Este flujograma se complementa plenamente con la imagen N°. LV: “De tu boca ha partido en instantánea sílaba/.../ el pájaro que ya no volverás a ver, /.../ tendrá aún de tus labios el color y el sentido”. Si bien es cierto que a la palabra se le había denominado dardo, aquí el término palabra establece una sinonimia adicional con el vocablo pájaro. Es decir, la palabra adquiere caracteres aéreos, pero independientes del sujeto que las articula, estableciendo su propio ámbito de trascendencia. En todo caso existe una ambivalencia bastante peculiar. Por una parte, la palabra hace trascender al sujeto porque conserva algo de él (“el color y el sentido”); y, por otra, lo trasciende ya que la palabra tiene su propio destino en la recepción que de ella hagan los demás hombres e incluso --es bastante común--- continúa viviendo a pesar de que haya desaparecido el sujeto histórico que la enunció. Esto no es sino una alegoría de los imponderables de la creación literaria, espacio quizá obligado en la reflexión de un poeta. Pero lo más interesante de todo es que se asocia la palabra a lo aéreo (“pájaro...”), y esto de por sí quizá ya sea un enunciado poetológico, una marca explícita de arte poética.

Flujograma J:



XXII. “Los rayos da la música, la profundidad del amor”; y

XXXVII. “recibiendo los pesados materiales que la música arroja
desde una altura donde todo gime de una extraña pureza.

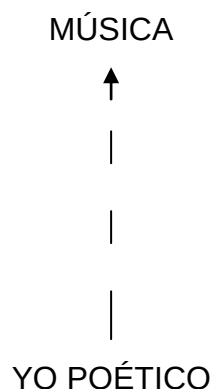


Otra vez un elemento de máxima condición aérea, la música. Los términos ‘rayos’ y ‘altura’ delatan en forma obvia esta condición; pero, la más importante es la filiación de la música con la pureza y con el amor; este último, como ya sabemos, manifestación del vacío: ideal aéreo por excelencia.

El vector que se desprende de ambas imágenes es .la línea descendente, hacia un nosotras implícito. Pero, si bien nuestra respuesta es también implícita, debemos tener presente que todo aquello allegados la música, dada su filiación con el amor y con la pureza, pertenece a un estatus superior, inalcanzable; pertenece a una dimensión que podemos percibir, pero es inhollable. En realidad, la música en sí misma, según nos lo revela la perspectiva de nuestro autor, es silencio, paradójicamente, es silenciosa. Si el sueño es un anticipo de lo que ocurre en el más allá (en el vacío), como lo precisaremos posteriormente, podemos detenernos a examinar los siguientes versos de *Regalo de lo Profundo*: “Yo sueño.../ y escapo coma una pájaro sin canto” (Vida Continua, INC, p. 69). Es decir, el término pájaro está asociado al canto y, como ya sabemos, al término palabra (del poeta); pero, en la atmósfera del sueño, el canto es silencio (“sin canto”); no existe el elemento corpórea que pueda hacer vibrar y reflejar las sonidos. Y siendo el sueño más perfecto que la vigilia, hartamente cementado, el silencio es más perfecto que el sonido. Esto se corrobora, por ejemplo en el poema Kerstin de *Otoño, Endechas*: tanto la persona amada como el silencio están en el mismo nivel; son elementos imprescindibles para escribir, digamos, ángeles tutelares de la escritura (Vida Continua, INC p. 79). De esta manera comprobamos

la estima del poeta por el silencio. En otras palabras, no es que en última instancia la música sea desvalorada en la poesía de Javier Sologuren. Muy por el contrario, lo que sucede es que la música tiene una imperfecta expresión en la vigilia --a través del sonido que supone la existencia del mundo corpóreo-- y otra más perfecta o plena en el sueño, en el mundo de lo incorpóreo, en el vacío¹⁴. Pero haciendo la salvedad de que la música de la vigilia, aunque sea imperfecta, nos invita a la música del sueño, nos conduce al reino perfecto de la música. En lo tocante a este punto, valdría la pena señalar que incluso la palabra poética, de inherente y probado carácter aéreo, es imperfecta porque requiere un sustrato sensorial; por lo tanto, su eficacia estribaría en ser también una invitación al mundo del sueño o del vacío.

De este modo, nuestra respuesta más exacta a todo lo inmediatamente anterior sería la del deseo, lo que resume muy bien la imagen N° XXIII (“Quisiera hallarme a solas con el sonido”):



¹⁴ Aunque desde una óptica hermenéutica diferente a la nuestra, son útiles, hablando de El Morador, las siguientes observaciones de Rebaza: “silencio se relacionará con el concepto de “vacío” y con el de “soledad” en la obra de Sologuren. La presencia del “silencio” y la de otros términos con los que guarda relaciones semánticas son temas que caracterizan particularmente este libro... el silencio guarda relaciones de oposición con otros tres términos: música, palabra y verso” (1986: 25-26).

Donde el vector no es exactamente una línea continua, si no una línea discontinua que intenta representar, más que el logro, la voluntad, el anhelo hacia la música.

XXXII. “Oído visible de la estrella, registradme”; y

XLVI. “¿Qué es el agua vacía de la estrella,/.../

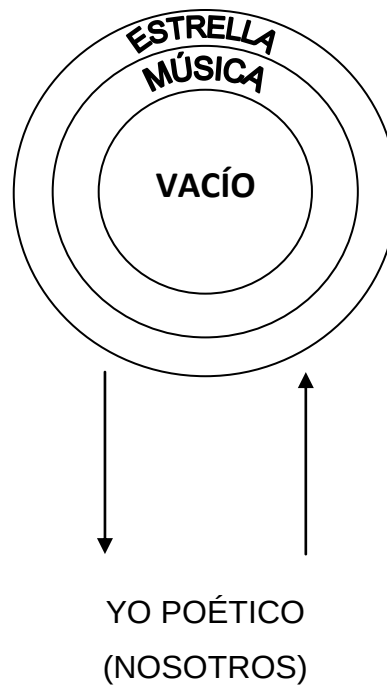
una historia de la cultura hermosamente ilustrada ...”

Es difícil esquematizar el juego de alusiones que están implícitas en estas imágenes. En primer lugar, lo más importante no es preguntarnos por el status que tiene la estrella; mejor dicho, no es suficiente apuntar que la estrella es, en el mundo natural, lo alto por excelencia ya que esta conclusión se desprende casi naturalmente. Lo esencial a nuestro juicio es señalar que la imagen XXXII, inusual antropomorfización de la estrella, resalta el sentido de la audición; esta es, la estrella es un elemento de la naturaleza asociado a la música (que nos recuerda el concepto música de las esferas de Pitágoras y Platón). Por lo tanto, también con el amor y con la pureza, según la siguiente particularidad: su oído invisible está atento a una altura superior; debemos suponer, a la música en sí misma, al vacío, al silencio entendido como imán que atrae toda música. Y, por otro lado, su oído visible está atento a nosotros, a nuestra propia música, a nuestro devenir. Por ello es perfectamente entendible la apelación que le hace el yo poético: registrarlo en lo que él tenga ya en sí mismo de pureza, de amor, de primicia de vacío. En este sentido, la estrella es un elemento puente entre lo conocido y lo desconocido, entre el presente y el más allá. Un testigo viviente que se interesa por los hombres; a la que podemos invocar y que puede constituirse en un ejemplo elocuente de lo que puede ser nuestra propia condición e historia humana.

En esta línea de reflexión se inscribe también la imagen XLVI; aunque en ésta se clarifica todavía más la relación estrella—vacío.

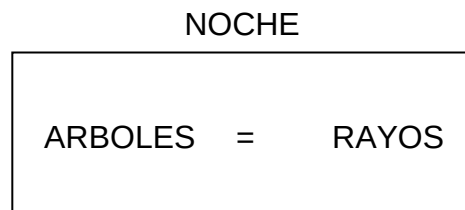
Primeramente, no creemos que sea irrelevante el empleo del sustantivo agua. Este elemento de la naturaleza es el origen de la vida; paradigma de la continuidad y, a su vez, de la mutación. Describe en la naturaleza un proceso circular e irreversible al adoptar en su metamorfosis diversos estados (sólido, líquido, gaseoso) que nos hacen entrever la idea del 'eterna retorno'. Toda la poesía de Javier Sologuren es, en última instancia, y ya que ninguna divinidad se lo puede garantizar, el intento de romper este círculo vicioso representado en el agua: "Fatiga de la eterna caída y del retoño eterno/que un pobre dios ausente no puede detener" (Sologuren 1971: 92). Por lo tanto, opondrá al agua otros elementos de la naturaleza que transformen esa 'continuidad de la tierra' en una 'continuidad del cielo', es decir, elementos ante todo aéreos. Por ejemplo, el agua que por sí misma tiene carácter negativo se espiritualiza, cambia radicalmente de valoración, al adjuntársele el viento; agua más viento constituyen el mar (como ya lo vimos para la imagen N° II), que se vuelve precisamente la antípoda de lo que representa el agua tal cual. Leemos en el poemario *Surcando el aire oscuro*, inmediatamente posterior a *Estancias*, la siguiente: "lo accidental/ corrompiéndose/ girando/ hacia lo blanco/ tenaz triunfante puro/ el trabajo del mar" (Sologuren 1971: 187). En definitiva, pues, volviendo a nuestra imagen N° XLVI, "agua vacía" sería agua desprovista de su germen de vida, de su capacidad de perpetuar los ciclos de la naturaleza; y, en este sentido, el vacía podríamos representárnoslo (al igual que nuestra gozosa condición en el futuro), como una instantánea donde todo permanece inmutable y sin menoscabo.

De este manera la estrella, así como la música, tiene un prestigio aéreo muy elevado; pero, a diferencia de aquella, la estrella es literalmente un elemento de la naturaleza. Por lo tanto, lo hallamos acaso mucho más cercano y cotidiano que la música. Proponemos el siguiente flujograma:



XL. “bosques de rayos entre el agua nocturna”

Si bien es cierto que esta imagen está estrechamente ligada a la imagen XXXIX (“Árbol que eres un penoso relámpago”), que a su vez está incluida en el flujograma C, anteriormente no las incluimos juntas porque en aquella se explicita el elemento nocturno que nos va a ser muy útil para sustentar otro sesgo de observación:



Al motivo de la noche, como ya precisábamos en el flujograma H, le es inherente la experiencia de la totalidad y de la sensibilidad; en contraposición al día: experiencia de la parcialidad y de la insensibilidad. Este esquema nos ayudará a hacer algunas precisiones. En el día

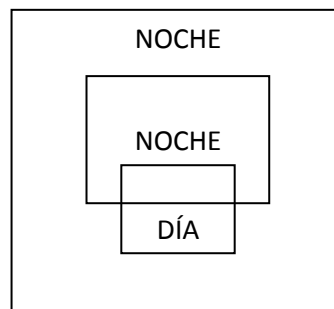
distinguimos las cosas claras y distintas, una cosa es diferente de otra y, además, no puede ser la otra; esto implica falta de sutileza desde la perspectiva de la poesía de Sologuren. En la noche, por el contrario, una cosa no se distingue con claridad de la otra, e incluso se confunden. Es decir, la noche es en el mundo la alegoría del vacío, todo se funde en ella, no hay contrastes bruscos ya que no existe la luz del sol que independiza y diferencia. Es por este motivo, estimada la máxima valoración que tiene el vacío en esta poesía, que la experiencia nocturna, implicado el sueño, es sinónimo de sensibilidad y lucidez. Concretamente, para el caso de la presente imagen, en la noche el árbol y el rayo son la mismo, ambos tienen la misma movilidad y velocidad a despecho de la característica típica de lo vegetal: su inmovilidad. O más bien los rayos vivísimos están detenidas a manera de los árboles ya que estos preludian, como el sueño, esa quietud y falta de accidentes propios del vacío: “El verde, coma indicio del mundo vegetal, reduce las acciones a la inmovilidad... El sueño se posa en una extensión quieta donde el viento ha cesado o se ha detenido y el sonido ha desaparecido... He aquí los elementos del sueño: silencio y quietud que contrastan con la vigilia” (Rojas 1972: 21-22). En relación a esto es sumamente ilustrativa la imagen N° XV: “la silenciosa espuma del follaje”; la alusión complementaria al mar, a través del sustantivo ESPUMA --que hace vislumbrar mundo vegetal, mar y sueño como elementos de prestigio aéreo equivalente-- la desarrollaremos posteriormente.

Está demás insistir en la naturaleza aérea del árbol, flecha que apunta hacia el cielo, y menas aún en la del rayo. Lo interesante a destacar es que también --por intermedio de la noche-- ni siquiera se diferencian la tierra del cielo; ambos son dos cielos con sus respectivos rayos; ambos podrían ser des tierras con sus respectivos árboles. En la noche se subraya, en todo caso, el carácter celeste de la tierra, de la cual uno de sus fenómenos meteorológicos sería el árbol (rayo). Es decir, está

implícita el tema de la caída hacia arriba. Al respecto, explica Gastón Bachelard: “hay casos en que ese deseo de ser precipitado hacia arriba da imágenes en que el cielo aparece verdaderamente como un abismo invertido” (132). A partir de esta explicación o aclaración se ilumina muy especialmente una imagen como la N° XXV: “Quiero quedarme sin nada, sin bienes ni palabras. Hundirme de golpe... en el clementísimo reino de las raíces estériles”. Anheló de cesar, es cierto, ya tratábamos así esta imagen al trabajar el tema del vacío en el flujograma de la imagen XIII, pero, curiosamente, pretendiendo lograrlo hacia abajo, ascendiendo hacia abajo¹⁵.

De la misma manera, la noche hace posible, dada la solidaridad entre todos los elementos y fenómenos de la naturaleza, que el día se libere de su carga emblemática negativa en cuanto difiere de la que le es propio al vacío; es decir, el día se vuelve parte de la noche:

XLVIII. “El día eras, noche, resplandeciendo a tus plantas”

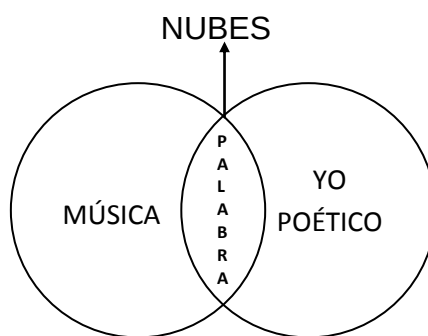


La noche abarca al día y le permite dar el salto cualitativo hacia el vacío; hacia el amor, hacia la pureza, hacia la inmovilidad, las otras características del mismo. Esto nos permite demostrar que naturaleza es solidaria entre sí para trazar una dirección uniforme, su movimiento no asuma

¹⁵ Rebaza indica algo similar a raíz del análisis del poema ‘Juglaría’ de *El Morador*: “observamos como las nubes que llovían sobre el mar eran semejantes a un árbol que crecía” (1986: 116, nota N° 2).

cualquier sentido; para procurar trascenderse a sí misma en línea ascendente, en línea de vacío.

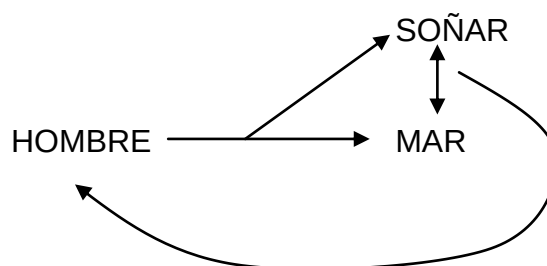
XLI. “Sepan que estoy viviendo, nubes, sepan que canto”



Con este flujograma sólo pretendemos ratificar, una vez más, la explícita referencia aérea en la poesía de Javier Sologuren. Aunque no remarcando exclusivamente el sustantivo aludida (nubes); sino, reflexionando sobre toda en el verbo cantar que en el texto es sinónimo de vivir. En principio, cantar tiene prestigio aéreo porque está asociado estrechamente a la música; entonces, el cantar se vuelve afirmación esencial de la vida del Yo, vive en cuanto canta, y que nadie lo dude. Pero también cantar, en este caso, tratándose de un Yo Poético, está asociada a la palabra. Y, en esta perspectiva, el cantar es una afirmación vital en cuanto testimonio de fe en la creación poética como fruto que, aunque trascendiendo al Yo, siempre conserva algo de él (ver flujograma I). Por lo tanto, ya sea desde una u otra óptica, se apela a un elemento tautológicamente aéreo, cercano, familiar, para desterrar la propia identidad del Yo y desterrar, ante esas mudas testigos que son las nubes, toda duda que halla al respecto. Por último, a manera de corolario, es importante poner de relieve la relación palabra—música, que de por sí ya es un enunciado poetológico, y que hacen plenamente compatibles los dos puntos de vista propuestos para el análisis de esta imagen.

XLV. “Cabeza terrestre que mira hacia el mar y sueña, /.../
Todo, todo hacia el mar”; y

LX. “Un largo corredor va hacia el mar, del mar
nos llega un incesante rumor, un resplandor
en todo semejante a nuestros malos sueños”



Anteriormente, ya en el flujograma B, habíamos reflexionado sobre la naturaleza aérea del mar; incluso habíamos integrado dentro de aquel diagrama una imagen como la LVIII (“mar que vela por nosotros”), en la medida en que el mar permanece fiel a su condición aérea --deseada por el cielo mismo-- a pesar de que nosotros quizá no correspondamos de la misma manera. El presente flujograma vuelve de alguna manera sobre el asunto (“Todo, todo hacia el mar”), reconociéndole al mar sus cualidades de liderazgo ---ya que es fiel-- y urgiéndonos a la necesidad de convocarnos en él para de este modo permanecer fieles a nuestra condición aérea¹⁶.

Sin embargo en esta oportunidad se elude al sueño, implícitamente a la noche, como equivalente al mar en ese liderazgo; es decir, el sueño también es paradigma de fidelidad a la condición aérea; más aún, accedemos al sueño en la medida en que correspondemos a la fidelidad del mar. Para expresarnos con palabras de Armando Rojas:

¹⁶ Es muy significativo, al respecto, que en un poemario inmediatamente posterior a *Estancias*, nos referimos a *La gruta de la sirena*, el poeta reivindique para sí mismo las cualidades marinas, definiéndose él como “Velador” (Sologuren 1971: 133).

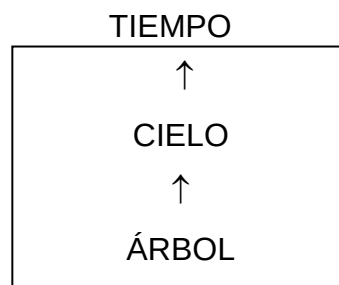
“El mar, como el sueño, parece ocupar una densidad diferente. De hecho la proyección de objetos movidos lentamente en ellos, los hace aparentemente semejantes. Al menos ambos apuntan a lo irreal, al contraste del mundo. El mar es también como el sueño y a veces es su símbolo físico, su dimensión y materia, su irracionalidad y ambigüedad” (Rojas 1972: 90).

Esta constatación de Rojas, expresada en razón de *Dédalo Dormido*, si bien es cierto la estemos citando para explicar imágenes de poemarios posteriores (*Vida Continua* y *Otoño, Endechas*, respectivamente), no deja de ser enormemente apropiada para nuestro fin. Incluso desliza algo muy importante que hemos encarado ya tangencialmente: el mar y el sueño, así como lo vegetal representado en el árbol, comparten el signo de la inmovilidad; cualidad, esta última, que no es sino una de las caras del vacío. Las otras caras del vacío son el amor y la pureza. Sobre el amor hemos ya reflexionado lo suficiente (flujograma de la imagen XIII); pero sobre la pureza, desde la óptica del nexo entre sueño y mar, es nuevamente fructífero citar a Rojas: “La llegada al sueño es también la vuelta a la pureza, a la purificación de lo terreno. Alegóricamente es el retorno al mar, al origen” (1972: 111). De esta manera queda corroborado, por una parte, que el follaje, el mar y el sueño son términos de status equivalente en relación al vacío; y, por otra, que éste tiene como tres aspectos que le otorgan su identidad: la inmovilidad, el amor y la pureza.

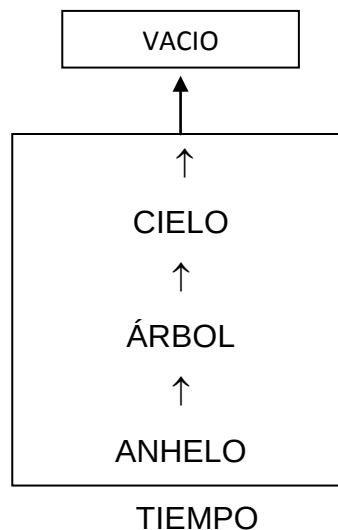
De todas maneras, no está demás puntualizar que si bien es cierto que tanta el mar, el follaje y el sueño son equivalentes, en lo que va de nuestra exposición de la obra de Sologuren (de *El Morador* a *Otoño, endechas*), haciendo un balance, sin duda es el sueño el elemento que preside toda esta etapa (Rebaza 1986: 71). Verbigracia, una imagen extraída del poemario *Regalo de lo Profundo*, la N° L: “Yo sueño, y un rayo de nieve y una ola/ y una mano estelar envuelta en llamas/ con una rosa inmóvil me reúne”. Admitida la complejidad y misterio que guarda la

imagen, al menos podemos derivar la siguiente conclusión: a través del sueño o gracias a éste accedemos, una vez más, a la inmovilidad y, de algún modo, al conocimiento propio ya que todo tiende anhelante e irremediablemente al vacío; y ya sabemos que la inmovilidad es una de las caras de este último. La inmovilidad significa perfección, plenitud, cese de las mutaciones y tránsito de la vida.

LIII. “Por el tiempo se alzan/ los árboles y el cielo”.



Este flujograma relacionado e su vez con el No. XIII, nos permite inferir el flujograma K.



Es decir, una vez que el vacío es el horizonte hacia el cual todo se encamina, esta flujograma no hace sino precisar que existe un anhelo básico en la naturaleza y en el hombre, anhelo de trascenderse en esa

dimensión inmóvil, pura y amorosa signado por el vacío. El cielo, como elemento de la naturaleza, no es el pasivo pináculo aéreo, él mismo está comprometido activamente en la aventura de ir más allá. Incluso la misma condición temporal no se sustrae de este anhelo.

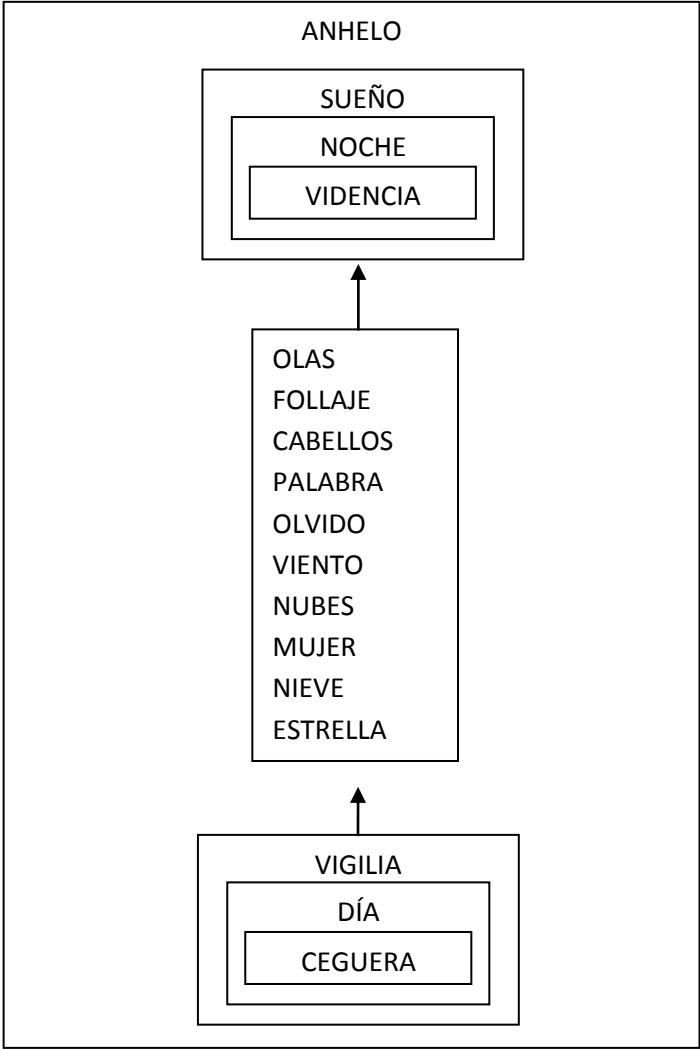
Eventualmente, existe la posibilidad de que en la poesía de Javier Sologuren puede haber un tratamiento excepcional del concepto “vacío”, entendido como angustia, coma “soledad e incomunicación que trate de evadirse con la presencia de la naturaleza” (Rojas 1973: 40); al menos de esta forma lo destaca Armando Rojas:

“¿Pero qué decir si al abrir una puerta, si al abrir/ una ventana, o los ojos, el corazón, ¡es igual! / si al abrir, repito, hallamos otra puerta/ otra ventana, otras ojos, aun un corazón y más/ aún,/ de par en par abiertos, y solos y callados y/ vacíos?” (Sologuren 1971: 92). Nosotros consideramos a que es la eventualidad que tiene toda fe auténtica, no fanática. En este caso, es el temor a que el vacío no sea la plenitud; es decir, a que experimentando el más allá no haya cesado el anhelo. No es rehuir el vacío, ya que por todos lados su valoración es siempre positiva, sino es la posibilidad de que se espere demasiado de él. No puede ser soledad e incomunicación, interpretación superficial o inadecuada que comparte Luis Rebaza (1986:30), si precisamente constituye, desde nuestra perspectiva, la comunión continua y definitiva, y la comunicación tácita y absoluta.

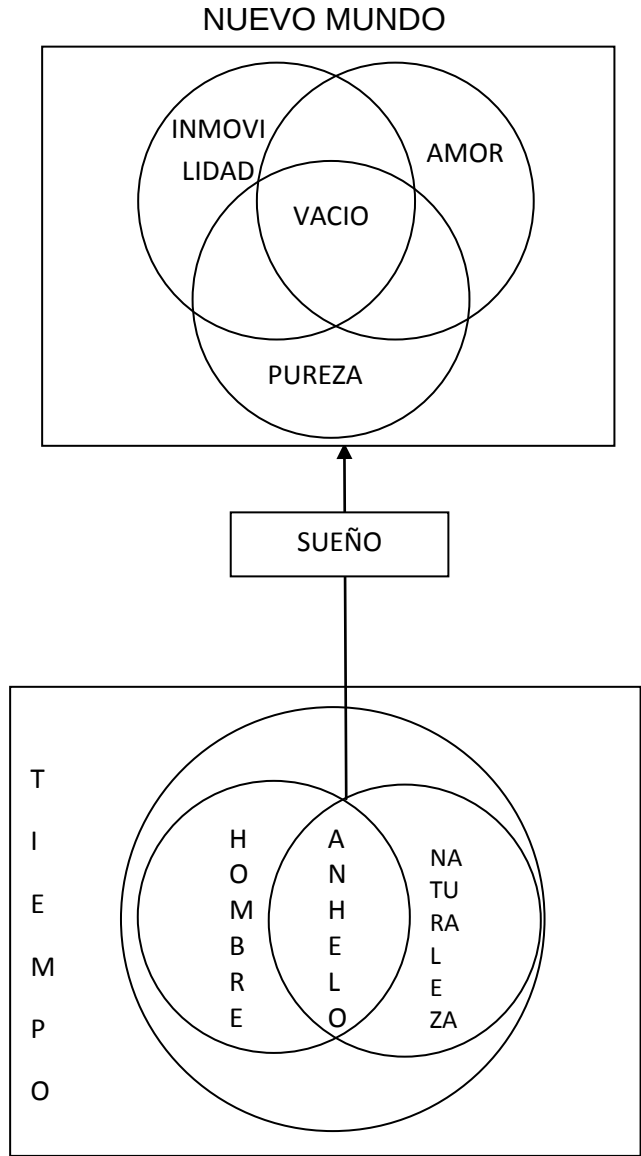
2.3 FLUJOGRAMA GENERAL PARCIAL

A.

↑



B.



Lo hemos dividido en dos partes para indicar los dos movimientos básicos ascensionales que se producen en la poesía de Javier Sologuren.; aunque debemos hacer lo salvedad que esta partición en A y B es más que todo didáctica. En realidad, el definitivo flujograma general parcial es el B. Aparte, creemos que resulta útil esta división sobre todo porque da cuenta de los dos niveles de interpretación al que podemos someter el título que unifica toda la obra poética de nuestro autor: *Vida Continua*.

Por un lado (letra A), dentro del devenir temporal se constata una solidaridad entre todos los elementos de la naturaleza y el Yo poético en torno al anhelo. Aunque quizá es mucho más explícita y relevante la presencia del mundo natural respecto del hombre por motivo de una pedagogía muy sologureniana; citamos a Nancy Vivas: “Al igual que ocurre entre los hombres, Sologuren nos ofrece nuevamente el diálogo, la comunión que existe entre los elementos de la naturaleza. Se presente el mundo natural como modelo del mundo de la creación humana (48).

La característica fundamental de este anhelo es una tensión, a manera de movimiento ascensional, desde la vigilia (como ya sabemos valorada negativamente) hacia el mundo de la noche y el sueño. De lo que se trata es de huir de la luz solar que delata las sombras, falta de transparencia o modo del aire o del vacío, la división entre las seres, la imperfección y el movimiento (devenir, mutaciones, carencia de plenitud). Al respecto, es interesante rastrear --en cuanto a la valoración de la noche--- una vinculación poetológica que no nos debe extrañar, por lo demás, conociendo la relativa afinidad entre Sologuren y Eguren¹⁷.

¹⁷ De esta afinidad han dado cuenta explícitamente por lo menos dos autores, Alberto Morán: “Entre el autor de *Simbólicas* y el de *Otoño, Endechas* hay una actitud vital que los hermana: el encuentro, en cada poema, con el rostro de la pureza” (6); y, en forma más elaborada, Armando Rojas: “refiriéndose a *Otoño, Endechas*. La contemplación de la naturaleza como un mundo puro y opuesto a lo exterior significa el hallazgo de lo esencial. Grabado el mundo

Roberto Paoli, hablando de la poesía de este último, indica: “En el mundo animado de la naturaleza donde rige una profunda unidad, cualquier cosa puede transmutarse en otra, transformarse en mayor hermosura, en horas privilegiadas como en la opalescencia nocturna, propicia a crear un ambiente falaz de metamorfosis” (41-42); e incluso llega a afirmar este mismo crítico, claramente, que la noche es “el tiempo por excelencia de la poesía egureniana” (36). Vemos, pues, que olas, follaje, cabellos, manos, etc., inspiran, sin descanso, el acceso al mundo del sueño y del vacío, que es propiamente otro mundo.

Por otro lado (letra B), si bien es cierto que en el interior de la secuencia temporal “todos los objetos sufren la tentación constante de abandonar la tierra para ir al cielo” (Bachelard 61-62), entre estos la palabra poética. Tenemos ya algunas primicias del vacío, alegorías más bien, sobre todo en elementos como el mar el follaje y el sueño. Sólo a partir de este flujograma se puede observar la radicalidad de los polos comprometidos: Viejo Mundo y Nuevo Mundo. Al Viejo Mundo lo define el anhelo, lo que guardan en común el hombre o la naturaleza, estando comprometido también el tiempo. Anhelo de acceder al vacío a través de la instancia privilegiada del sueño; vacío que define al Nuevo Mundo y que de alguna manera describimos como la intersección de la inmovilidad, el amor y la pureza. Vacío fantasmagórico, es cierto, como una película muda y muy lenta que repite, en sepia, sus encuadres estelares a perpetuidad.

Conviene agregar que este flujograma ilustra una etapa bastante homogénea en la poesía de Sologuren. En este sentido, pactamos con Armando Rojas que, por su parte, cree ver en *Otoño, Endechas* (1951-

natural dentro de sí, el poeta es a la vez contemplador de la naturaleza y de sí mismo y en este sentido, si su voz vierte el mundo interior para oponerlo al otro, el de la apariencia, vierte en verdad una visión de la vida natural aunque en sus formas esenciales. (1973: 5)”; en la nota No. 5, este mismo autor, desarrolla lo siguiente: “Cuán cercano a Eguren, en la concepción del tema, resulta Sologuren en este libro”. (1973: 40).

1936) el comienzo de una nueva época o nueva poesía¹⁸: “Esta inclinación a la irrealidad sitúa a los poemas en la misma línea de las de la primera época [está refiriéndose a todos los poemarios hasta 1950], al mantener intacta la forma pura de la poesía aunque su estructura sonora se orienta hacia la depuración formal” (1972: 44). Esta “depuración formal de la estructura sonora”, este refinamiento en el silencio, revela incluso que no sólo los imágenes de nuestro autor sino la misma estructura versal están comprometidas cada vez más con el vacío. Diríamos que se insinúa, por lo tanto, un predominio paulatino de lo visual en desmedro de lo auditivo: economía del lenguaje y disposición de las palabras en el blanco de la página. Personalmente, creemos que esta tendencia se define en *Estancias*, también en *Surcando el aire oscuro*, pero cristaliza sobre todo en *Corola Parva* y *Folios de El Enamorado y la Muerte* (poemarios escritos en 1959, 1970, y en el lapso de 1972—1975, respectivamente¹⁹. Por último, parafraseando a Gastón Bachelard, es posible caracterizar la poesía de nuestro autor del modo siguiente: El repertorio de imágenes de Javier Sologuren se afirma en el vacío como imaginación pura y libre.

¹⁸ “Así, *Otoño*, *Endechas* marca el comienzo de una nueva época, la segunda, y es apertura de nueva poesía de estilo y contenidos también nuevos en una lenta y cuidada simplificación del lenguaje que sugiere una vuelta a los elementos más próximos a la existencia del poeta” (Rojas 1973: 6).

¹⁹ “Aunque el libro no consigne esta información, es aceptable que los poemas de *Folios...* fueron escritos entre 1972 y 1975, esto es, posteriores a *Surcando el aire oscuro* y contemporáneos de *Corola Parva*. En todo caso son anteriores a 1977, fecha en que Sologuren envía los originales del libro a Caracas, limitándose a esperar la aparición del mismo” (O’Hara 214).

CAPÍTULO III

ESTANCIAS (1959)

a. Estructura y Lenguaje

De entrada afirmamos, con Abelardo Oquendo, que en *Estancias*: “el poeta ha descubierto que el mundo es nombrable sin traicionar a la poesía” o que “es testimonio de una voluntad de estar en el mundo” (XX-XXI). Esto debe traer inmediatamente a colación lo que explicábamos, en el capítulo anterior, acerca de que --hasta *Otoño, endechas* -- en la poesía Javier Sologuren co-habitaban confundidas, pero no fusionadas, dos tendencias filosóficas. La primera, de nítida inspiración platónica, daba lugar --en un común anhelo de ascensión con la segunda-- a una clara evasión del mundo o valoración de otro mundo (Idea platónica) sobre todo a través de la ensoñación. Y la segunda, de tendencia oriental, trataba de encontrar en la misma “talidad de las cosas” de este mundo la revelación de su perdida unidad e inmutabilidad que nosotros hemos denominado vacío. Por lo tanto, es imprescindible considerar a *Estancias* como el poemario donde cristaliza, en desmedro de la tendencia platónica, la segunda visión filosófica mencionada.

Sin embargo, no debemos perder de vista que, a pesar de esta definición filosófica la realidad presentada por Sologuren se halla “destilada,... ‘purificada’, ‘espiritualiza’” (Oquendo XXI). En definitiva, la novedad de *Estancias* podríamos resumirla del modo siguiente: “Este paisaje independiente y puro no pertenece a la esfera onírica de la concepción antigua, y no puede, en consecuencia, buscársele en el sueño, cuyas alusiones han desaparecido (...), la imagen exterior avasalla a las iluminaciones subconscientes” (Rojas 1973: 59).

Esto último, nos da pie para referirnos explícitamente a la estructura del poemario: Al respecto, el mismo Sologuren la describe, sucintamente, al justificar el motivo por el cual no incluyó ningún poema de *Estancias* en la antología personal que se le solicitó para una edición de *Vida Continua* (1979). Citamos al poeta: “poseen un núcleo de exaltación de la naturaleza y del hombre..., pero tomados aisladamente pierden su rumor celebratorio y coral” (1979: 2). Debemos tener muy presente, entonces, este carácter orgánico del poemario que originalmente sólo constaba de 19 poemas (*Vida Continua*, 1966); a los que se añadiera, en la edición que manejamos (*Vida Continua*, 1971), tres poemas con fecha de escritura ligeramente posterior a 1959 (año de *Estancias*)²⁰, ya que aquellos estaban incluidos en *La gruta de la sirena* (escrito entre 1960 y 1966). Esta organicidad, que fue percibida enseguida por los críticos, ha llevado a declarar a Anna Soncini, corroborando la opinión de nuestro autor: “dicho texto puede ser leído como una sola composición unitaria y total que está por encima de cada fragmento porque la cohesión existente entre ellos es tal que aparecen como partes o estrofas de un único y grande himno coral” (96). Aunque quizá lo más interesante sea lo que enseguida agrega esta misma estudiosa italiana al, asimismo, percatarse de la independencia y personalidad de

²⁰ Estos tres poemas añadidos son: “Estancia”, “Tenaz con tus tenazas” y “Hollado Otoño” que pasaron a ser las Estancias 19, 20 y 21, respectivamente.

cada estancia tomada por separado: “En este sentido nos parece muy sugestiva otra lectura de *Estancias*, considerando esta vez la colección como vocabulario esencial, como repertorio de los *realia* sologurenianos, al ser cada fragmento como un haz de luz arrojado sobre una palabra-sustancia” (97).

Lo anterior se vincula, intrínsecamente, con la idea directriz de nuestro objeto de estudio: nos hallamos ante la consolidación de una poética en el ámbito privilegiado de un corpus restringido --y escrito en un lapso común-- que potencia su extraordinaria unidad; y que justifica plenamente nuestro intento de encontrarle la lógica de la dinámica de sus imágenes.

En este sentido, *Estancias* sería punto de llegada de ciertos esquemas anteriores y posibilidad de cotejamiento de estos últimos con otros inferidos de poemarios posteriores. Hito que revelaría, de llevarse a cabo tal investigación, la persistencia o modificación del esquema de la poesía de Javier Sologuren para 1960.

Respecto al lenguaje, cabe citar otra atinada observación de nuestro autor: “Estancia..., alude tanto a la estrofa, como a la residencia permanente que halla la realidad elemental en la palabra que, como un santuario, la contiene” (Oviedo 1960:...) Esta ‘realidad elemental’ es otra manera de referirse a lo que Soncini denomina ‘vocabulario esencial’²¹. Aunque la novedad estriba en que estos motivos requieren, dado su carácter esencial y sagrado (deriva de la palabra SANTUARIO, ver Diccionario de la Real Academia), de un decir también esencial y

²¹ Un poco a la manera de lo que ensayó, según el mismo Javier Sologuren, su tan estimado poeta del veintisiete, Jorge Guillén: “No hay tolerancia para la creciente y confusa arborización de las impresiones. Ha de oponer a la muchedumbre de los seres, a su abigarrada y cambiante apariencia la extracción de su carácter o conducta inteligible. Guillén, esquemático, informa o conforma un mundo poético con escuetas menciones dentro de una sintaxis rigurosa, personal e ineludible” (240-241) [“Notas a *Cántico*”] (1947). En: Obras completas de Javier Sologuren VII. Gravitaciones & Tangencias. Lima: PUCP, 2005. 239-245]

sensiblemente motivado de lo que acoge. Sumándose a esto se alinean las siguientes citas: “Hoy el creador se permite el gozo sensorial y el desborde sensitivo inencontrables en *El Morador*, donde la captación racional sacrificó el deleite de los sentidos” (Rojas 1972: 48); “Los poemas, de tono fuertemente exclamativo, son genuinas laudes a los elementos” (Soncini 97). La manera de realizar estos cantos, como ya lo observara muy bien Luis Hernán Ramírez²², tiene su fundamento lingüístico en el vocativo. Esto último lleva a afirmar a Armando Rojas:

“El vocativo como elemento de la efectividad explícita es un recurso de atracción del oyente que le permite la extensión en el diálogo y la más extremada comunicación; y su inclusión dentro de la poesía responde a ese cometido inicial de dialogar y trascender la propia afectividad y llegar a los elementos exteriores para lograr su aproximación” (Rojas 1973: 67).

No debemos perder de vista, a estas alturas, que el lenguaje de *Estancias* es conciso y limpio, dentro de esa línea de duración que tiene su antecedente más próximo en el poemario *Otoño, endechas*. Es fundamental poner de relieve que en este “trascender la propia afectividad y llegar a los elementos exteriores para lograr su aproximación” reside lo estrictamente característico de aquel poemario.

No debe confundir ni resultar paradójico, tampoco, que habiendo afectividad se la trate de trascender. Lo que ocurre es que el gozo por transmitir consiste en que sean los propios elementos de la naturaleza los que se muestren con la esfera del Yo interfiriendo lo menos posible en esto. Tal como el aire o el viento que no se dejan ver y que permiten nuestro acceso a la experiencia o comunión con los cuerpos y con los mundos. Por lo demás, ésta ha sido también la intención del poeta: “He querido que en todos y cada uno de los lugares de las ‘estancias’ haya

²² “En el desarrollo poético del “tú” Sologuren se abandona a la invocación; una singular riqueza de vocativos constituye ahora el fundamento lingüístico de su poesía” (60).

algo, un objeto” (Navarro 6) Tanto es así que en una carta que le envía Luis Loayza, a raíz de la publicación del poemario, dice a nuestro poeta: “*Estancias* me parece sencillo, despojado de toda gala inútil, muy hermoso; en ellos la voz es casi impersonal de tan pura. Los seres, el tiempo, están en tus estancias lípidamente, no alteradas por las imágenes sino en su luminosa realidad” (Rojas 1972: 30). Esta desyoización, pues, este “anhelo de objetividad” queda patentada; en suma, el optar por la ‘talidad de las cosas’ en perjuicio del romanticismo, el surrealismo o el conceptismo que son algunas marcas o excesos del Ego en los poemarios anteriores a *Estancias*. Algo semejante lo expone a su modo también Armando Rojas: “El poeta va construyendo una poesía que desdibuja el más mínimo hechizo sentimental. De ahí que al desaparecer la continuidad subjetiva desaparece la voz personal. Las alusiones a la despersonalización son frecuentes. El poeta deja el mundo sensible y se despoja de la primera persona, confiando su voz a la secuencia impersonal” (1972: 30).

Es decir, si bien es cierto que hay afectividad elegíaca, también es cierto que hay desyoización, en vista a un ideal muy concreto, caracterizado éste excelentemente, verbigracia, por Odysseus Elytis en su discurso de recepción del premio Nobel: “Subordinación del sentimiento a la reflexión, ennoblecimiento del verbo poético y reactivación de todas las energías del instrumento lingüístico en busca de la revelación” (Cobo Borda 12). Sintetizando, pues, esta despersonalización se expresa formalmente a través de la reiterada ausencia del registro verbal: “Sin verbo, sin acción de transcurso la poesía de Sologuren tendrá un tono impersonal con tendencia descriptiva” (Rebaza 1986: 124). Esto no hace sino revelar el prestigio del vacío en desmedro del cambio y del movimiento: “Sologuren aquieta el paisaje y con él la realidad... Las señales del mundo tienen formas inmóviles” (Rojas 1972: 35). Es decir, ajustar su lenguaje a la denotación no hace sino reflejar la actitud sologureniana de perseguir los vínculos perdidos entre las cosas, la

candorosa continuidad del vacío tal como en el haiku de Basho, a través del mundo previamente destilado, en lenguaje Zen en la misma “talidad de las cosas”. En forma análoga, tal como puntualiza un crítico colombiano: “Hombre y mundo se identifican en la nueva poesía de Sologuren. Y es más: el hombre se hace mundo, se convierte en el universo” (Posada 5).

3.2 Análisis a partir del flujograma general parcial.

Examinaremos cada una de las veintidós Estancias, sucesivamente.

Estancia 1:

Oh Sueño donde las formas pasan
como por una avenida
alzada en el crepúsculo,
tú me enciendes la sed, los enigmas,
los acallados pasos de mi vida!

Como ya lo dijimos al comienzo de este capítulo, en *Estancias* el paisaje ya “no pertenece a la esfera onírica “anterior o “la imagen exterior avasalla a las iluminaciones subconscientes”. Pero, curiosamente, el poemario o el ‘poema’, desde la perspectiva de extraordinaria unidad, empieza con un texto dedicado al SUEÑO. Esto, tal como lo explicaremos en seguida, quiere decir que el SUEÑO mantiene un lugar destacado en la poesía de Javier Sologuren; más aún, porque no sólo está al inicio sino que tiene adosado la exclamación Oh²³. Sin embargo, a diferencia de su jerarquía

²³ En primer lugar, el uso de este partícula no es frecuente en la obra poética de nuestro autor al menos hasta *Estancias*; solamente en tres oportunidades anteriores la usa: en el poema “Elegía” de *Detenimientos* (“oh amor”), en el poema “Canción escrita para Devenima” de *Regalo de lo Profundo* (“oh profunda fuente”), y en el poema “Viéndote” de *Otoño, Endechas* (“oh alegre alfarería...!”); es decir, tiene un relieve especial que se usa ahora. Dicha partícula ha sido analizada por Daisetz Susuki al comentar el famoso haiku de Basho: “¿Qué significación tiene para el resto del haiku este “ya”, que corresponde en este caso al español “oh”?”.

en nuestro Flujograma General Parcial B, ahora ha perdido su carácter exclusivo de puente entre un Viejo Mundo y el Nuevo Mundo. Es decir, siendo *Estancias* finalmente un poema con veintidós estrofas, la pertinencia de la partícula “Oh” no se restringe sólo al SUEÑO como elemento que da testimonio de la totalidad, sino que se aplica propiamente a cada uno de los elementos que destacan en las estrofas; de la manera siguiente: Oh NOCHE, Oh MUERTE, Oh MAR, y así sucesivamente hasta la Estancia 22 (Oh HOMBRE y MUJER). En este sentido, el SUEÑO es un elemento más entre otros que --mirado objetivamente-- permite el acceso al Nuevo Mundo. En otras palabras, todo este poemario ---coherente con la filosofía oriental subyacente--- hace de lo real, considerado a partir de su misma ‘talidad’, el verdadero puente hacia el vacío.

Ahora, si la totalidad del cosmos está contenida en el SUEÑO, es lógico inferir que el Yo Poético no se retrae a esta inclusión haciendo un paralelo con el famoso haiku citado: ‘Basho, en este momento de exaltación espiritual en el universo mismo’ (Susuki 1968: 176). En el caso de Sologuren esta identidad con el SUEÑO se verifica en la medida en que el Yo poético auto-experimenta el misterio, el que él llama “sed” (anhelo), atribuyéndolo a que es una inspiración del SUEÑO, el margen de su voluntad: “los acallados pasos de mi vida”.

Al respecto, es importante subrayar que en lo sucesivo se constatará la misma iniciativa en los demás elementos de las estrofas; que le recordarán constantemente al Yo Poético (1era y 3era per. Plural, incluidas) su afinidad o identidad con cada uno de ellos, con la totalidad anonadada del cosmos.

La partícula tiene la fuerza de individualizar el viejo estanque del resto de los objetos o acontecimientos y de convertirlo en un punto especial de referencia... Todo este estanque contiene la totalidad del cosmos y la totalidad del cosmos se contiene en el estanque”. (Susuki 1968: 175).

Estancia 2:

Tú transitas los caminos
de mi corazón, Noche,
y yo asciendo por tus venas
como alborada frágil;
y voy viendo tus aguas
unir raíces, pájaros
caídos, lentas memorias,
insepultos espejos,
náufragos resplandores.

En este texto también se reproduce el esquema: uno en el otro que, según Emil Staiger, define precisamente a lo lírico (213). Ya veíamos en el capítulo anterior la importancia de la NOCHE: a remedo del vacío, capaz de fusionar, de encontrar lo común entre todo lo que existe. La identidad entre este elemento y el Yo poético es realmente patente. Ambos son organismos vivos, ambos tienen un corazón y un sistema circulatorio que exploran mutuamente. Haciendo la salvedad que es al Yo poético al que todavía le falta descubrir, aunque lo presiente y anhela, el corazón de la NOCHE. Aquí es necesario hacer un alto para advertir que si bien es cierto existe un estado de Sunyata o más precisamente Tathata (semejanza) entre el sujeto y el objeto de cada estrofa del poema, siempre existe una desproporción a favor del objeto; quizá con excepción, como trataremos en su momento, de la Estancia 22.

Par lo tanto, las “aguas” de la NOCHE contienen el cosmos, y el poeta también --en ese momento privilegiado--- lo contiene en su interior.

Un aspecto digno de destacar en este poema es la adjetivación de los cuatro últimos versos: “caídos”, “lentas”, “insepultos”, “náufragos” y, por

omisión, “solas” (del sustantivo “raíces”, al estar sugerido así dentro de esa enumeración); todos aluden a una frustración. Por lo tanto, la NOCHE posibilita, de alguna manera, la superación de esa frustración: encuentro del común denominador entre los sustantivos o culminación de sus expectativas.

Estancia 3:

Yo sé, Muerte,
que siempre
tienes la puerta
abierta.
Y tocaré.
Y sentiré
la sangre misma
su libertad
tocar el cielo
con relámpagos
nuevos.

Aquí comprobamos la desproporción de la naturaleza en su relación de semejanza con el hombre. Oh MUERTE, sería la expresión más completa del vocativo, Como ya sabemos, esto implica que este elemento contiene el cosmos, incluido el mismo Yo poético. Y esto objetiva o empíricamente es verdad: mientras transcurrimos todos de alguna manera también estamos muriendo; aunque, obviamente, el encuentro cara a cara con la MUERTE sería la culminación de este proceso. Sin duda, es la tercera oración del texto la que exige un mayor detenimiento hermenéutico; en principio, aquella culminación del proceso tiene una valoración positiva e incluso es sinónima de plenitud (“libertad”). Esta concepción pareciera que actualiza lo anterior postura platónica aparentemente ya superada; pero, sin negar sus ecos, la

sensualidad es el añadido que rebate la 'idea' o el 'otro mundo' platónicos. Es decir, verbos como "tocaré" y "sentirá" están como cosificando a la MUERTE; están llamándonos la atención sobre ella como un elemento más de la naturaleza, al que nos afiliamos junto con otros medios de la naturaleza, pero ciertamente más aéreos, más sutiles, más plenos. No existe antítesis de ser y no ser; simplemente es un movimiento hacia una 'continuidad' más perfecta. Tanto la muerte como la vida tienen en su seno el vacío: ambas, por tanto, son idénticas. Según el budismo Zen "la separación y la bifurcación vienen de la intelección, y la intelección tergiversa la identidad de las cosas" (Susuki 1968: 177). Precisamente este pensamiento oriental "habla con frecuencia del relámpago, como si estimara valiosa la acción instantánea o instintiva al tratar los problemas fundamentales de la vida" (Susuki 1968: 194). Es decir, aquella luz instantánea sería la alegoría del conocimiento no discursivo, religa, cohesiona en forma inmediata el ciclo y la tierra; en síntesis, "se refiere a la naturaleza no mediada de la experiencia zen" (Susuki 1968: 194). Entonces, pues, "tocar el cielo/ con relámpagos/ nuevos" significará, respecto de los 'relámpagos viejos' (mirada y pensamiento, por ejemplo), ir más allá de la antítesis de este mundo de nacimiento y muerte; en suma, señalar el vacío.

Estancia 4:

Giro, Mar, sobre tu aliento.
De ti salí, hacia ti vuelvo.
Soy tu fábula, tu espuma;
y tu anhelo, tu sueño
indescifrable
me palpita en la marea
de la sangre.

Osmosis entre el MAR y el Yo poético, indistinción. Hemos reflexionado ya sobre la relevancia que tiene el mar en la poética de Javier Sologuren (Cap.II). Veíamos allí que era conveniente distinguir que el mar era aéreo no porque estuviera constituido por agua, elemento más bien que garantiza el círculo vicioso de la vida y la muerte; sino por estar movido por el viento; presencia, esta última, que espiritualiza a esa misma agua: fuga, anhelo de interrupción del eterno retorno. Lo mismo habría que precisar para esta estrofa de *Estancias*. La vida de la que aquí se habla no tiene su origen en el agua, a contrapelo de la teoría sobre el origen de las especies, sino en el viento que es el que imprime el movimiento ondulatorio (1er y 2do versos). Esta idea se afianza en el 3er verso: la “espuma” tiene especial prestigio aéreo por su efervescencia y por su color blanco²⁴; pasa casi inadvertida su consistencia acuosa. Esto somos del mar nos dice el poema; su paternidad, por ende, es de carácter espiritual: “el mar.../ descargando su blanco sueño/ en sueño, vigilante me ha trocado” (Sologuren 1971: 157). Y tanto es así que en la última oración comprobamos que nuestra misma sangre, en cuanto nutriente o liquido que asegura la continuidad, proporciona vida en cuanto experimenta el sístole y el diástole análogo a las olas. En definitiva, la tutela espiritual que el mar ejerce con nosotros es a través de su propia ‘talidad’; contemplando su movimiento ascensional trascendemos lo que tenemos con él en común: ser agua. El órgano del corazón, desde la propuesta de esta poesía, sabría esto muy bien y por eso vivimos.

²⁴ Al respecto citamos unos versos del poema titulado “Color de fondo” perteneciente a un poemario de 1970, *Surcando el aire oscuro*:

“lo accidental
Corrompiéndose
girando hacia lo blanco
tenaz triunfante puro
el trabajo del mar”.
(Sologuren 1971: 167)

Estancia 5:

¿En tu ardiente escarchado,
en la absorción fría de tus ojos,
Estrella, escombros puro, lejano,
serenarás el agua
de nuestro sino humano?

Cuando en el capítulo anterior comentábamos la imagen N° XXXII decíamos de la ESTRELLA que “es un elemento puente entre lo conocido o lo desconocido, entre el presente y el más allá”. Expresivo paradigma, además, de lo que podría ser la propia historia humana; cuando seamos “escombros”, individual o colectivo, deberíamos ser tan brillantes y transparentes como la ESTRELLA. El inmanentismo sologureniano se torna aquí particularmente evidente; al estar en actitud de uno en el otro contemplando la ESTRELLA comprobamos que, siendo ese nuestro destino, su serenidad (alegoría y sinónimo de la inmovilidad, característica del vacío) contrasta con el torbellino de los cambios, mutaciones y angustias, a manera del agua, que experimentamos a lo largo de nuestra vida.

Estancia 6:

Tu ardor, Nieve, en la noche,
tu silencioso ardor.
Hay fantasmas que en ti se echan
como amantes en la yerba,
y no les das alimento
que no sea tu silencio:
Tu unánime voz secreta.

Poema de atmósfera misteriosa en *Estancias*. Es evidente que en la totalidad que contiene la NIEVE juega un papel estelar la noche y, más específicamente, la luna; sin ésta no sería posible el “ardor” (sutil y silencioso relámpago terrestre a diferencia del otro, fugaz y ruidoso) que eleva sus destellos hacia el cielo nocturno (alegoría del vacío). La sutileza de este “ardor”, respecto de aquél del relámpago que *simboliza* el vehículo para la experiencia Zen de la realidad²⁵, está refrendada por el “silencio” que primero es adjetivo y, luego, propiamente sinónimo de “ardor”. Ya Hemos observado también el prestigio del silencio incluso respecto de la música (análisis de la imagen N° XXXVII, en el 2do cap.). La “unánime voz secreta” no sería otra cosa que un relámpago de mucho más rango: continuo cotidiano, discreto. Pero, curiosamente, este “ardor” alimenta a “fantasmas” que, a diferencia de los amantes vivos, encuentran su hábitat natural en el blanco de la NIEVE. Es decir, se instaura como un mundo paralelo. Los vivos tendrían ---como inspiradores o reveladores del vacío-- relámpagos también cotidianos, pero más encarnados y evidentes; por ejemplo en un árbol (imagen N° XXXIX del poemario *Vida Continua*: “Árbol que eres un penoso relámpago”). Mientras a los muertos les correspondería un “alimento” (nuevamente no por ser agua, sino por reflejar luz) como el ardor de la nieve; pudiendo ser esta dicotomía perfectamente coherente con el pensamiento oriental²⁶.

Ahora, habría que señalar de dónde vienen y a dónde van estos

²⁵ Respecto a lo simbólico habría que precisar que en la perspectiva del pensamiento Zen: “El budismo Zen evita la generalización y la abstracción....vemos la flor como un símbolo y no como la realidad misma. Para los budistas el ser es el significado. Ser y significar constituyen una sola cosa y no son separables”; “Es a causa de los sentidos y del intelecto humano que tenemos que dividir la belleza y hablar de uno que ve un objeto bello. Mientras persistimos en este modo de pensar, estamos haciendo simbolismo.., el budismo es, por así decirlo, completamente realista en el sentido de que no simboliza ningún objeto particular en distinción con otra cosa.. Si algo es un símbolo todo es igualmente un símbolo”. (Susuki 1968: 177 y 175, respectivamente).

²⁶ “Zense mantiene siempre en la talidad de las cosas, donde este mundo transcendental del vacío (sunyata)” (Susuki 1965: 192)

fantasmas. En principio, hay dos referencias explícitas, una antes y otra después del poemario *Estancias*: “Playa pura, final, mar, donde no somos/ sino un fantasma entre las flores de la aurora” (Sologuren 1971: 44); y todo el poema “Epitalamio” del poemario *Folios de El Enamorado y la Muerte*²⁷. Lugares, ambos, donde se compara a los fantasmas con “memorias palpitantes”, casi interpolando este verso de un poema anterior que alude al mismo viejo romance español: “memoria sangre inútil” (Sologuren 1971: 154). Precisamente, pareciera que todos estos textos, incluido la Estancia 6, son una coda de *El Romance de El Enamorado y la Muerte*, pieza dramático-lírica en la que el enamorado no puede reunirse con su amada porque le llegó la hora de la muerte; pero, a diferencia del poema de *Surcando el aire oscuro*, los otros dos son una coda algo más gozosa.

²⁷ “cuando nos cubran las latas yerbas
y ellos
los trémulos los dichosos
lleguen hasta nosotros
se calzaran de pronto
se medirán a ciegas
romperán las líneas del paisaje

y habrá deslumbramiento en el aire
giros lentos y cálidos
sobre entrecortados besos

nos corcarán entonces los recuerdos
se abrirán paso por la tierra
se arrastrarán en la yerba
se anudarán a sus cuerpos

memorias palpitantes

tal vez ellos
los dichosos los trémulos
se imaginen entonces
peinados por
desmesurados
imprevistos resplandores
luces altas desde la carretera” (Sologuren 1980: 9-10).

Si el común denominador es el tema de la memoria, en la ultratumba, vislumbramos que nuestro autor lo comparte con José María Eguren: "La perspectiva escogida por Eguren es la de la nostalgia de la vida: una nostalgia que los muertos sufren desde su anémica pervivencia octoplasmática y que se expresa por medio de una especie de veleitora y vana participación vital"; continúa Roberto Paoli: "La existencia de estos fantasmas es una pálida llama alimentada por la memoria... La muerte es como en Homero una exangüe imitación de la vida" (45 y 46, respectivamente); y, agregamos nosotros, la NIEVE: "Nos lamerá los recuerdos" (Sologuren 1971: 159). Estas almas enamoradas de la vida no han ejercitado suficientemente el olvido (ver Flujograma A del capítulo anterior). Entonces, su trascendencia no es inmutable, precisan también ellos de ese relámpago que hemos catalogado como "ardor" para no olvidar la perspectiva de la verdadera trascendencia, la completa y total unidad del todo en el vacío; que además tiene adosado, como consta en el Flujograma General Parcial B, la plenitud del Amor.

Estancia 7:

Desde el muro con sol
vida y muerte se miran
dulcemente en ti, Flor.
Tu sosiego es tan puro,
ten de tu corazón,
que en el alma se exalta
cual tu aroma mejor.

Aquí, participar de la serenidad de la FLOR equivale a aceptar que vida y muerte no son estados antitéticos; ambos también son lo mismo en el vacío. En este sentido, si bien es cierto que en la existencia de este

elemento están actuando desde ya dichas fuerzas, la tranquilidad sabía con que acepta esto la Flor es motivo, otra vez, de prefigurar una nueva experiencia Zen por parte del Yo poético. Aceptar aquella convivencia de vida y muerte no es quizá otra cosa que descender nosotros mismos “en el hueco de una mano que guarda/ día y noche,/ invierno y primavera, otoño y estío, canto y silencio” (*Vida Continua*, 1971, p. 68).

Estancia 8:

Bajo tus arcos delgados,
blanca eres, Mañana,
blanca frente del día.
Es tu pecho la espuma
donde se baña un pájaro,
y en tu vientre ligero
caen les flores en ramos.

Manteniendo el tono elegíaco de las demás estancias, lo peculiar de esta estrofa (Oh MAÑANA) es la relevancia del color blanco. Reflexionábamos sobre él ya en el capítulo anterior (Flujograma de la imagen N°. VIII), y allí decíamos que este color también era un símbolo del vacío. La MAÑANA, pues, es la parte más noble del día --remarcada por el uso del sustantivo “frente”, en ciertas tradiciones la parte más noble del cuerpo--- circunscrita aquélla al lapso del predominio solar; ya que comprendemos que la noche (incluida la luna) continúa teniendo más jerarquía y abarca, incluso, al día mismo (ver flujograma de la imagen N° XLVIII).

Estancia 9:

Árbol, altar de ramas,
de pájaros, de hojas,
de sombra rumorosa;
en tu ofrenda callada
en tu sereno anhelo,
hay soledad poblada
de luz de tierra y cielo.

Hemos decidido detenernos en la exégesis de este poema por considerarlo paradigmático de lo que sucede en *Estancias*. Además, porque Gastón Bachelard concede especial relieve al árbol en su análisis del dinamismo de las imágenes²⁸.

En principio se trata de un poema de arte menor (versos heptasílabos) -- en cuanto estrofa, una estancia propiamente dicha-- dividido en dos partes por el punto y coma (v. 3), con rima asonante pareada en el primer terceto (aab) y con rima consonante abrazada en el cuarteto (cdcd). El esquema rítmico acentual es: 1-4-6, 2-6, 2-6, 3-6, 4-6, 4-6 y, en el último verso, 2-4-6. Los sonidos aliterados en el terceto son más consonánticos (S, R y A); en cambio, en el cuarteto son más vocálicos (E, A y D). En suma, nos encontramos ante una composición de enorme simetría y concierto.

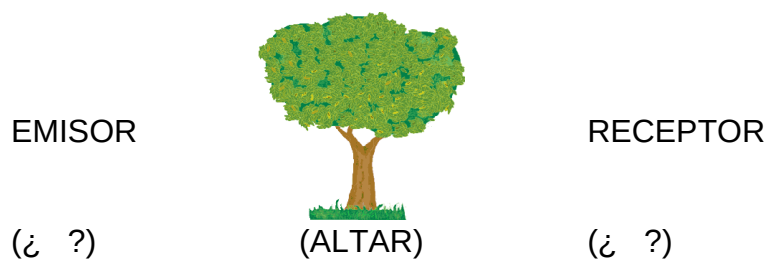
No debemos olvidar que la partícula “OH” está íntimamente ligada al vocativo; por lo tanto, si este poema es un retrato del ÁRBOL²⁹, también

²⁸ “El árbol derecho es una fuerza evidente que lleva una vida terrestre al cielo azul”;
“El árbol reúne y ordena los elementos más diversos”;
“En la naturaleza sólo el árbol, por una razón típica es vertical con el hombre”;
“Sólo el árbol sostiene firmemente, para la imaginación dinámica, la constancia vertical”.
(Bachelard 252, 253, 255 y 256, respectivamente)

²⁹ En las coordenadas de lo lúcidamente señalado, por Roberto Paoli, respecto al arte de Sologuren: “habilidad del poeta para sugerir lo icónico sin recurrir al diseño, muchos de los textos escritos en el

lo es al mismo tiempo del Yo poético. En la primera proposición se trataría de la descripción exterior y superior del árbol; y en la segunda (delimitada por el punto y coma) de su imagen interior y superior. Ciertamente ambas, como las proposiciones que separa aquel signo de puntuación, consecutivas y complementarias.

Continuando con el análisis. El sustantivo “altar”, como su nombre lo indica, es “Monumento dispuesto para inmolar la víctima y ofrecer el sacrificio” (Ver Diccionario de la Lengua Española). Es decir, es un lugar especial (sagrado) de encuentro entre un emisor y un receptor; entre alguien que, por ejemplo, ofrece un sacrificio y alguien que lo recibe. Por lo tanto, nuestra lectura deberá preguntarse por estos actores fundamentales:



De la enumeración, preponderante en los tres primeros versos, pasamos a la segunda proposición. En el cuarto verso (“en tu ofrenda callada”), si bien es cierto no se especifica el tipo de don que ofrece un ARBOL (debemos suponer que se trata de la totalidad de éste: belleza, sombra, frutos, etc.), sí especifica la manera de entregarlo: mediante una comunicación no lingüística, “callada”. En el quinto verso (“en tu sereno anhelo”) se oponen aún más radicalmente los significados denotativos (“sereno” y “anhelo”); obviamente, siempre es posible ensayar una lectura. Para esto es preciso retroceder al verso anterior y anotar que es

lapso de tiempo que tiene como eje el año 1960 reúne los dos aspectos de la escritura, temporal y espacial” (101)

precisamente el Yo poético, y por extensión la especie humana, el que podría valorar o aquilatar mejor la “ofrenda” del ÁRBOL; y, en este sentido, tendríamos ubicado ya al receptor de nuestro esquema.

Ahora, el “anhelo” aludiría, por un lado, precisamente a esta vocación ascensional y oblativa del ÁRBOL; mientras más alcanza en su desarrollo, por ejemplo, más puede “ofrecer”. Y, por otro lado, “anhelo” implicaría también deseo de entrar en diálogo con ese mismo privilegiado receptor; es decir, que mediante una toma de conciencia el ser humano establezca o restablezca un diligente y amoroso intercambio con el ÁRBOL y, por ende, en general con la naturaleza. Asimismo, “sereno” porque el emisor en nuestro esquema (la Naturaleza) va cargando o complejizando sus regalos en el ARBOL respetando la vida vegetativa que, algo así como la humana, es necesariamente lenta (no se puede dar sombra o soportar los pájaros de la noche a la mañana, los frutos se dan en sólo ciertas estaciones del año, etc.)³⁰. Por lo tanto, el lenguaje del ÁRBOL es, como toda imagen, de simultaneidad, pero está delimitado también aquí por la linealidad, por el paso del tiempo.

Por su lado, el sexto verso aparece encabalgado con el séptimo, pero lo explicaremos separadamente. Aquí se extralimita el absurdo lógico (“soledad poblada”); en principio, “soledad” puede aludir a que este “altar” no congrega adecuadamente al Hombre, no recibe una respuesta grata de él; pero también, “soledad”, en la medida de lo más evidente, el ÁRBOL aparece claro y distinto utilizando una terminología cartesiana. En contraste, “poblada” sugiere que esta aparente “soledad” no es real; hallamos, más bien, la presencia permanente --activa y mancomunada--

³⁰ De modo análogo a como lo entiende Rainer María Rilke, otra clave que nos proporciona el mismo Sologuren para entender *Estancias*: “Muchas son las menciones de Rilke a este reino de la lentitud, la oscuridad y el silencio, y lo son justamente en aquello que la planta, el árbol, tiene de vida interna, callada, sosegada (tal como el devenir de las travesías mentales) en el ensimismado proceso de la maduración y la fructificación.[...] ‘Ser artista [le escribe a un amigo] quiere decir madurar como madura el árbol’ Crecer y madurar son dos conductas que, ya en verso, ya en prosa, se apoyan en la gran metáfora rilkeana del desarrollo vegetativo” (54). [“Actualidad de Rilke” (1975). En: Obras completas de Javier Sologuren VII. Gravitaciones & Tangencias. Lima: PUCP, 2005. 151-164]

de una multitud en su interior: “de luz de tierra y cielo”. Lo curioso de este verso, fundamental para la exégesis, es la exclusión de la coma; es decir, aquél nos hace un guiño de que no se trata de una enumeración y, más bien, se nos invita a leerlo --muy de corrido-- sin reparar tanto en la diferencia y sí, por el contrario, en la semejanza u homogeneidad. En suma, “de luz de tierra y cielo” se hallan fusionados entre sí formando otra cosa; sintetizándose al interior del ÁRBOL. Este elemento nuevo creemos que es la savia, sustancia en estado líquido, que no es sino finalmente luz, tierra y cielo; y que tiene el mismo tiempo estrecha correspondencia con la manera como deberíamos leer este último verso, en forma rápida, fluida y simultánea. Sin embargo, sacando la frase del contexto, qué es en sentido literal la luz, la tierra y el cielo, sino todo lo real o la naturaleza toda; en consecuencia, ya tenemos resuelto el receptor en nuestro esquema:



Es en definitiva la naturaleza la que está convocando constantemente al hombre a través del ÁRBOL. Una convocatoria pedagógica para que lo imitemos en transparencia, sabiduría y generosidad (pureza, Inmovilidad y amor, constitutivos del vacío, respectivamente). Es muy hermoso el mensaje: la naturaleza está permanentemente confluyendo, tanto en el exterior como en el interior del ÁRBOL, para regalarse al hombre. Y esto extrapolándolo al caso de un ser humano: es naturaleza (*Vida Continua*) tanto lo que sucede en su interior (ideas del más allá, pensamientos, sueños, etc.) como en su exterior (las impresiones de sus sentidos). No existe, por tanto, antítesis ni dicotomía entre un mundo y otro. Al

respecto, Javier Sologuren en esto es profundamente coherente con el pensamiento Zen que, insistimos, marcará también la obra posterior de este autor³¹.

Cabe agregar, pues, que lo exterior y lo interior no están separados radicalmente; más bien, no pueden prescindir uno del otro. Aunque, también como en el caso del ser humano, lo interior implique una jerarquía superior al estar menos sujeto o expuesto a las contingencias y representar, por lo general, vínculos o realidades más profundos. A nuestro parecer, esto está corroborado por la rima incompleta y asonante en el terceto de Estancia 9; además de la relevancia en éste de las consonantes aliteradas que por ejemplo suponen, de modo necesario, obstrucción o dificultad en el paso del aire espirado. Constituyendo estas últimas, dado su punto de articulación, algo superficial respecto de las vocales --modificadas en la glotis-- que dejan fluir más hondo y fluidamente el aire que viene de los pulmones (Alonso A., Henríquez, P. 2002-203). En cambio en el cuarteto, la rima es perfecta y consonante, pasmosamente entrecruzada. Es decir, al interior del ÁRBOL no hay riesgos de que no haya pájaros, no haya sol o que las ramas no den sombra por las hojas que se cayeron en el último otoño. Encontramos más bien, y necesariamente, savia. Y ésta contiene toda la naturaleza en sí unida; además, de la “profundidad” inherente a la aliteración preferente de vocales en estos cuatro versos. Mas, sobre todo, lo interior es superior a lo exterior porque en aquél prevalece siempre lo oscuro o la noche; y esta última, como hemos visto, no está sujeta a cambios. Por último, ya sabemos también el prestigio que tiene la noche en esta poesía: símbolo del vacío en cuanto anula las diferencias y reúne en uno los elementos.

³¹ Es muy revelador citar el epígrafe de los *Folios*...:

“aquella blancura que habitaba las
Profundidades del espejo
era la nieve”.
YASUNARI KAWABATA.

Finalmente, no está demás destacar que en el tercer y séptimo verso del este poema --que son, a su modo, conclusión de la primera y segunda parte del mismo, respectivamente-- se producen también, en la línea de lo que acabamos de explicar, dos procesos antitéticos pero complementarios. Tenemos necesidad de disgregar o dividir para leer la metáfora del tercer verso (“de sombra rumorosa”); sombra es a sol como rumor es posible ante implícita acción del viento. Mientras que para el séptimo (“de luz de tierra y cielo”), tal como lo hemos ya desarrollado, hemos reunido o proyectado síntesis. Es decir, desglosamos “sombra rumorosa” (en términos de sol y viento) gracias a la lógica descriptivo-enumerativa que preside los tres primeros versos de ÁRBOL, la parte exterior y superior del mismo. Mientras, en cambio, “de luz de tierra y cielo” (v.7) es una enumeración que debemos leer como una metáfora por el mismo carácter general del cuarteto (descripción de la parte inferior --tronco y raíces-- pero, sobre todo, interior de un árbol) y, en particular, del verso final del poema. De esta manera, comparando los elementos referidos por los versos 3 y 7, vemos que forman dos perfectos pares (sol: luz, viento: cielo), faltándole al tercer verso del poema el elemento “tierra”. De modo adicional, esto sería un indicador de que, no obstante que en un ÁRBOL lo exterior y lo interior no pueden estar separados, ahora lo ‘alto’ no es superior a lo ‘bajo’; lo platónico, por tanto, está en franca retirada. Y, más bien, lo ‘bajo’ (este mundo o la ‘talidad’ de las cosas) es tan complejo, completo y sugerente que lo ‘alto’ (el de la dicotomía platónica, el del prestigio de la Idea). Por último, dicha simetría o equivalencia estaría también refrendada por el esquema rítmico antes señalado donde, tanto el comienzo del poema (verso 1) como su final (verso 7), están marcados tres veces; es decir, la cima es a la sima tanto como lo visible es a lo oculto.

Todo observado anteriormente está en perfecta concordancia con aquella vocación hacia la tierra que percibimos en el poemario

Estancias: “voluntad de estar en el mundo”, según palabras del crítico Abelardo Oquendo: (véase nota N° 1 de este capítulo).

Estancia 10:

¡Las voces que nacen de este
júbilo, Primavera,
los vientecillos frescos
oreándote el cabello;
las vaporosas, rosadas
guirnaldas que te envuelven,
y ese licor que viertes
sonriéndome en la sangre!

Siguiendo el esquema de uno en el otro presidido por el vocativo, con la implícita partícula “Oh”, estamos ahora ante la PRIMAVERA. Estación especial de gozo y sutileza (son “voces” y no gritos, son “vientecillos” y no vientos, son “rosadas” y no rojas, es “sonriéndome” y no riéndome). Es decir, su falta de excesos, de contrastes fuertes hacen que se asimile al sosiego y mesure del vacío; aparte de la gratuidad que subyace en ambas: PRIMAVERA y vacío ofrecen generosamente sus dones así de repente, a todos sin excepción, y sin tomar en cuenta nuestros méritos; sin necesidad de nuestra voluntad ni ejercicio especulativo alguno (no olvidemos lo que simboliza el relámpago en el pensamiento Zen).

Estancia 11:

Tocándolo tan sólo
con invisible rayo,
(al desnudo durmiente
bajo signo ignorado)
lo despiertas, oh Música,

para extático alzarlo
al intangible coro
donde es tu imperio exacto.

Comenzando nuestro análisis por los dos versos finales de esta estrofa, retomamos lo que anotábamos al comentar las imágenes XXII y XXXVII del capítulo anterior. Es decir, en consonancia a lo que decíamos en aquella oportunidad, la música en sí misma, su plenitud, se halla en el vacío. Allí, a falta de cuerpos para resonar, aquélla es silencio (“intangible”, por extensión en el contexto, significa no sólo lo que es impalpable, sino aquello que no afecta el sentido de la audición). Lo propio en el vacío es que todo está cantando al unísono (“coro”), pero con la plenitud que le es característica e inherente. Ahora, no olvidemos que estamos refiriéndonos a una experiencia Zen, con el Yo poético absorto, sumido totalmente en la MÚSICA, a partir de una muestra de ésta específica y concreta. Y es precisamente vía esta experiencia que aquél descubre que es un “desnudo durmiente/bajo signo ignorado”. En otras palabras, la MÚSICA le revela su condición de dormido --en la vida cotidiana-- despertándolo con “rayo invisible” (en el sentido de “intangible”) y haciéndolo comulgar con el vacío: encuentro de la verdadera vigilia y sabiduría en la medida en que dormir significa no estar despierto, permanecer o reincidir en la ignorancia. Por último, anticipamos que la importancia de la MÚSICA como puente hacia el vacío está sugerida a través de su afinidad con el verbo cantar, en las Estancias Nos. 15,16 y 18.

Estancia 12:

El Antiguo habla en mí.
En mí despierta
Sus ojos son un agua cineraria.
Un pálido nenúfar, su sonrisa.

El Antiguo creyó saber,
y su creencia fue sabiduría.
Dobló la cabeza en el amor:
Espuma es hoy blanquísima.

Así como en la estrofa anterior aparecía un alter ego al que se denominaba el “desnudo durmiente”, de la misma manera aquí aparece otro que se llama EL ANTIGUO. En las estrofas posteriores de *Estancias* ya no aparecerán otros alter egos del Yo Poético. Por lo tanto, solamente en ambas estrofas es imprescindible un desdoblamiento de aquél para dar cuenta de que existe, más bien coexiste, un Yo cotidiano --o superficial-- respecto a otro Yo extraordinario o profundo que, como ya hemos mencionado, es el que experimenta la auténtica relación con el vacío.

Tendríamos que trasladarnos hasta la década del 70 en la poesía de Javier Sologuren para encontrar un testimonio sumamente explícito, casi didáctico, de esta alteridad, es el caso de un poema de *Surcado el Aire Oscuro* dedicado a Emilio Prados y titulado “Acuerdo”, citamos: “yo no digo mi canción/ sino a quien conmigo va / de la noche a la mañana/ yo que me iré/ canto en el tiempo del llanto/ el cántico/ para quien conmigo va/ por dentro / escuchando mi canción” (*Vida Continua*, 1971, p. 180). Obvio, nos hallamos aquí ante una recreación del *Romance del Conde Arnaldos* (Romancero Viejo). La galera está reemplazada por el mismo poeta que lleva por dentro, mientras está en el mundo cotidiano (“tiempo del llanto”), la parte suya que no está sujeta a mutación o muerte (“yo que me iré”); la parte suya que es perfectamente trascendente e inmutable. En el mismo esquema creemos que se puede insertar EL ANTIGUO, sería ese que “va por dentro”; y, más ceñidamente aún, el alter ego de la Estancia No. 11: el que puede apreciar o valorar realmente la “canción” es aquél que al mismo tiempo es despertado y elevado por la MÚSICA.

Ahora, circunscribiéndonos a nuestra estrofa, es útil citar una idea que desliza el propio Sologuren al hablarnos sobre Hölderlin: “Naturaleza y belleza riman hondamente en nuestra sensibilidad, despiertan las arcanas voces de una originaria conciencia religiosa, trasparecen a aquel hombre muy antiguo que habita de algún modo en todo poeta auténtico” (1976: 66). Y es éste precisamente el mensaje de EL ANTIGUO; al menos los primeros cuatro versos así nos lo hacen entender. Respecto a los otros cuatro versos, el cinco y el seis son los que están más estrechamente ligados al “desnudo durmiente/ bajo signo ignorado” de la MÚSICA. Estos versos, en el afán de tipificar lo que le es inherente a EL ANTIGUO, contraponen “creencia” a “sabiduría”, y optan por la “creencia”. Es decir, entendemos que se están ventilando y contraponiendo, a partir de la óptica Zen asumida por nuestro autor, especulación *versus* intuición, y ya sabemos en este contexto por cuál de los dos extremos se inclina la balanza. Es más, retomando el alter ego de la Estancia N° 11, no hay manera de despertar o convocar a ese “durmiente” sino con algo --a manera de la intuición-- tan fluido y sutil como la música. No con discursos o especulaciones porque desconocemos qué código sea (“bajo signo ignorado”) y, sobre todo, porque aquél “durmiente” está “desnudo”. En otras palabras, no está iniciado en ningún lenguaje artificial, ni divorciado de la naturaleza, ni ejerce una intelección que “tergiversa la identidad de las cosas” (Susuki 1968: 117).

Por último, volviendo a los versos finales de nuestra estrofa: “Dobló la cabeza en el amor:/ Espuma es hoy blanquísima”, remiten también al *illo témpore*, al mito. EL ANTIGUO no se ha guardado la plenitud para sí mismo, por un acto de amor ha querido permanecer entre nosotros; no le ha resultado indiferente el porvenir y se ha transformado en algo semejante a la “espuma” del mar, tan blanca como la generosidad amorosísima del vacío. Al respecto, es muy oportuno citar un pasaje del

poema “La noche de Miconos” del poemario *Folios de Enamorado y la Muerte* (1980, p. 79): “la turbación arcana/ del mar/ donde aún murmura/ la espuma de afrodita”.

Estancia 13:

Pensamiento contigo
soy rápida atadura
nudo de luz, da signos,
constelación oculta
cuyo prodigio mido
en instantáneo vuelo
del dardo en que te libro.

La relación entre el PENSAMIENTO y el “dardo” (palabra) y de éste con el “pájaro” (“vuelo”, volar, carácter aéreo) viene de dos poemarios anteriores a *Estancias: Diario de Perseo y Otoño, Endechas*, respectivamente; en concreto, nos remontan a las imágenes N°. XXVIII y LX que se sintetizan en el flujograma J del capítulo anterior. Lo nuevo a comentar sería que nos hallamos ante una visión interna de la naturaleza misma del PENSAMIENTO: “[...] rápida atadura,/ nudo de luz, de signos,/ constelación oculta”. Es evidente que en cada uno de estos versos se insinúa la noche, lo oscuro, que está en el seno de la “atadura” del “nudo”, y que está explícita en lo de “constelación oculta”. Quisiéramos indicar a dónde vamos, valiéndonos de un haiku sologureniano: “La tinta en el papel./ El Pensamiento/ deja su noche” (Corola Parva, 1977, p.1); sus posibilidades interpretativas serían las siguientes:

1. “Deja su noche” en cuanto sale del cerebro hacia afuera, al papel.
2. “Deja su noche” en el papel; en cuanto la noche es en la naturaleza instancia privilegiada de fusión entre los demás

elementos, de síntesis y sutileza (trasciende lo obvio que es la individualidad y diversidad por efecto de la luz solar). Lo mismo, el pensamiento (“constelación oculta”) implica fusión de varios conceptos en búsqueda de la verdad. Muchas veces una cosa (sobre todo el pensamiento poético o metafórico) que lógicamente no deberían fundirse, que trascienden la obviedad o lo denotativo. Esta característica ‘nocturna’ del pensamiento estaría representada icónicamente en la tinta.

3. “deja su noche” en el papel, por donde, su conocimiento no pleno sobre las cosas. El pensamiento carece de perfección o plenitud en su búsqueda de sabiduría, así como la noche tampoco la tiene ya que sólo es un remedo del vacío, que sí es la plenitud. Entonces, el vacío, lo verdadero propiamente dicho, está representado icónicamente por lo que sugiere el blanco de la página que, en este sentido, dice mucho más que el propio pensamiento escrito³²: “perdón por la/ ya no/ página blanca/

³² “El corazón de la pintura a cinta china estaría en el margen, en el espacio que ha quedado en blanco, en aquello que no se ha dibujado” (Kawabata 14). Esta idea está explícitamente expresada en un poema de *Folios*..... “titulado “márgenes” (pp. 75-76):

escribo	al pasar
en la zona	acá la
del silencio	mano
no toco el	al trazar
centro/solo	las letras
lo límite	o al picarlas
el centro	he dado
es un corazón	el huido
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

perdón por la/ fisura/ de sus unidas aguas/ por este/ nuevo/
silencio mayor/ de la/ escritura”(Folios..., 1980. p. 41).

De este modo, pues, en lo que se refiere al PENSAMIENTO pueden coincidir, sin autoexcluirse, estos tres puntos de vista.

Estancia 14:

La vid lanza sus garfios
al deslumbrante cielo.
Cálidos como labios
se aprietan los racimos
a orillas del celeste
cuerpo mediterráneo.
Y se desata el beso
en milagroso filtro
que nos embruja y lleva
tu claro nombre, Vino.

En la Estancia 4 ya habíamos hablado de la tutela espiritual que ejerce el mar sobre los hombres; al igual que el árbol o la flor, aquél también es

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 mas	zona
que palabras	del silencio

un ‘altar’ a través del cual la naturaleza quiere concretizarse y ofrecernos constantemente su sabiduría. Sin embargo, este concretizarse puede resultar para nosotros indiferente o lejano a pesar el inmenso amor que se nos tiene (representado hermosamente en los brazos abiertos -- “garfios”-- y en la calidez de los “labios”). En realidad, pareciera de primera impresión que este amor está sólo reservado al “cielo” y al mar (“a orillas del celeste/ cuerpo mediterráneo”), por ser instancias más cercanas al vacío. Pero si aceptamos solamente este sesgo de la lectura no habremos comprendido, hasta el momento, que en la poesía de Javier Sologuren no hay trascendencia posible sin solidaridad, porque el mismo vacío es *Vida Continua*; es más, ícono éste de la solidaridad llevada al máximo. Por todo esto, habríamos que detenernos entonces en los cuatro últimos versos de esta estrofa; el VINO, que tiene de la naturaleza y del trabajo humano, es el que hace posible el “beso”. Es decir, constituye la culminación de los anhelos que tiene la naturaleza de hacer reconocer al hombre el amor que aquélla le profesa. Algo similar, enfocada a reseñar el arte de la cerámica, lo teníamos en *Otoño, Endechas*: “Allí dócil la arcilla al doble beso cálido/ del generoso sol y la mano artesana/ nacía como pájaro al color y a la gracia” (*Vida Continua*, 1971, p.87).

Estancia 15:

Laudato, si mi Signore,
per sor'acqua
La quale é multo utile, et humele,
et pretiosa et casta.

SAN FRANCESCO

Como nacidas palabras
de labios del seráfico
Francisco, así, Agua, cantas

y la sed apaciguas
--preciosa, humilde y casta--
como nuestra congoja
la preciosa, humilde y casta
palabra de Francisco

El agua apacigua la “sed” no precisamente por ser líquido, sino por cantar (“cantas”); es la misma “sed” de la Estancia N° 1; aquélla encendida por “Oh Sueño”, la que sólo puede ser calmada por la Música, puente hacia el vacío. Es decir, es más bien una “sed” espiritual y, por lo mismo, las palabras del santo tienen similar efecto al AGUA, colman la misma necesidad. Pero, acaso, lo más interesante de todo sea que se han precisado algunas características de este último elemento y, por lo tanto también, del mensaje de Francisco: “preciosa, humilde y casta”.

Anteriormente decíamos que el AGUA, en tanto origen y germen de vida, era valorada negativamente en la poética sologureniana; en tanto aquélla garantiza y simboliza el eterno retorno de las cosas; este principio se mantendría plenamente. Lo que sucede es que es análoga al día (de carga, en principio, también negativa), en cuanto éste de alguna manera es también parte de la noche (carga positiva) --esto lo veíamos al comentar el flujograma de la imagen XLVIII-- o se inicia en la mañana blanca (carga positiva, Estancia No. 8). El AGUA fluyente (“cantando”) se vuelve “preciosa” (de gran prestigio o valor como puente hacia el vacío) o “humilde” en la medida de que es un elemento que, pese a sus bondades, no es extraordinario (abunda en la naturaleza) y, sobre todo, porque no posee nada --o, mejor dicho, posee la plenitud a manera del vacío--; y, más bien, todo lo entrega a cada cual según su propia idiosincracia: “solo ser agua/ para copiarte el rostro/ y sin embargo” (Sologuren 1971: 168). Además es “casta”, de tan pura o transparente que, opuesta a la sensualidad, rememora la infancia, los

sentimientos tiernos y delicados. Leemos en el poema “Memoria de Garcilaso El Inca”, del poemario *La Gruta de le Sirena*: “El agua surge, el agua nombra,/ con suaves labios transparentes/ la vieja cuna sola [...] / sabe/ ser corriente agua el recuerdo” (Sologuren 1971: 125-126).

Estancia 16:

Mueves tus largos miembros
hacia el mar que te aguarda,
musitando palabras
al mar de tu desvelo;
pero tus labios siempre
buscándole la boca,
Río, pero tú siempre
con tu canción de sombra.

La primera parte del poema (hasta el punto y coma) retoma el tema del prestigio del mar en la poesía de Javier Sologuren, tal como lo hemos comentado y lo comprobados, por ejemplo, en el poema “Estatua en el Mar” que pertenece al poemario *Vida Continua*: “Todo, todo hacia el mar” (Sologuren 1971: 62). ¿Todo hacia la muerte? --tema medieval (*Coplas* de Jorge Manrique) y barroco, por excelencia-- o, también, ¿Todo hacia el origen? En la segunda parte, para este yo poético deseante del mar --en imagen casi idéntica que se remonta al poemario *Detenimientos*³³-- la canción que entonan sus labios con el propósito de seducir o quedar contenido en el mar es, de modo irremediable, “de sombra”. Es decir, el RIO deseante es la proyección oscura y opuesta del mar. Por más que desee fundirse con éste es, más bien,

³³ Es en el poema “Noción de la mañana”:
“ni tu cabello suelto como el río
que apresura sus labios en la sombra”
(Sologuren 1971: 26)

inevitablemente su “sombra”. Su análogo (ambos son agua) opuesto siempre. Uno (el mar), el fin o el origen; el otro (el RÍO), de modo necesario el transcurrir o el vivir. Este último, un penante que no descansará sino hasta confluir en el mar. Entonces, complementariamente, y dada su concepción de la poesía, Sologuren es un poeta mucho más del mar que del RÍO; mucho más, entonces, Parménides que Heráclito.

Estancia 17:

Tu llamarada, Sed,
en el desierto estalla,
en el mar, en la arena,
como tu condición
solitaria.
Y sin embargo, tú,
dándole vuelta entera
al cuerpo de los hombres
en pueblos y ciudades
donde no se hallan solos,
Hambre.

La SED y el HAMBRE. Creemos que la primera es la misma “sed” de las Estancias Nos. 1 y 15 (Oh SUEÑO y Oh AGUA, respectivamente); es decir, alude a una necesidad espiritual. Surge en la individualidad, en la medida en que no es necesariamente patrimonio obligado de la colectividad ni se aquilata por consenso. Ahora, el HAMBRE (anagramáticamente el HOMBRE)³⁴ no abarca lo individual ni lo

³⁴ Puede ser de interés, a modo de discriminar los recursos de la fanopea sologureneana, rastrear los vínculos de esta poesía con el modernismo hispanoamericano; en particular, por ejemplo, con el uso recurrente y función de la escritura anagramática en los Versos sencillos de José Martí. [Ver: Granados, Pedro. "Versos sencillos, un caso de escritura diacrónica". *Lexis* 19 (1995): 2, 377-80].

espiritual, sino, más bien, lo colectivo o la sociedad humana en general: “en pueblos y ciudades”. En realidad, cuando nos referimos a la SED no estaríamos hablando de otra cosa que del famoso “anhelo” sologureniano, constante en su política al menos hasta 1960; aquella (la SED) sería propiamente uno de sus sinónimos. Sólo para el caso *Estancias*, el ANHELO se hace explícito en las estrofas Nos. 4, 9, 20 y 22 (Oh MAR, Oh ARBOL, Oh OLVIDO y Oh HOMBRE y MUJER, respectivamente).

Estancia 18:

Por ti, Gerardo, y por ti Claudio.
Hijos míos
vuelvo a ser lo que fui,
canta en mi corazón una luz nueva
una vieja canción que desoí.
Hoy me asomo al asombro
y al confiado
estar el mundo,
Claudio, en tus ojos;
en los tuyos, Gerardo.

En este Estancia está tácito el mar, tal como lo hemos analizado en la “estrofa” N° 4. En tanto lo que “canta” en el “corazón” del Yo poético (la sangre animada por las ondas aéreas del mar) como en lo que aviva al mismo (los ojos de mar de CLAUDIO y de GERARDO). Por lo tanto, una vez producida esta renovación del Yo poético a través de los hijos (otros privilegiados puentes hacia el vacío) se experimentará la emoción ante esa continuidad maravillosa, que requiere estemos en vela ya que constantemente nos llama.

Estancia 19:

¡Qué sabor en el pan,
qué fáciles los pasos,
qué llevadero todo
sabiéndote a mi lado,
Amistad, cuánto gozo
en tu apretón de manos!

Oh AMISTAD, como dicen Alma y Armando Zubizarreta: “Sologuren también habla en primera persona de su aventura personal;...le habla a la amistad misma. Para el poeta peruano la amistad enriquece la vida toda: pone un nuevo sabor a los goces (“el pan”), facilita la tarea, hace llevaderos el esfuerzo o el dolor. La amistad, simbolizada en su expresivo apretón de manos, es un goce profundo que transforma el vivir del hombre” (Zubizarreta, A., Zubizarreta, A. 226); nosotros simplemente habremos de detenernos en analizar un poco más este “apretón de manos”. Acto que, así como la “atadura” o el “nudo de luz” de la Estancia N° 13, guarda la oscuridad, crea la noche. Es decir, ambos amigos se funden en uno solo porque la noche no admite individuaciones ni separaciones; de alguna manera, pues, la AMISTAD es un afecto (común al vacío y al amor) que en esa expresión tan noble, y por el mismo hecho de existir amor, se traduce en una experiencia de plenitud afín --por su ‘nocturnidad’-- al vacío.

Estancia 20:

Tenaz con tus tenazas
de sombra, Olvido,
(a quien tenazmente recuerdo
con una fanal titubeante
donde arde el anhelo)

me vas hurtando
grano a grano
del abrasado
girasol de lo vivido.

Anteriormente, al tratar la Estancia N° 6, hemos prácticamente postulado que el OLVIDO otorga, por así decirlo, la escala de trascendencia en vistas al vacío; y desde este punto de vista, habíamos encontrado afinidad entre nuestro autor y José María Eguren. Ahora sólo queremos puntualizar que, a diferencia de este último poeta, lo fantasmagórico en Sologuren se reserva estrictamente al ser humano; es decir, no lo comparten los animales ni los seres de la naturaleza. Por lo tanto, si el OLVIDO funciona de esta manera --si tiene en sí escondido el “anhelo” (dentro de una “fanal”)-- resulta tremendamente positivo nos vaya “hurtando/ grano a grano/ del abrasado/ girasol de lo vivido” porque nuestra condición más perfecta no es ser fantasmas, apegados tercamente a la vida, sino trascender plenamente en el vacío donde, como decíamos, la “memoria es sangre inútil”... (Sologuren 1971: 154)

Estancia 21:

Hollado Otoño,
sin la niebla
de tus seres
errabundos,
tu cabeza
cenicienta
va girando
tal un pomo
de ungüento
entre las manos
confidentes
de un enfermo.

Tal como en el pensamiento budista Zen, la poesía de Javier Sologuren podría sustentar perfectamente que “todo tiene un significado en sí mismo, que tiene valores por sí mismo, que existe por su propio derecho sin indicar otra realidad distinta de la suya” (Susuki 1968: 117). Es el caso del OTOÑO, por más que éste tenga una naturaleza en apariencia deleznable. Como lo ha sido ilustrativamente también el caso de los “fantasmas” (Estancia N° 6) donde estos tenían sus “relámpagos” exclusivos, diferentes --pero no inferiores-- al de los vivos. Así, pues, el OTOÑO sería un ser, aunque pálido y fantasmagórico, no carente de identidad. Incluso nos animaríamos a decir que es el ‘memorioso’ de la naturaleza; por lo tanto, fantasma de ésta, que vive pendiente de lo que experimentó y que extraña a sus “seres errabundos”. Caminado OTOÑO, transcurrido (“Hollado”), con la vitalidad propia de un “enfermo”.

Estancia 22:

Cuerpo a cuerpo,
Hombre y Mujer,
se irán quemando
en el fuego blanco
del amor.
Mano a mano
levantarán el árbol
de la vida,
y su aire y sus pájaros.
Hombre y Mujer,
descubrirán que el mundo
es compañía
y un mismo sol
calentará sus huesos,
y un mismo anhelo
los mantendrá despiertos.

El tema general de esta Estancia se inscribe dentro de la correspondencia de amor que se deben tener el HOMBRE y la MUJER, a imitación del afecto incondicional que les guarda la naturaleza y que ellos deben descubrir con los ojos no de la abstracción sino de la contemplación. Sin embargo, habría que puntualizar que, a la larga, ellos (hombre y mujer) son los únicos que se pueden responder mutuamente, a su nivel, ya que la naturaleza es enormemente cercana, pero superior y misteriosa.

Luego de esta breve explicación pasaremos al análisis de algunos otros puntos de interés. En primer lugar, es fundamental el sentido del verso inicial: “cuerpo a cuerpo”; no dice alma a alma o corazón a corazón. Nos sugiere no solamente la totalidad o integralidad de las personas comprometidas en el amor; sino aquel verso posee, además, un matiz erótico que, si bien es cierto estaba sugerido desde los poemarios anteriores a *Estancias*, en el futuro es que fue cobrando incluso un mayor relieve³⁵. Es decir, tal como nos lo declarara personalmente nuestro autor, el amor romántico, de estirpe platónica, da lugar --quizá como compensación al mismo paso de los años-- a un llamado más urgente de los sentidos. Éste, en el fondo, sería un llamado de alerta a no escindir al ser humano en cuerpo y alma, a amar a través de nuestra propia y plena “talidad”. Y esto sería, precisamente, el compartir al máximo el don mutuo; única actitud o experiencia, finalmente, que nos puede hacer entrever el vacío o estado de unión perfecta. El símbolo “fuego blanco”, la sinceridad o humildad en el amor, es poseer en sí (en la relación entre los amantes) todos los colores, toda la verdad y, al

³⁵ “El tema amoroso me ha reclamado desde mis primeros versos y aunque no exclusivamente, ha ido surcando la totalidad de lo que hasta ahora llevo escrito. En esa travesía ha sucedido que, con los años, los anhelos amorosos encendidos de romanticismo que se han transmutado en vivencias más radicales. Ya no sólo el amor. Ahora: el amor y los cuerpos (título precisamente de un libro mío por publicarse); es decir, la respuesta erótica” (Kozer 28).

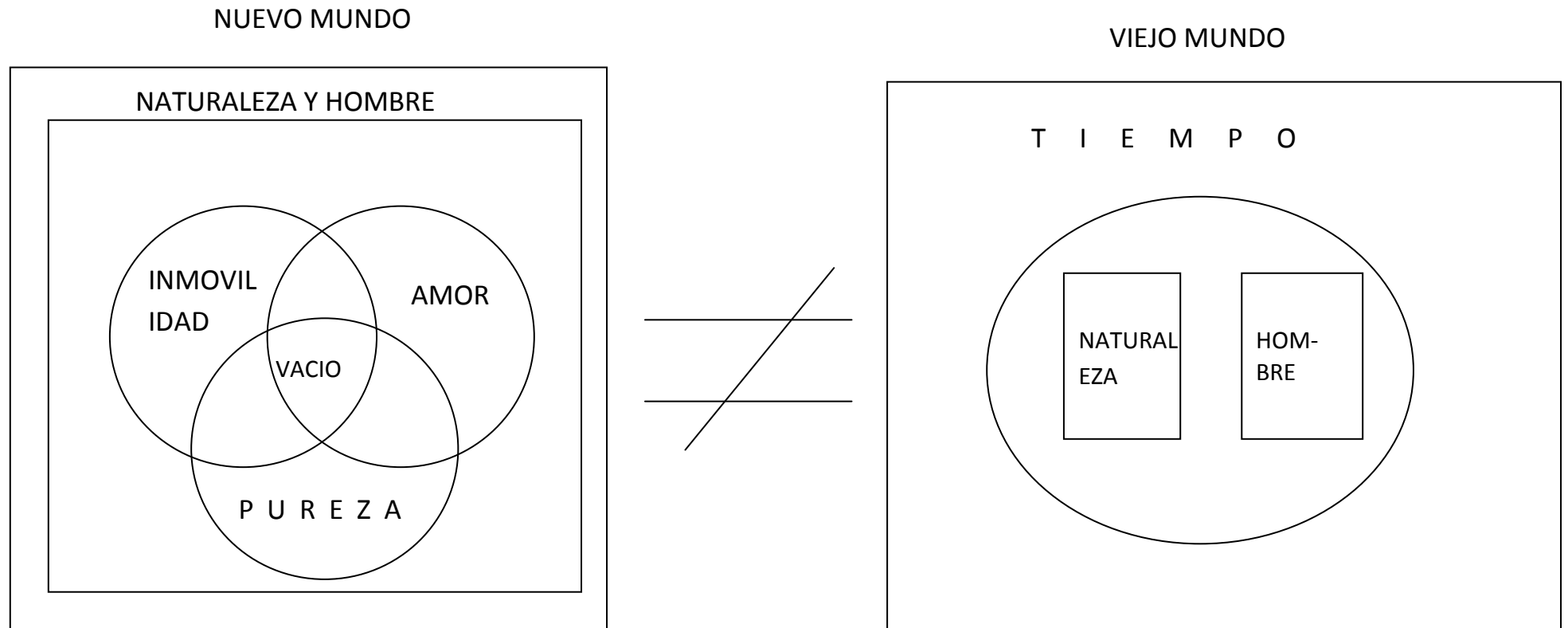
mismo tiempo, reflejar toda la luz, no guardarse para uno mismo esa verdad ya que hay que levantar “el árbol de la vida”,

Sólo de esta manera, “HOMBRE y MUJER, descubrirán que el mundo es compañía”, que ambos son seres complementarios, y anhelarán una fusión completa y duradera:

“el día separe
la noche une
(he aquí una diferencia=
la mano que se abre
le meno que se cierra
(he aquí una metáfora)
y estamos dentro de ella
salimos y entremos
entramos y salimos
(he aquí una rutina)
pero
una vez
una
sola
vez
estaremos
solos
en lo unido
de la noche”³⁶

³⁶ Este poema se titula “El ajuste” y pertenece al poemario aun inédito [para fecha de esta tesis, 1987] El amor y los cuerpos [1988], prestado gentilmente por nuestro autor.

3.3 DIAGRAMA GENERAL FINAL



Tal como habíamos anticipado en el primer capítulo, en la esquematización posible de lo que ocurre en *Estancias*, a estas alturas es pertinente ya no un flujograma, sino un diagrama. Es decir, más importante que tratar de aludir al movimiento ascensional, entre los elementos de la naturaleza o de estos hacia un Nuevo Mundo de características platónicas, es dar cuenta de un movimiento fulminante e instantáneo --a la manera de un relámpago-- que implicaría no un 'salir de', sino un 'reconocer dentro de' uno mismo la perfecta unión con la naturaleza en lo que vamos denominado vacío.

Por lo tanto, experimentar el Nuevo Mundo implicaría, en este poemario o poema de 1960, una mirada inmanente --no por eso menos ascensional (espiritual)-- que una trascendente. Es decir, conforme a la evolución y opción de la poesía de nuestro autor por una perspectiva budista Zen, en *Estancias* lo más indicado --para intentar reflejar la simultaneidad-- es ahora un diagrama; y no ya los flujogramas (A y B) que intentaban ilustrar el anterior tipo de viaje. En suma, en *Estancias* nos encontramos ante el esquema 'uno en el otro' (el HOMBRE en la NATURALEZA, y viceversa), propio de la experiencia del vacío.

Entonces, el Viejo Mundo constituiría, más bien, el divorcio entre la naturaleza y el hombre --su mutua alienación-- en el marco del tiempo. Dicho divorcio ocurriría, básicamente, por dos motivos: el trascendentalismo, prescindir de la misma 'talidad' de las cosas, aunque en Sologuren éstas están previamente retinadas o esencializadas; y algo que le puede ser inherente, la abstracción o la especulación. Sobre esto último hemos visto, reiteradamente, que la experiencia Zen se contrapone al pensamiento discursivo, mediatizador entre nosotros y la naturaleza. Y en este último sentido las *Estancias*, tomadas de modo individual o en conjunto, son una invitación a una experiencia muy similar a la del budismo japonés.

En conclusión, en la poesía de Javier Sologuren ya no hay más distancia entre el hombre y la naturaleza; ambos son, desde *Estancias*, pura *Vida Continua*.

CONCLUSIONES

Si pudiéramos resumir en una sola frase, de las tantas enunciadas en este trabajo, lo que hemos pretendido demostrar, escogeríamos la siguiente: Las imágenes de la poesía de Javier Sologuren se afirman en el vacío como imaginación pura y libre. A partir de aquí, sencillamente, lo único que nos resta hacer es descomponer dicha afirmación.

Como podemos visualizar en el Flujograma General Parcial, hasta *Otoño, endechas*, en la poesía de nuestro autor coexistían confundidas, pero no fusionadas, dos concepciones del mundo; una de raigambre platónica y la otra de influencia oriental. Ciertamente, la primera tendencia es predominante; esto hace pertinente el empleo de los flujogramas para intentar representar las imágenes de ascensión, el movimiento en solidaridad hacia lo alto, el anhelo de otro mundo superior y radicalmente diferente del nuestro. Repetimos, ni siquiera el flujograma B (la síntesis auténtica de toda esta primera etapa de la poesía sologureniana), si bien ya pone en primer plano al vacío, se sustrae a la pertinencia del uso de la vectorización en el gráfico de esa tendencia espiritual predominante. El puente por excelencia hacia ese otro mundo es el sueño, son los estados de ensoñación.

En toda esta etapa (flujograma A y B) Sologuren es un poeta aéreo en sentido estricto. El repertorio de sus imágenes se traduce constantemente en aire, en viento, en cielo porque el Viejo Mundo está separado y es algo totalmente distinto del Nuevo Mundo que está arriba, en lo alto. Esto contrasta con nuestro diagrama definitivo. No se trata de afirmar que el cielo ya no ocupa un lugar destacado en esta etapa de madurez de la poesía sologureniana; lo

que verdaderamente ocurre es que para *Estancias* la definición de lo que es un poeta aéreo se tiene que matizar. Quizá la manera más simple de hacerlo sea aclarar que el cielo ya no es o ya no sugiere necesariamente otro mundo. Ahora que es un elemento más de la naturaleza, entre otros, todos exactamente con el mismo prestigio 'aéreo' y la posibilidad de hacernos vivir el vacío.

En la lógica subyacente de *Estancias*, el hombre y la naturaleza no sólo guardan armonía, de algún modo tienen el mismo nivel jerárquico; más aún, son lo mismo (*Vida Continua*), sujeto y objeto se identifican en la experiencia del vacío. Dicha experiencia, aérea-espiritual-por excelencia, se produce a través de la misma talidad' de las cosas. No es un movimiento, como en la etapa anterior, hacia un mundo superior u otro mundo; es más bien un descubrimiento instantáneo, relampagueante, de un Nuevo Mundo en el mismo Viejo Mundo. Entonces, para su esquematización, ya no es adecuado el uso de líneas que indiquen dirección y sentido, el uso de flechas que apunten hacia lo alto, hacia el antiguo cenit platónico.

Por último, consideramos que nuestro Diagrama General Final es susceptible de generalizarse a la obra posterior de nuestro autor, es decir, a la escrita después de 1960. Esta comprobación sería objeto de una investigación a emprender- ojala- en un futuro muy próximo. Creemos que la lógica que subyace a la fanopea de Javier Sologuren no cambia sustancialmente, pero esto está aún sujeto a demostración.

BIBLIOGRAFÍA

Aunque la última edición de *Vida Continua* (Premia Editora, México, 1981), propiamente una antología, excluye poemarios y hace otras variantes respecto de la edición de 1971 (INC, Lima), nosotros hemos trabajado con ésta y la consideramos nuestra fuente principal porque, hasta 1960 --objeto de nuestra tesis--, constituye de alguna manera su obra completa; y, sobre todo, porque desde nuestra óptica es irrelevante la voluntad posterior del autor.

Salvo expresamente en las notas respectivas, en esta bibliografía no constan las fuentes que, para esta revisión de nuestra tesis (2009), se han requerido.

A) MARCO TEÓRICO

Bachelard, Gastón

El aire y los sueños. FCE, México, 1982.

El agua y los sueños. FCE, México, 1978.

Kawabata, Yasunari

“El Japón, su belleza y yo”. En: *Escandalar*, New York, Vol. 4, Oct- Dic. 1981.

Noriyoshi, Tamuru

“Buddhism”. En: Agency for Cultural Affairs. *Japanese Religion*. Kodansha International Ltd., Tokio, 1981.

Ortiz Rescaniere, Alejandro

De adaneva a inkarrí (Una visión indígena del Perú) Retablo de papel, ediciones, Lima, 1973

Pound, Ezra

El ABC de la lectura. Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1968.

REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA,

Diccionario de la Lengua Española. Real Academia, Madrid, 1970.

Staiger, Emil

Conceptos fundamentales de poética. Rialp. Madrid, 1966.

Susuki, Daisetz

“El aula sin muros. En: Carpenter, M. *Investigaciones sobre técnicas de investigación*. Edit. Cultura Popular, Barcelona, 1968.

“Una interpretación de la experiencia Zen”. En Conger, George, Takakasu, Junjiro, Sakumaki, Shunzo, y otros. *Filosofía del Oriente*. FCE., México, 1965.

B) DEL AUTOR

Sologuren, Javier

Vida Continua, INC. Lima, 1971.

“Holderlin, la pasión de la Armonía”. En: Sobrevilla, David.

Introducción a la literatura alemana, Goethe a Tomás Mann. Universidad Peruana Cayetano Heredia, Lima, 1976.

Corola Parva. La máquina eléctrica. México, 1977.

Vida Continua. Cuadernos del hipocampo, Lima, 1979

Folios de El enamorado y la muerte. Monte Ávila, Caracas, 1980.

La Hora. Hueso Húmero, No. 8, 1981.

Sologuren, J., Salazar Bondy, S. y Eielson, J. E.

La poesía peruana contemporánea. Cultura antártica. Lima, 1946.

C) SOBRE EL AUTOR

Barquero, José.

“Sologuren: irrealidad y forma” *Letras Peruanas*, No.14, Set. 1963.

Belli, Carlos G.

“Javier Sologuren: Vida Continua”. *Revista Peruana de Cultura*, No. 9-10, Dic. 1976.

Cabrera, Miguel

“Milenaria luz: La metáfora polisémica en la poesía de Javier Sologuren”. *Cuadernos Americanos* CCLIX 2. México, 1985.

Cobo Borda, J.G.

Antología de la poesía hispanoamericana. México, FCE, 1985.

La alegría de leer. Instituto Colombiano de Cultura, 1976.

Deustua, Raúl

“Javier Sologuren: Detenimientos”. *Mar del Sur*, No. 1, Set.- Oct., 1948.

González Vigil, R.

“Sologuren, En *El Comercio* (Suplemento Dominical), 3 de Oct., 1976.

“Sologuren: La página florida”. En *Ojo*, 8 de marzo, 1978.

De Vallejo a nuestros días (Poesía peruana. Antología General, T. III). EDUBANCO, Lima, 1984.

Kozer, José

“Hablando con Javier Sologuren”. *Domingo*, Nueva York 17 de abril, 1983.

Morán, Alberto

“Eguren-Sologuren plumas paralelas”. *La Tribuna*, 2 de Febrero 1964, 6

Navarro, José

“Poesía”. *La Prensa*. (Suplemento Dominical). Lima, 27.11.1960.

O' Hara, Edgar

Reseña a “Folios de El enamorado y la muerte”. *Revista Peruana de Cultura*, Segunda época, N° 1, 1982.

Oquendo, Abelardo

“Sologuren: la poesía y la vida”. Prólogo en: Sologuren, Javier. *Vida Continua*. Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1971 (VII-XXV)

“Sologuren: ‘Yo nunca me he sentido escritor ni poeta’”. *DEBATE*, No. 14, Julio, 1982.

Ortega, Julio

“Sologuren y la poesía medieval”. *Diario Correo*, Lima, 19 de febrero, 1964, p.

Figuración de la persona. EDHASA, Barcelona, 1971.

Oviedo, José M.

“Residencias elementales”. *El Comercio* (Suplemento Dominical), 12 de Nov. 1960.

“Tendencias actuales de la narración y la poesía”. *El Comercio*, 4 de mayo, 1964.

“Vida poética de Javier Sologuren”. *EL Comercio* (Suplemento Dominical), 12 de Junio, 1966.

Paoli, Roberto

“Palabra y silencio en las texturas de Sologuren”. En: *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*. Stamperia. Editoriale Parenti. Firenze, 112-123, 1985.

Posada, Germán

“La nueva canción”. *El Tiempo*, Bogotá, 26 de enero, 1961.

Ramírez, Luis

Estilo y poesía de Javier Sologuren. Ediciones de la Biblioteca Universitaria, Lima, 1967.

Rebaza, Luis

La poesía y el poeta en la obra poética de Javier Sologuren. Memoria de Bach.PUC, Lima, 1986.

Rojas, Armando

“Obra poética de Javier Sologuren” (1944-1950). Tesis Bach. UNMSM, Lima, 1972.

“Obra poética de Javier Sologuren II” (1959-1970). Tesis Dr., UNMSM, Lima, 1973.

Soncini, Anna

“Continuo y discreto en la escritura de Javier Sologuren”. *Lexis*, Vol. VIII, No. 1, 1984.

Vivas, Nancy

“La naturaleza como símbolo de la vida y de la creación literaria en Corola Parva”. Memoria de Bach., PUC, Lima, 1985.

Hitos del erotismo en la poesía de Javier Sologuren

Javier Sologuren (Lima, 1921-2004), de quien un crítico como Roberto Paoli puntualizara: "Non c' é intenditore di poesia ispanoamericana che non lo collochi fra i maggiore lirici attuali del continente" (7), comenzó a publicar en 1944 (*El morador*) y sus poemas fueron apareciendo en libros y diversas revistas casi hasta el final de su fructífera vida (fue, además de poeta, profesor, traductor y editor). Al principio lo encandiló la estética neorromántica-barroca; luego, asimiló el surrealismo hasta que en 1960 (*Estancias*) define, siempre en el marco de su acendrado lirismo, una nueva poética -con un lenguaje marcadamente simbolista- que quizá podríamos tipificar como guilleniana o budista. Todo depende de si usamos sólo el mirador hispano para ello o, muy cara también a este poeta, una perspectiva cosmopolita -en este caso, el de su profundo interés por el budismo zen japonés¹ - para leer su poesía. En *Estancias* se deja atrás una estética de la fuga a "otro mundo" (a través del neoplatonismo o el sueño), cuyo esquema podrían ser unos vectores que apuntan hacia lo alto, y se adopta -de modo extraordinariamente logrado- un esquema inmanentista. Es decir, el anhelo por "otro mundo" continúa, pero esta vez ya no está en lo alto, en un mundo paralelo trascendental o de ideas platónicas; sino que está aquí mismo, tal como a través de unos versos de Yasunari Kawabata -los cuales Sologuren toma como epígrafe para sus Folios

¹ Peter Elmore, a diferencia nuestra, recién percibe esta impronta japonesa desde *Surcando el aire oscuro* (1970) y *Corola parva* (1973-1975); pero, coincidiendo con nosotros, hace hincapié en los vínculos insoslayables --aún por investigar mejor-- entre la poesía de Sologuren con la de algunos poetas peruanos más jóvenes: "Uno de ellos [uno de los poemas de *Corola parva*], por cierto, parece una versión personal del haiku que José Watanabe evocó para Abelardo Sánchez León y que éste habría de citar en el título de *En una inmensa gota de rocío* [...] Sologuren, por su parte, había escrito: "¿Cómo es el mundo?/ Sencilla gota de agua/ inagotable" (20)

del enamorado y la muerte (1980)- lo podemos colegir: "aquella blancura que habitaba las / profundidades del espejo / era la nieve". Accedemos a este "nuevo mundo" mediante una experiencia de satori, epifanía o anagnórisis, pero necesariamente en nuestro mundo corriente y, de modo privilegiado, en el ámbito de la naturaleza.

Por tanto, para el dibujo de esta nueva poética ya no son pertinentes los vectores ni tampoco se trata de un esquema vertical como el anterior, el que daba cuenta de la poesía de este autor hasta antes de 1960; ahora se accede a "lo otro" o "al otro" básicamente a través de un tipo de empatía o de cierta mirada (de ahí la predominante fanopoea de esta obra). Invitarnos, posibilitar el acceso a esta experiencia, es uno de los fines de Estancias y, en general, el de todo el oficio de este singular poeta:

"Creo, por último, que la poesía revela la esencia de la existencia del hombre, y es un prodigioso agente de descubrimiento y recuperación de lo humano. Y eso me guía y me alegra profundamente" (8). En su producción posterior a la de la década de 1960 se dan atisbos -como su maestro Jorge Guillén, que pasó a Clamor porque no quiso que lo identificaran sólo como el poeta de Cántico- de una apertura a un corte más realista en su poética; pero, creemos, indisolublemente ligada siempre con aquello alcanzado en el poemario de 1960².

² No estamos sino tratando de comprimir al máximo algunas ideas centrales de nuestra tesis de bachiller en humanidades: Estancias, síntesis de imágenes aéreas en la poesía de Javier Sologuren, 1944-1960, Lima, PUCP, 1987.

Este inevitable marco previo no pretende sino situar adecuadamente el motivo erótico, constante en nuestro poeta a partir de su cultivo del tema amoroso³. Al respecto, distinguimos tres hitos⁴: "Toast" de *La gruta de la sirena* (1961), "Epitalamio" de *Folios de El enamorado y la Muerte* (1980) y "Celebración" de *El amor y los cuerpos* (1985). Cada uno de ellos desarrolla una visión, a la vez distinta y complementaria del encuentro amoroso con la mujer. En el primero de ellos, muy ligado aún a *Estancias*, se recrean los tópicos renacentistas del prestigio de lo rubio, de lo alto o aéreo o solar y del color blanco. Todo es noble, inocente y platónico; así también el amador y la amada en este poema, "Toast":

"La inquieta fronda rubia de tu pelo
hace de mí un raptor;
hace de mí un gorrión
la derramada taza de tu pelo.

³ "El amor es una vivencia que me ha acompañado siempre. No diré que es un tema, porque al decir el tema del amor, creo que trivializamos el amor. Al comienzo fue un sentimiento amoroso-idealista, después más propiamente erótico, como se diría con los pies en la tierra. Ya no hay un pudor de hablar del cuerpo. Ése es ya el amor físico, ¿no?" (118), declara el poeta en: Cesáreo Martínez, *Desde la vigilia. Hablan los escritores y pintores peruanos* (Lima: Arte/ Reda, 1989). Al respecto, a modo de ilustrar esta constante, es pertinente citar el primer poema publicado --el 12 de febrero de 1939-- por Javier Sologuren: "Tu talle como una espiga/ cortando va el viento en dos./ Oro y verde,/ brisa y paz./ La tarde me parece mies/ que se abre madura/ a las caricias del sol./ Tú, imagen inquietante/ del manso mediodía" (Sologuren 2004: 629).

⁴ Todos posteriores a *Estancias*, ya que, y en esto estamos de acuerdo con el autor, los de 1980 (*Folios de El enamorado y la muerte*) y 1985 (*El amor y los cuerpos*) coinciden con una "etapa que tal vez sea la de mi mayor definición poética" (Sologuren 7). En particular, el de 1985 que coincide con el encuentro de su segunda esposa: "La llegada de Ilia, su actual esposa, es el resorte que desencadena la fiebre terrestre y que, al mismo tiempo, le confiere su más definitivo engaste. La sacralidad del cuerpo, la transfiguración y el transporte operados por el acto amoroso se convierten, a su vez, en palabras, las cuales brillan como gemas en el insondable abanico de su sensualidad" (Eielson 62).

La colina irisada de tu pecho
hace de mí un pintor;
hace de mí un alción
la levantada ola de tu pecho.
Rebaño tibio bajo el sol tu cuerpo
hace de mí un pastor;
hace de mí un halcón
el apretado blanco de tu cuerpo".

Veinte años después, irrumpe en este paisaje idílico una honda conciencia del transcurrir: Folios de El enamorado y la Muerte. Dicotomías o contradicciones propias del barroco, pensemos si no en aquel famosísimo "polvo serán, mas polvo enamorado" de Francisco de Quevedo; nos hallamos, pues, en pleno segundo hito del amor sologureniano, "Epitalamio":

"cuando nos cubran las altas yerbas
y ellos
los trémulos los dichosos
lleguen hasta nosotros
se calzarán de pronto
se medirán a ciegas
romperán las líneas del paisaje
y habrá deslumbramientos en el aire

giros lentos y cálidos
sobre entrecortados besos
nos crecerán entonces los recuerdos
se abrirán paso por la tierra
se arrastrarán por la yerba
se anudarán a sus cuerpos
memorias palpitantes
tal vez ellos
los dichosos los trémulos
se imaginen entonces peinados por
desmesurados
imprevistos resplandores
luces altas
desde la carretera".

Como bien podemos observar, en este canto de bodas --finalmente entre los vivos (ellos) y los muertos (nosotros: "memorias palpitantes")-- se ha instalado, ante todo, una inquietante reflexión sobre la memoria.

Es un poema de amor y erotismo atravesado íntimamente por lo necrológico y, viceversa, un poema sobre la muerte vivificada hasta el extremo por la juventud y el amor. Sea a la manera de un Quevedo o, por ejemplo, de aquellas maravillosas historias japonesas donde algún padre, fallecido muchos años atrás, entona a través de una máscara su epitalamio ante la inminente boda de su adorada hija (semejante a una escena en "Ugetsu monogatari" de Kenji

Mizoguchi); repetimos, sea que enfoquemos desde una u otra tradición, lo cierto es que Sologuren instala en la literatura peruana un refinamiento erótico sólo comparable, quizá, con los matices de algunos poemas de José María Eguren que rozan estos mismos temas⁵. El autor de *Vida continua* ("Vida continua: poesía sin interrupción", dice Jorge Guillén) ha sabido religar aquí, hacer las nupcias, nada menos que entre la vida y la muerte.

El tercer hito sobre el que queremos llamar la atención lo hallamos en el emblemático libro *El amor y los cuerpos*; aunque aquí podamos toparnos con variados ejemplos, el texto elegido reza arriba:

"para lla":

"cabalgo en los extremos

de la noche acaso

para mirarte mejor

acaso para no verte

incluye mi deleite

las fronteras

de tu mente

como

la presa tibia

entre los dientes

o la primera

⁵ Pensamos, en particular, en torno a la "niña encantada" ["El Duque", "El pelele", "Juan Volatín", por ejemplo] que posee características, simultáneamente, de bella, de títere o de muerta (Rivarola 46).

sangre
en el reino
de las aves
piedras de luz negra
tus ojos tu pelo
y un secreto fuego
que
no me es ajeno
sobre nosotros
la cola de la zorra
inmóvil
en la arena
y el oscuro mar
soplando
su náusea fecunda"
("Celebración").

Ni un amante renacentista, tras "el apretado blanco de tu cuerpo", ni el memorioso habitante de un hades pagano, ahora resultan evidentes nuevas tensiones en la pasión: un tanto más encarnadas, aunque no por esto -en la aparente llaneza del lenguaje de estos poemas- carentes del complejo conceptismo e intertextualidad acostumbrados. "Vamos vida mía alimenta esta lámpara de amor" y "Amor, amor, como siempre, / quisiera cubrirte de flores y de insultos" son los sendos epígrafes de este libro, atribuidos a Apollinaire y Vincenzo Cardarelli, respectivamente. Tal como en el título del primer poemario

de Jorge Luis Borges, *Fervor de Buenos Aires*, donde la elección de la preposición "de" en vez de "por" ("Fervor por...") introduce un perfil filosófico, caro al idealismo, donde el sujeto poético sería el elemento pasivo y la ciudad de Buenos Aires el agente. Lo mismo, en *El amor y los cuerpos*, son fuerzas ajenas al yo y a la pareja humana ("los cuerpos") las demiúrgicas ("el amor") que dirigen el tinglado incluso de acciones aparentemente tan íntimas o privadas como las del encuentro amoroso⁶. Encuentro este último, asimismo, siempre amenazado o amagado por la muerte: "sobre nosotros / la cola de la zorra / inmóvil / en la arena"; pero también, siempre, alentado por los arcanos de la existencia humana, por las fuerzas aliadas al devenir de nuestra especie:

⁶ Mayor "carnalidad" la de esta poesía, pues, que en *Estancias*; y, también a diferencia de este último poemario, quizá un énfasis menor en la ascesis o en la vigilancia que implica la práctica del budismo zen -- "salvación por el propio esfuerzo, a través de la meditación trascendental" (Cabezas 15)-- para abrirse de lleno a la gracia, vale decir, al regalo del encuentro de Ilia. En este sentido, y en términos generales, la poesía de Javier Sologuren habría pasado de una religión propia de los samurai o del shogunato a una denominada, en el medioevo japonés, Amidismo: "rechazo del ritualismo, de toda filosofía, del ascetismo y de la moral, en un afán simplificador que llegó a afirmar que la Fe en la gracia de Amida es más que suficiente para alcanzar la salvación [...] Proclamaban que se debía llevar el Budismo sin dejar de lado la vida mundana, y así sus sacerdotes podían casarse, comer carne, pero sobretodo, y ésta es quizás su flor de Loto, poder así, llevando una vida mundana, poder acercarse con más facilidad y sin barreras a los legos [...] La sexualidad, permitida en el amidismo, no tiene la misma finalidad que en el Tantra, que abogaba por la utilización de todos los medios, incluido el cuerpo, para alcanzar la salvación, sino que es parte de la inserción en el mundo por parte de los sacerdotes, como cualquier otro acto, "una forma de compartir la carga de los humildes, de respetar las costumbres y los deberes de la sociedad...". "La tarea principal es vivir como cualquier otro, y servir tanto al mundo como al Buda". (www.hipernova.cl/LibrosResumidos/Religion/Budismo/BudismoZenAmidismoMagico.html). Paradigma Zen/ Amidismo sin el cual no podríamos entender, tampoco, una obra cara a Sologuren como la de Ihjara Saikaku, del cual aquél (junto a Akira Sugiyama) tradujo magistralmente el relato *Cinco amantes apasionadas* (Lima: PUCP Fondo editorial, 1999). Por último, y no es lo menos importante, mayor "carnalidad" que ilustra a su modo la específica respuesta o diálogo de la poesía de Javier Sologuren con el tiempo histórico que le tocó vivir. En este sentido, no serían "Elogio al Inca Gracilazo" ni "Recinto" ni tampoco "La Hora" aquellos hitos donde, según percibe Miguel Gutiérrez aquí, ante el imperativo del contexto el poeta habría incorporado "mayores elementos de la realidad" (70); en absoluto, ya que como señala el mismo Gutiérrez, un par de líneas más abajo en la misma página, y en esto acierta plenamente: "si bien su concepción de la historia [la de Sologuren] es de inconfundible estirpe idealista-metafísica"

"y el oscuro mar / soplando / su náusea fecunda"⁷. Sologuren enfoca, pues, los actos de los amantes no sólo en tanto sujetos individuales, sino en lo que aquéllos tienen también de remotos y universales. Por tanto, en este tercer hito erótico tenemos la clara evidencia de que al amor y a la muerte --juntos, no separados-- estamos todos convocados y, necesariamente, asumimos esto también todos de una manera común. El amor y los cuerpos preside la toma de conciencia de esta cierta y, no por esto, menos sutil democracia.

Obras citadas

Cabezas García, Antonio

"Presentación". En: Ijara Saikaku, *Hombre lascivo y sin linaje* --novela-. Madrid: Hiperión, 1982, 9-22.

Eielson, Jorge Eduardo

"La pasión según Sologuren". En: *La Casa de Cartón*, 14 (1998) II Época, 58-63.

⁷ Al respecto, en otro poema de El amor y los cuerpos podemos leer: "en tu noche de flores / nado a ciegas / el vaho de la especie / viola lunas lejanas / una luz cenital / los médanos desborda / un frío de ("en la ensenada") (76). cristal / súbito me saja / ha tocado / el ósculo solar / las playas de tu vientre / brotan garras del mar"

Elmore, Peter

“Javier Sologuren. Vida de poeta”. *Libros & Artes*, 2004, 18-20.

Granados, Pedro

“Estancias, síntesis de imágenes aéreas en la poesía de Javier Sologuren, 1944-1960”. Lima, PUCP, 1987.

Gutiérrez, Miguel

La generación del 50: Un mundo dividido. Lima: Ediciones Sétimo Ensayo 1, 1988.

Martínez, Cesáreo

Desde la vigilia. Hablan los escritores y pintores peruanos. Lima: Arte/Reda, 1989.

Paoli, Roberto

Javier Sologuren, *Vita continua*. Poesie (1947-1987). Firenze: Parenti, 1988.

Rivarola, José Luis

“Lengua y creación en la prosa de Eguren”. Tesis PUCP, 1966.

Sologuren, Javier

Obras Completas de Javier Sologuren. I Vida Continua. Ricardo Silva Santisteban (ed.). Lima: PUCP, 2004.

Folios de El enamorado y la Muerte & El amor y los cuerpos. Lima: Seglusa/ Colmillo Blanco, 1988.

Zen, Amidismo y Budismo mágico: Budismos no Indios.

[[www.hipernova.cl/LibrosResumidos/Religion/Budismo/BudismoZenAmidismo Magico.html](http://www.hipernova.cl/LibrosResumidos/Religion/Budismo/BudismoZenAmidismo%20Magico.html)]

EPÍLOGO

Nos queda la sensación de haber ensayado un trabajo consistente, riguroso y de temática concatenada; tal el anuncio --casi profético, por la distancia temporal de uno al otro-- que hacíamos en nuestro estudio de *Estancias* o del estado de la poesía de Javier Sologuren hasta 1960. En este sentido, nuestro ensayo de 2004 --que hemos reelaborado para esta ocasión-- toma la posta y amplía el arco de indagación sobre esta poesía unos veinticinco años más, hasta el decisivo aporte de *El amor y los cuerpos*. Libro de plenitud, éste, vital y retórica, artística e ideológica. Tal como esbozábamos en una nota, debatiendo con Miguel Gutiérrez, las preocupaciones de Javier Sologuren por su “hora” --declaradas en entrevistas y plasmadas de modo más o menos principista, por ejemplo, en poemas extensos como *Recinto* y *La hora*-- hallan su modo y engaste preciso en un libro como el de 1985. Es decir, el amor siempre fue la quilla del poeta; y dentro de aquél el erotismo --tal como lo hallamos en *El amor y los cuerpos*-- sería la expresión más cabal y lúcida (desalienada) de semejante constante amorosa. Miguel Gutiérrez va a buscar más de lo mismo en la poesía --el típico y expreso marxismo-leninismo-- y no puede percibir que tiene incluso algo mejor, y quizá no menos comprometido, entre las manos. Marx no dice nada a los amantes, Sologuren sí lo hace; es más, lo pone en primerísimo lugar y, de este modo, su poesía es salto cualitativo también; una garrocha para sortear puritanismos, complejos e inhibiciones --de izquierdas y de derechas-- bien históricas y reales.

En cuanto al método “estructuralista”, implementado por nosotros, percibimos que lo que intentó fue dar una visión de conjunto coherente y profunda de la

forma de aquella fanopea. Trascendimos la filología y la fenomenología de la época, en el Perú, para analizar, finalmente, la poesía de Javier Sologuren como si fuese no un texto modernista ni otro del Siglo de Oro, sino --como en realidad lo es-- uno postvanguardista. ¿Que faltó contextualizar, que no abordamos aquella forma como lugar de encuentro de esta poesía con las fuerzas sociales, que nos encerramos en una perspectiva textualista --como si en la lectura estuviera todo-- y no nos abrimos a investigar las prácticas culturales? Por supuesto que no lo hicimos; pero este último es otro enfoque y otro, probable, libro. Pero lo que también hemos percibido, y puede quedar como tarea pendiente, es que, por ejemplo, varios poemarios peruanos del canon reciente --sean estos vanguardistas, postvanguardistas o, acaso, postmodernos-- esperan ansiosamente una lectura en tanto forma. No, por cierto, con las rigideces temidas del caso; sino con la amplitud necesaria, incorporando elementos asimismo interpretativos. Vemos, con agrado, de que por ahí ya han surgido algunos interesante intentos; pero no suficientes --menos, exhaustivos-- sobre la fanopea de Carlos Oquendo de Amat, Alejandro Romualdo, Luis Hernández o el horazerista Juan Ramírez Ruiz. En este sentido, y para hacer algo más expeditivas las cosas, quizá podríamos trazar un péndulo cronológico --en la poesía peruana del siglo XX -- cuya plomada se sostenga en Sologuren, y, desde aquí --yéndose hacia atrás-- estudiar la obra de Oquendo de Amat o, yéndose hacia delante, la que asimismo cultivara el recientemente desaparecido José Watanabe. Que existen, aunque no necesariamente estudiadas, afinidades evidentes entre estas fanopeas es algo que cae por su propio peso. Sin embargo, lo más interesante a destacar --como siempre-- serían sus afinidades menos evidentes.

ANTOLOGÍA

EL MORADOR (1944)

DÉCIMAS DE ENTRESUEÑO

1

Si suspendida arena, nuevo mundo,
nace pronta en elipse aclimatada,
el silencio recoge despuntada
su espina de fragor que no circundo,
y en crecida marea me confundo;
naufrago en olivar y renacido
a cuestras de sus ramas verdecido,
recuerdo acaso la virtud del verde,
descanso de la vista que se pierde
en sueño rondador no repetido.

2

Pero es sombra y vigilia en su momento
(incandescente flor, casi pupila)
mariposa luz de piedra hila que hila
madeja trabajada en movimiento
de vuelo circular y seco aliento.
Y es sentirse en el aire o sobre el suelo,
abrasado, sin luz; despierto en hielo,

acechando el revés de la conciencia;
dormir ejercitando olvido, ausencia
de la tierra – y del infierno al cielo.

3

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.

ENCUENTRO

1

Como en soñada flor venido presto.
Color en llama, labio de la suerte
encontrada; rendida que no inerte
sorpresa de alabastro, nardo enhiesto

en perfume de su muriente gesto
de amor; en mar creciente, milagroso,
presencia arrebatada sin reposo
a cierta sed presente (todo y nada,
y silencio y fragor – luz destinada
a nacer y morir en cada gozo).

2

Suben impares, álzanse en corolas,
lunas de nueva altura cautivadas,
al desvelo nacidas, desveladas
de ciegos ruseñores, nieves solas.
Cielos claman dolidos por sus olas,
sus pulsos y sus sombras en ausencia;
descárgase la luz, suave dolencia
del rostro y del amor; vuelve a su punto,
desolada, perdido su conjunto
de tenaces llamadas, la presencia.

PERFIL

En paz de la mirada
crece el arbusto su silencio agreste.
No hay un solo rostro de la flora

ni una sola coloreada
voz de los aromas.

(El aire de puro frío se detiene y dura).

Una arena escondida
da a la raíz el filo de su nervio
y su destino.

DETENIMIENTOS (1945-1947)

*

Hallo la transparencia del aire en la sonrisa; hallo la flor que se desprende de la luz, que cae, que va cayendo, envolviéndose, cayendo por las rápidas pendientes del cielo al lado del blanco y agudo grito de los pájaros marinos. Desciendo a la profunda animación de la fábrica corpórea que opera como un denso vino bajo la lengua ligera. Aquí y allá las obras de la tierra, las diminutas catástrofes en los montículos de arena, la sucesión de alegre rayo en la humedad del roquedal. (Nuevamente el viento de mano extensa y pródiga, enamorada). Ventanas de sal doradas por la tarde, brillante dureza por la que unos ojos labran el silencio como un blanco mármol, desnudo e imperioso entre árboles y nubes.

*

Frente al muro donde las estaciones miran y sorprenden al tiempo como a un fruto olvidado o visto madurar sin impaciencia. La piel, aquí, encarnada, en suaves círculos se aparta del cuerpo recóndito y dulce del estío. Desnuda el aire. Prolijamente barre los dorados escombros, el polvo caminado de la flora; álzase y vuelve en fríos planos como una hoja reciente en la que alguien ha puesto una frase delicada.

*

Fragilidad de las hojas, reflejos, vivaz aumento donde lo más cercano presurosamente se renueva. Alto follaje que las olas salpican vehementes. Un sol librado en el espacio puro y extremo como un sonido. Mujer que mira el cielo: agudas nubes. Entre la sed y su cuerpo transcurre un ave blanca, un marítimo vacío, silencio que es un límite perdido.

MORIR

O soleil c'est le temps de la Raison ardente

APOLLINAIRE

Morir como una flor en el seno de dos olas instantáneas
ante el indeciso fulgor de una dicha imprevista y cercana.
Morir como un pájaro que cae entre nubes de rosados anillos;
entre tallos de vibrátiles pestañas y copas de luz impalpable.
Morir en un castillo de mercurio al resplandor de una amorosa mirada.
Morir viendo el sol a través de gaseosas laderas.
Morir como una rosa cortada al fuego de la noche.
Morir bajo una lluvia de sedosas escamas.
Morir en las fragantes olas de unas sienes sensibles.
Morir en esta ciudadela esculpida en una desierta mañana.
Morir llevado por el mar que respira contra los muros de mi casa.
Morir en una súbita burbuja de amor a punto de no ser más que vacío.
Morir como un pequeño caracol que el mar deja rezumando en las arenas
blancas
igual que una sonrosada oreja cubierta de rayos estivales.

Morir para encontrar la escultura bajo tierra de un viejo sueño humano.

Morir donde las aves toman rumbos desconocidos entre las olas y la noche,
entre un suntuoso iris y el deslumbrante laberinto de una fauna en acecho.

Morir en la distancia de tu cuerpo desnudo como un jirón de nácar inflexible,
de lácteos racimos y agudas flores esparcidas apasionadamente.

Morir solo en la tierra al tibio ramalazo del aire caído con amoroso peso
y al temible contacto de una piel suave y frescamente colmada.

Morir en un mimoso dúo de estrechas flautas de oro a media agua de tus ojos
bajo la tierra incandescente.

Morir asido a una dura garganta en la silenciosa espuma del follaje.

Morir junto a una cabellera que barre el fondo de las minas de preciosas
llamas
que han de ser brillante gas en la nocturna velada de mi amor.

Morir a nivel de una sonrisa delicada.

Morir en un lago de fría seda donde hierven las ardientes piedras del
mediodía,
en tus ojos de pequeños frutos solitarios donde la tarde es hoja de miel
inhollable.

Morir en un cuerpo embellecido por la más remota nieve.

Morir sintiendo que en la tierra aún son hermosos la sangre, el desorden y el
sueño.

EL PASEO

Astros donde no se habita, frío espacio que no tocamos, piedras en las que no
respiro, opacas avenidas.

En el carbón y los diarios inflexibles, como el humo soy que escapa a la quieta
argamasa del hogar.

La ciudad es una helada cuadrícula, un pensamiento
agudo y persistente que rayara con pureza a la mañana.

La ciudad es ya un tren alegre, un silbido de oro,
un fuego rápido y deshabitado al pasar los andenes.

Una puerta que se abre sobre lo inesperado.

LAS HOJAS ENTREABIERTAS

Las copas de labios delgados, impares;
el día ligero y profundo como un licor solitario.

De un momento a otro, cuando se vuelve el rostro: un guijarro de la primavera
donde la rosa se dibuja en el ardor del trino;
una mirada como el mar
entre el cielo abierto y un anhelo misterioso.

Una ola de gozosa altura, un brazo como guirnalda, tu rostro hecho de claridad
y de tristeza.

La estación donde se pierde una huella de amor.

PIE DE LA NOCHE

El murmullo del mimbre en los tabiques.

El río que corre bajo los hombros de la noche.

El sueño, las ventanas desiertas del corazón.

El agua derramada con la forma de tu cuerpo.

Los rayos de la música, la profundidad del amor.

DIARIO DE PERSEO (1946-1948)

1

Nada me cuesta menos que decir las frases más intensas, más cálidas, más férvidas sobre aquellas 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 estás solos, pero ríen). Para jugar tu última carta en la mano de la noche, para sentirte levantando 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 dolor, no tengo vida, no subo, no llego. Me he partido sin ruido como una tierna manzana.

3

Acallaba el rumor de la foresta que precipitaba la noche a la humedad de la tierra. Lo hacía en el cora-zón. Todas las cosas las tengo en el corazón. Un peso puro que no era, que no es posible que fuera. Las cosas se encuentran irremisiblemente adulteradas. Acaso si esta pequeña flor me desmiente; pero, vedla: no es la pequeña flor pura. Barro e insectos diminutos la echan a un costado de caliente agitación, de vida, de torva línea.

6

Nado en el agua fría de la angustia. Soy fuente de un calor que me consume hasta las más prácticas ideas. ¿Quién me salvará, quién ha de tener el recuerdo puesto en viaje sin destino ni música sabida? Doy de lo que menos tengo con generosa mano de poseso. Quiero quedarme sin nada, sin bienes ni palabras. Hundirme de golpe con toda la gravedad de mi zozobra en el clementísimo reino de las raíces es-tériles.

LA CIUDADELA

Entre árboles, a solas y conmigo,
oyendo el mar cerrado bajo el cielo,
profundas manos llévanme en desvelo
o fríos pasos que en la noche abrigo.

Tal vez un níveo bien es lo que celo
o es un fuego terrestre lo que sigo;
solo y sensible voy como un mendigo

con un candil de púrpura y de hielo.

Deténgome en la orilla y contra el viento
que me toca agriamente los sentidos
tal como un dardo libro el pensamiento.

Veo la noche y vuelvo a sus temidos
labios ciegos que dan mortal acento
a la vida y los sueños confundidos.

ROSA TERRENA

A solas, en mí mismo, día a día,
me hallo lento y dolido penitente;
de mí quiero salir, y cuando ausente
vierte el amor su púrpura sombría.

(Crece la espina azul de agua reciente,
espuma de una efímera alegría
en secreto disfrute; melodía
del corazón, los labios y la frente).

Ya en abandono está lo que se ama,
la incesante dulzura de la llama
que por húmedo cauce me sostiene.

Soy soledad de ser, de rama y viento,
de arena detenida en el momento
en que un dorado brazo no se tiene.

DÉDALO DORMIDO (1949)

LA VISITA DEL MAR

Soy un cuerpo que huye, sombra que madura
con un murmullo de hojas en tu mirada
igual al mediodía cruel y esplendoroso:
mar, ala perdida, párpados de nieve,
casto sonámbulo entre materias corrompidas,
ola sedosa en que tristemente espejeo.

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

Extraño huésped que me dejas turbado,
instante en que habito sólo lentamente,
dichoso, melancólico, desierto, penetrante.

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.

Pasos furtivos, mar; hacia ti me conducen
cuando la noche es en ti una hoja de palma
y mi cuerpo no es sino blandísima nieve,
llorosa sombra, triunfante peso de oro.
En la altitud de la noche abro una ventana.
En mis ojos el sueño es un juguete de hielo,
una flecha preciosa que no alcanzara a herirme.

(Oído visible de la estrella, registradme).

Mar, desde tu pecho abre sus venas la zozobra,
canta el fuego fugaz de solitarias perlas,
mudo rayo terrestre me quema hasta el cabello.

El aire de la noche, tus dedos ciegos, celestes;
tu profunda seda, mar, ardiendo quietamente.

(La hermosa luz ya viene en unos pies danzando).

Playa pura, final, mar, donde no somos
sino un fantasma entre las flores de la aurora.

RELOJ DE SOMBRA

(Entre la tarde nostálgica y la noche)

Con una larga garra de tristeza busco
la pálida altura de una planta femenina;
tal como un viento quejumbroso busco
la intempestiva desnudez, sombra y efigie,
grito distante del pájaro que emigra,
pena con que hiere una imagen a su espejo.

Errante luz blanca bajo el vacío del cielo,
pequeño reloj que sólo fuera una lágrima,
hora en que todo ser es una pálida violeta,
estatua de pronto arrastrada por la música
en un ramo de tinieblas y nevadas agujas.
Hora en que busco algo que no es tuyo ni mío
Con una mirada puesta en lo que huye
Y otra en lo que ausentemente permanece.

(Nada sino un hombro, una paloma frágil,
una espumosa lejanía, una seda que ahogo,
este tibio alimento pegado a nuestros labios,
ese silencio que sale de las casa
con unos dedos entreabiertos).

Esta hora que alcanza tiernamente a su propia distancia
en la que un par de zapatos bien puede ser
la historia del hombre sobre la tierra
y esta o aquella mujerzuela una mujer únicamente.

Esta garra que golpea sin aparente motivo
pone una rosa en el interior de los relojes
y hace que el sueño hable desde la fatiga del tiempo;
abre un pecho donde la eternidad transita a solas
en una desgarrada dulzura de sonidos y estrellas.

CASA DE CAMPO

Mano que mueve una sombra delicada, un retazo de olvido,
terciopelo remoto, infancia, máscara de oscuras violetas.
Estas hojas que hablan como dos manos, que se estremecen y lloran
sin que el viento soñando barra los pasillos, inquiete las puertas;
hojas, tapices, cortinajes que se labraron en la mansedumbre de la sombra,
todo lo hecho con un designio inhumano y una humanísima espalda;
cabellera que escucha entornada, recogida en un tono profundo y fulgurante,
en un solo tiempo dorada bajo la indecible intención de la distancia,
yo he venido a tomaros entre mis brazos y a cegar dichoso en vuestro humo.
Adivinando estoy el salto frágil, el rumoroso espacio de un pájaro
como la luz del sol que canta tendida tras los pantanos y la luna.
Escudándome bajo las secretas relaciones del tiempo y las cosas que viven
como entre cristales y miradas cuando la noche viene a sorprendernos.

Erigiéndome un pensamiento real e impalpable que se helara a sí mismo;
Sometiéndome a un solo gesto inmutable, a la fidelidad de un dios desconocido.

La mesa frecuentada y servida a su hora, desgarrada por un dardo.
que inquietamente quiere escapar del hechizo vaporoso de la lámpara
donde acuden a morir las risas hace unos instantes numerosas.

Miro por esta dulce ventana el campo que fui, el viento que fui, perdiendo.

Máscara de flores, reverberantes anillos, sombra que cae, renglones
de una página acostumbrada y diligente, cosas que la soledad aparta
para que las oiga conversar, reprochar y halagarse, llamar inútilmente.

DAMA RECÓNDITA

De Dévenima

No sé si nos buscamos, uno a otra, como la llama y el aire,
como nuestros ojos buscan la mirada en que saldremos eternos,
como nuestros labios nos van dando noticias sin que ellos lo sepan,
como nuestros cabellos al paso de una luz desconocida y temible.

Estamos al borde de un astro profundo y alguien quiera caer.

No seas tú, amor mío, no seas tú quien suelte la mano,
quien no sepa resistir la gloriosa salpicadura de lo amado
en ese instante de la noche que es una herida y los objetos suben
como el recuerdo de tus brazos acercándome a mí mismo.

No caigas, no; nos estamos buscando y nos hemos hallado,
sentimos por igual lo que respira, lo que alegre vive,

lo que tristemente se niega a vivir, lo que también padece.
(Podríamos llegar hasta la muerte con las manos entrelazadas,
Como las ramas delgadas, como el aire y la luz de un árbol).
Río que corre a tus pies, fuente que te alza en el cielo,
rayos que te tocan fulgurantes y súbitos, tiernos animales
que se tienden sobre la huella de tus pasos, flores y estrellas
que sueñan bajo tu cabellera con los ojos intensamente abiertos,
cristal donde la noche se hunde hasta ser un lecho de fuego,
compás preciso de la música que se cierra enteramente en tu alma:
todo eso soy para buscarte y soy un mendigo también secretamente
cuya riqueza es tan solo una lágrima que tú le has arrancado.
Te he hallado y nos buscamos sin embargo. No caigas, no.
No quiero ser el silencio que sigue al naufragio, solo unos ojos
que habrán de centellar ante el incendio de un paraíso amado.

DÉDALO DORMIDO

Most musical of mourners, weep anew!

Not all to that bright station dared to climb

SHELLEY

Tejido con las llamas de un desastre irresistible,
atrozmente vuelto hacia la destrucción y la música,
gritando bajo el límite de los golpes oceánicos,
el hueco veloz de los cielos llenándose de sombra.

Ramos de nieve en la espalda, pie de luz en la cabeza,
crecimiento súbito de las cosas que apenas se adivinan,
saciado pecho con la bulla que cabalga en lo invisible.
Perecer con el permiso de una bondad que no se ex-tingue.
Ya no ser sino el minuto vibrante, el traspaso del cielo,
canto de vida rápida, intensa mano de lo nuestro, desnuda.
Hallarse vivo, despierto en el espacio sensible de una oreja,
recibiendo los pesados materiales que la música arroja
desde una altura donde todo gime de una extraña pureza.
Miembros de luz sorda, choques de completísimas estatuas,
Lámparas que estallan, escombros primitivos como la muerte.
Vaso de vino pronto a gemir en una tormenta hu-mana,
con una sofocante alegría que olvida el arreglo de las cosas,
ebrio a distancias diferentes del sonido sin clemencia,
errando reflexivo entre el baile de las puertas abatidas,
aislando una racha salobre en la inminencia de la muerte,
pisando las hierbas del mar, las novedades del cora-zón,
pulsando una escala infinita, un centro sonoro inacabable.

Modificado por una azarosa, por una incontrolable compañía.

Pisadas en nuestro corazón, puertas en nuestros oídos,
temblor de los cielos de espaldas, árboles crecidos de improviso,
Paisajes bañados por una murmurante dulzura, por una sustancia
que se extiende como un vuelo irisado e instantáneo.
Prados gloriosos, estío, perfil trazado por un dedo de fuego,

blanco papel quemado para siempre detrás de los ojos,
valles que asientan su línea bajo el zureo de las palomas,
fuentes de oro que agitan azules unos brazos helados.
Quietud del mar, neutros estallidos de un imperio cruento,
mudas destrucciones, espuma, golpes del espacio abierto.

Sueños que toman cuerpo, coherentes, en una silenciosa tentativa;
mecanismos ordenados en medio de una numerosa vehemencia,
lujo intranquilo del cielo que sella una hora inmune.
Cuerpo que asciende como la estatua de un ardoroso enjambre
buscando muy arriba la inhumana certeza en que se estalla
para quedar inmensamente vacío y delirante como el viento.

Una idea, Dédalo, una idea que iba a acarrear nuestro futuro,
(un sueño como un agua amarga que mana desde la boca del sol)
los planos hechos a perfección, la elocuencia del número,
el ingenioso resorte para suplantar los ojos de la vida,
todo era una inocente flecha en tránsito de lucidez y muerte.

Ciudades perdidas por un golpe de viento, ganadas por un sueño.
Palabras incendiadas por la fricción de un remoto destino,
murallas de un fuego levantado al que no nos resistimos,
canto arrancado a la tumultuosa soledad de un pecho humano.

VIDA CONTINUA (1948-1950)

Árbol que eres un penoso relámpago,
viento que arrebatas una ardiente materia,
bosques de rayos entre el agua nocturna;
¿he de decirles que para mí se está forjando
una pesada joya en mi corazón, una hoja
que hiende como una estrella el refugio de la sangre?

Ignoro otra mirada que no sea como un vuelo
reposado y profundo, ignoro otro paso lejano,
ola que fuese más clara que la vida en mi pecho.

Sepan que estoy viviendo, nubes, sepan que canto,
bajo la gloria confusa de la tarde, solitario.

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.

EL DARDO

El río sensible como cuello de mujer al peso de las jo-yas nocturnas.
El lujo terrenal de las tinieblas sobre los muros vegetales.

La inclinada mitad de la tierra que se ilumina al paso de una pantera.
La luna de encrespadas cañas en las heladas orillas fluviales.
La melancólica continuidad de las olas
desplegadas con silencioso impacto en la distancia.
Los lechos murmurantes de la luz en el follaje último del cielo.
El país amurallado por el lápiz tenaz de los planetas.
La habitación, los alimentos henchidos de una mortal palidez.
La mano que gira las invisibles poleas del sueño.
La pluma donde no corre sino la sombra del mundo.
El ojo humano, el frío humano, la captación del olvido.

GRAVITACIÓN

*Para Blanca Varela
y Fernando de Szyszlo*

Cuando el sol se pone y todo es una carta que se hace aguardar,
cuento mis pasos y muevo la cabeza para arrojar algo que estorba.
Sobre los techos oigo quejarse de fatiga al cielo,
a las viejas nubes cortarse en retazos.
Y sé que el cielo es una casa habitada por una familia modesta;
que no hay vestido espléndido, delicados perfumes, viajes repentinos por un
espacio enojado,
pasos de un baile suavemente regido por los astros.

Solo una voz que tantea en el recodo de una escalera,

una sombra que se hunde como un ancho traje descuidado,
la metálica figura de unos juguetes deshechos,
la madera recién pintada, un bosque hogareño,
pequeños cuadros con escenas totalmente mudas;
las puertas de un ámbar callado, el brillo doméstico del uso,
la miserable espuma de una bombilla eléctrica
huida por los cuatro costados de una jaula que oscila.

(Piso la cáscara seca de un fruto cuyo sabor conservo).

Una ventana cierra los brazos entre mi habitación y el cielo.

El mundo se apaga, se absorbe entre los árboles.
Unos pájaros se llevan la luz última en sus picos.
Es el momento en que una rosa se forma
de una mirada que se encuentra con otra mirada.

Abro los ojos, más allá el paisaje a punto de retirarse
en una espada delirante: mi corazón y el mundo se deshacen.
(Pero las piernas aún son ágiles en esta muchacha que camina,
Allá abajo, delgada, hecha de un oro musical y solitario).

Desde aquí se escucha la enorme rosa de un cine,
y yo estoy entre lo que vibra y lo apagado,
melancólico piloto de una pantalla de la que no salgo
caído en esta trampa de la luz y sin poder saber

—bajo los ríos de fuego silencioso, la sombra y el espacio—,
si algo ha de vivir tras el espectro de la tarde.

ESTATUA EN EL MAR

Para Sebastián Salazar Bondy

Cabeza terrestre que miras con pesados esqueletos,
con el monótono cisco de una estrella apagada;
cabeza que miras hacia el mar desde las sombras
que rebalsan las casas, desde la fría vidriera
que hieren los fuegos tardíos, los ojos solitarios
donde los climas aguardan, los ramos y los pájaros
llenos de una terrestre densidad perfumada.

Todo, todo hacia el mar.

Los días que descienden
como una gota de cristal desierto, las noches
que suben entre copas de fosforescente esmeralda,
la yerba que se dora bajo el cuerpo del amante.

Cabeza terrestre que mira hacia el mar y sueña,
sueña al amor como un astro que nace a cada instante,
al deseo como un caballo virgen y en carrera,

al mundo como un solo racimo de llamas silenciosas.

Todo, todo hacia el mar.

Seres de hollín y de espuma,
grandes botellas de opaca dulzura, ajuar de la novia
que en vano aguarda la primavera bajo tanta tierra,
puñado de ciego polvo que calla la humedad humana
en una blanca estatua para siempre golpeada en el mar.

TORRE DE LA NOCHE

Para Augusto Salazar Bondy

Donde no está la luz, donde se lee
la sangre común en rasgos infinitos
(irrevocable y dulcemente pintados
sobre una breve baraja de lujo),
—allí estoy viéndome morir, allí
la fortuna del tiempo me derrota,
me da la mano cortés, una rosa,
una brillante moneda con el rostro
de una reina que ha cegado por completo.
Donde no está la luz, donde un leve animal
Sacude sin saberlo la pena o su cabeza,

donde se cruzan las altas ramas
y canta esta noticia sin destino
que no puede llegar sola como el viento,
como una flor desde el corazón en blanco.
(¿Qué es el agua vacía de la estrella,
un ensayo pulido, un mal de amor,
la uña, una historia de la cultura
hermosamente ilustrada o el pañuelo?)
Donde no está la luz, donde el golpe
de nuestros sueños es de dura nieve,
locura fugaz de las estaciones,
peste de los días, velos mortales,
Torre de la Noche, allí, entregadme.

REGALO DE LO PROFUNDO (1950)

FUEGO ABSORTO

Noche que fuiste día, pecho por donde entrara
como una mano de cristal, como un navío blanco,
el sol que canta de claridad y canta a oscuras.
En ti está el día, noche, por tu cuerpo ha bajado
en una ardorosa marea de labios dispersos,
en un peso espacioso que a tus pies descansa.
El día eres, noche, resplandeciendo a tus plantas

sin el huso del trajín y los afanes, cerrado como un cofre
donde el sueño y los astros, hogueras intangibles,
tocan entre la sombra, entre sus hojas respiran
algo del aire y del rostro del día ya lejano.

LO OLVIDADO

Yo sueño, sol y luna, sueño bajo la sombra
del árbol que crece en un beso,
y escapo como un pájaro sin canto
desde un nocturno racimo de música.
Yo sueño, y un rayo de nieve y una ola
y una mano estelar envuelta en llamas
con una rosa inmóvil me reúne.
Nada sé decir después que sueño;
mi sangre tiñe hoja por hoja, y con dulzura.

EL RUISEÑOR

Para Lucinda Urrusti

De ramo en ramo, saltando entre los ramos
en el silencio del mar hallados y cortados,
en dos pequeños árboles de sol y espuma,

en dos hojas finales donde el mundo amanece.

(Salto de pájaro, sobresalto de amor).

Desde unos ojos cae, desde un follaje
trémulo cae y encuentra su nido.

Encuentra su nido de llamas y tiniebla,
de joyas instantáneas, de secretos;
su nido donde el agua y la música se encierran.

Desde un follaje cae, desde los ojos
al corazón profundamente cae.

Pájaro que ya habitas otro invisible follaje,
habitas para siempre y en él cantas.

CANCIÓN III

Una ola se eleva
ajena a la memoria;
en playas del crepúsculo
desfallece una ola.

Una ola me trae
tu corazón de lejos
surcando resplandores
de su inviolable fuego.

Una ola nos lanza
en la noche embriagados;

y en nuestro beso toma
color y fondo un astro.

OTOÑO, ENDECHAS (1959)

KERSTIN

Por el tiempo se alzaban
los árboles y el cielo.
Yo escribía con lápiz,
contigo, con silencio,
palabras como fuentes,
fuentes como misterios
de albas y atardeceres
caídos en el tiempo.
Yo escribía contigo,
Contigo y en silencio.

ENDECHAS

A la puerta de una ciudad llamaba
Unos pájaros negros de extramuros
Terrenos dilatados en la muerte
Zanja abierta sin agua ni cielo
El sol retirándose en secreto
La torre del ensueño más allá

Más allá la torre del deseo
La oriflama de pura soledad
Golpeaba la puerta tocaba
Las piedras ya sin fuegos
Le daba la espalda para
Nuevamente contemplarla
Amor necesidad olvido
En mi corazón tocaban
En las ventanas luz
Pero no había nadie
Llamaba recordaba
Esta torre aquella
Pálida oriflama
Flor de miradas
De distancias
De noche azul
Llamándonos
Quemándonos
De puerta
Obstinada
A fondo
Conmigo
Morir
Lejos
Sin
Sol

PALABRA

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,
que agitará otras ramas,
y otro sol y otras nieves
habrán de desvelarlo.

De tu boca ha partido
y en su órbita de sangre
—diminuto planeta
de perpetuo latido—
tendrá aún de tus labios
el calor y el sentido.

ACONTECIMIENTOS

A veces la mitad de mí mismo está sin mí
a veces la cuchara está en mi mano izquierda
a veces pueden mirarme como por una ventana
a veces hojas y nubes me ocupan cuerpo adentro
a veces golpeo en el fondo del día

a veces algo más de humano cae sin llanto

a veces me digo qué es un día si todo es origen

a veces mi pecho no es sino distancia

diáfano sistema altas estrellas

piedras desnudas aguas visitantes

ráfagas visibles concentrada noche

a veces junto clima flores sangres

mañanas marítimas y atardeceres selváticos

a veces cambio resplandores y sombras

reúno lo olvidado lo desconocido

a veces perforo en la atmósfera del mundo

por períodos seriales por secuencias nítidas

a veces juzgo de la nieve y el sueño

y de olas ajenas que sobre mí pasan

de la noche abriéndome caminos

y la resaca de fuego de los trenes que pasan

a veces crezco ardiendo cerca de un corazón

fantasma que ni luz ni sombra llenan.

*

Tal vez lo conocemos:

el del sol de sur a norte

el de los árboles que andan,

el del mar que vela por nosotros,

el de los ríos que cantan,

el del sabor en cada pensamiento,
el del pan y la felicidad.
Te digo que ese país lo conocemos,
que está a la vuelta de cada sueño;
y si en él crees, existe;
y si existe, es para ti,
para mí, para todos.
Y nos sonrío largamente.

*

Para qué el cielo,
la luna en el cielo,
la luz de la luna en las olas,
las olas en el mar,
el mar en mi corazón,
si hay otro mar distante
que no encierra mi corazón,
otras olas en ese mar,
otra luz de luna en esas olas,
otra luna en ese cielo,
y otro cielo.

*

...nel lago del cor

DANTE

Fatiga de la eterna caída y del retoño eterno
que un pobre dios ausente no puede detener.
Un largo corredor va hacia el mar, del mar
nos llega un incesante rumor, un resplandor
en todo semejante a nuestros malos sueños.
En estos y en aquel hay puertas abiertas, hay
ráfagas centrales, blancuras aisladas, y hay un irse,
un irse sin resistencia y transparentemente.

¿Pero qué decir si al abrir una puerta, si al abrir
una ventana, o los ojos, el corazón, ¡es igual!,
si al abrir, repito, hallamos otra puerta,
otra ventana, otros ojos, aun un corazón y más aún,
de par en par abiertos, y solos y callados y vacíos?

ESTANCIAS (1960)

A José María Arguedas
y Emilio Adolfo Westphalen

1

¡Oh Sueño donde las formas pasan
como por una avenida
alzada en el crepúsculo,
tú me enciendes la se, los enigmas,

los acallados pasos de mi vida!

2

Tú transitas los caminos
de mi corazón, Noche,
y yo asciendo por tus venas
como alborada frágil;
y voy viendo tus aguas
unir raíces, pájaros
caídos, lentas memorias,
insepultos espejos,
náufragos resplandores.

3

Yo sé, Muerte,
que siempre
tienes la puerta
abierta.
Y tocaré.
Y sentirá
la sangre misma
su libertad
tocar el cielo
con relámpagos

nuevos.

4

Giro, Mar, sobre tu aliento.

De ti salí, hacia ti vuelvo.

Soy tu fábula, tu espuma;

y tu anhelo, tu sueño

indescifrable

me palpita en la marea

de la sangre.

5

¿En tu ardiente escarchado,

en la absorción fría de tus ojos,

Estrella, escombros puro, lejano,

serenarás, el agua

de nuestro sino humano?

6

Tu ardor, Nieve, en la noche,

tu silencioso ardor.

Hay fantasmas que en ti se echan

como amantes en la yerba,

y no les das alimento
que no sea tu silencio:
Tu unánime voz secreta.

7

Desde el muro con sol
vida y muerte se miran
dulcemente en ti, Flor.
Tu sosiego es tan puro,
tan de tu corazón,
que en el alma se exalta
cual tu aroma mejor.

8

Bajo tus arcos delgados,
blanca eres, Mañana,
blanca frente del día.
Es tu pecho la espuma
donde se baña un pájaro,
y en tu vientre ligero
caen las flores en ramos.

9

Árbol, altar de rams,
de pájaros, de hojas,
de sombra rumorosa;
en tu ofrenda callada,
en tu sereno anhelo,
hay soledad poblada
de luz de tierra y cielo.

10

¡Las voces que nacen de este
Júbilo, Primavera,
los vientecillos frescos
oreándote el cabello;
las vaporosas, rosadas
guirnaldas que te envuelven,
y ese licor que viertes
sonriéndome en la sangre!

11

Tocándolo tan sólo
con invisible rayo,
(al desnudo durmiente

bajo signo ignorado)
lo despiertas, oh Música,
para extático alzarlo
al intangible coro
donde es tu imperio exacto.

12

El Antiguo habla en mí.
En mí despierta.
Sus ojos son una agua cineraria.
Un pálido nenúfar, su sonrisa.
El Antiguo creyó saber,
y su creencia fue sabiduría.
Dobló la cabeza en el amor:
Espuma es hoy blanquísima.

13

Pensamiento, contigo
soy rápida atadura,
nudo de luz, de signos,
constelación oculta
cuyo prodigio mido
en instantáneo vuelo
del dardo en que te libro.

14

La Vid lanza sus garfios
al deslumbrante cielo.

Cálidos como labios
se aprietan los racimos
a orillas del celeste
cuerpo mediterráneo.

Y se desata el beso
en milagroso filtro
que nos embruja y lleva
tu claro nombre, Vino.

15

*Laudato, si mi Signore, per sor'acqua
la quale é molto utile, et humele, et pre-
tiosa et casta.*

SAN FRANCISCO

Como nacidas palabras
de labios del seráfico
Francisco, así, Agua, cantas
y la sed apaciguas
—preciosa, humilde y casta—
como a nuestra congoja

la preciosa, humilde y casta
palabra de Francisco.

16

Mueves tus largos miembros
hacia el mar que te aguarda,
musitando palabras
al mar de tu desvelo;
pero tus labios siempre
buscándole la boca,
Río, pero tú siempre
con tu canción de sombra.

17

Tu llamarada, Sed,
en el desierto estalla,
en el mar, en la arena,
como tu condición
solitaria.
Y sin embargo, tú,
dándole vuelta entera
al cuerpo de los hombres
en pueblos y ciudades
donde no se hallan solos,

Hambre.

18

Por ti, Gerardo, y por ti, Claudio,
Hijos míos,
vuelvo a ser lo que fui,
canta en mi corazón una luz nueva
una vieja canción que desoí.
Hoy me asomo al asombro
y al confiado
estar el mundo
Claudio, en tus ojos;
en los tuyos, Gerardo.

19

¡Qué sabor en el pan,
qué fáciles los pasos,
qué llevadero todo
sabiéndote a mi lado,
Amistad, cuánto gozo
en tu apretón de manos!

20

Tenaz con tus tenazas
de sombra, Olvido,
(a quien tenazmente recuerdo
con un fanal titubeante
donde arde el anhelo)
me vas hurtando
grano a grano
del abrasado
girasol de lo vivido.

21

Hollado Otoño,
sin la niebla
de tus seres
errabundos,
tu cabeza
cenicienta
va girando
tal un pomo
de ungüento
entre las manos
confidentes
de un enfermo.

Cuerpo a cuerpo,
Hombre y Mujer,
se irán quemando
en el fuego blanco
del amor.

Mano a mano
levantarán el árbol
de la vida,
y su aire y sus pájaros.
Hombre y Mujer,
descubrirán que el mundo
es compañía
y un mismo sol
calentará sus huesos,
y un mismo anhelo
los mantendrá despiertos.

LA GRUTA DE LA SIRENA (1961)

TOAST

La inquieta fronda rubia de tu pelo
hace de mí un raptor;

hace de mí un gorrión
la derramada taza de tu pelo.

La colina irisada de tu pecho
hace de mí un pintor;
hace de mí un alción
la levantada ola de tu pecho.

Rebaño tibio bajo el sol tu cuerpo
hace de mí un pastor;
hace de mí un halcón
el apretado blanco de tu cuerpo.

FOLIOS DE EL ENAMORADO Y LA MUERTE (1974-1978)

epitalamio

cuando nos cubran las altas yerbas
y ellos
los trémulos los dichosos
lleguen hasta nosotros
se calzarán de pronto
se medirán a ciegas
romperán las líneas del paisaje

y habrá deslumbramientos en el aire
giros lentos y cálidos
sobre entrecortados besos

nos crecerán entonces los recuerdos
se abrirán paso por la tierra
se arrastrarán en la yerba
se anudarán a sus cuerpos

memorias palpitantes

tal vez ellos
los dichosos los trémulos
se imaginen entonces
peinados por
desmesurados
imprevistos resplandores
luces altas
desde la carretera

EL AMOR Y LOS CUERPOS (1978-1982)

*

para Iliá

cabalgo en los extremos
de la noche acaso
para mirarte mejor
acaso para no verte
incluye mi deleite
las fronteras
de tu mente
como
la presa tibia
entre los dientes
o la primera
sangre
en el reino
de las aves
piedras de luz negra
tus ojos tu pelo
y un secreto fuego
que
no me es ajeno
sobre nosotros
la cola de la zorra
inmóvil
en la arena
y el oscuro mar
soplando
su náusea fecunda

(celebración)

*

bien gozaste del bien la fruta edénica
madura al parecer sin corrupción
posible
roja la piel y el estirado
brillo bailando a tono
con
el profundo perfume

cantaste a solas
cantaste en compañía
la fruta ya en dos
cálidas heridas
los labios pares en el beso

(persigue el aire en su raíz
pásale la mano a la tatuada noche
a la mañana trémula
ponle una gota más
ensaya los tres actos del recuerdo
entre las cuatro
paredes de rutina
gira en torno de la gracia

un edén es siempre
igual a su ausencia)

(convicción)

*

en tu noche de flores
nado a ciegas
el vaho de la especie
viola lunas lejanas
una luz cenital
los médanos desborda
un frío de cristal
súbito me saja

ha tocado
el ósculo solar
las playas de tu vientre

brotan garras del mar
la espiral
de fiebre se acelera
de su última vuelta
la menuda
salta

la chispa más suave
del diamante
más nocturno

(en la ensenada)

*

como fantasmas agitados por un candelabro
recorriendo el desván
quedaron las palabras
regadas
en torno de tu foto

el silencio ahoga

el fuego espacial no atraviesa las luceras

llevo una vela titubeante
y una mano extendida
y en la espina
la última rosa viva de tu voz

sí querida

(instantánea)

*

[Chancay]

llego

desde las cálidas gotas

del firmamento

y por las relaciones del diseño

a las constelaciones

del Velo

dormido

bajo la sacra noche

de siglos

hilos de laberintos

estelares

imágenes del hilo

idénticos destinos

la mente ordena

tácitamente

cielo y tejido

(ante un velo)

*

gracias Matisse por el profundo
bienestar de tu azul
y por la libre y la precisa
música de tu línea

gracias por la frescura
del limón y los cuerpos
rotundos
por la ventana al mar
y las hojas dispersas
por la danza y el viento

gracias Matisse por el oxígeno
puro
del color y del tiempo
por desterrar la sombra
por decirle al pan
pan
y vino al vino

(azul Matisse mediterráneo)

© Pedro Granados, 2016