



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

## Referencia bibliográfica

---

Rojas, A. (1973). *Obra poética de Javier Sologuren II: (1959-1970)* [Tesis para optar el Grado Académico de Doctor en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

---

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS  
DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS  
DE LA UNMSM

---

**Título:**

Obra poética de Javier Sologuren II: (1959-1970)

**Autor:**

Javier Sologuren

**Año:**

1973

**Lugar de  
publicación:**

Lima, Perú

**Tipo de  
tesis:**

Doctorado

**Palabras  
claves:**

Javier Sologuren, estudio poético, desrealización, naturaleza,  
depuración

**Referencia  
en  
APA 7ma. ed.**

Rojas, A. (1973). *Obra poética de Javier Sologuren II: (1959-1970)* [Tesis para optar el Grado Académico de Doctor en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

## Resumen

La tesis tiene como propósito el presentar una visión de la poesía de Javier Sologuren desde la aparición de “*Otoño endechas*” (1959) hasta “*Surcando el aire oscuro*” (1970). De igual manera, se busca complementar la tesis “*Obra poética de Javier Sologuren (1944-1950)*”, la cual funge como antecedente del presente trabajo. El primer capítulo, rotulado “*Vida continua*”, hace un breve repaso por la obra del autor estudiado, específicamente su “primera época”, introduciendo así su estudio de la “segunda época”. El segundo capítulo se centra en el análisis del libro “*Otoño, endechas*” (1959). El tercer capítulo es enfocado hacia un estudio del libro “*Estancias*” (1961). El cuarto capítulo centra su atención en el libro “*La gruta de la sirena*” (1961). El quinto capítulo analiza el libro “*Recinto*” (1967). El sexto capítulo desentraña el libro “*Surcando el aire oscuro*” (1970). El séptimo capítulo analiza la obra del presente autor como conjunto y se centra en su propuesta poética. El último capítulo aborda a la “Generación del 50”, a la cual perteneció Javier Sologuren, haciendo un recorrido desde su origen y analizando su evolución.

*Palabras Clave:* Javier Sologuren, estudio poético, desrealización, naturaleza, depuración.



NO SE PRESTA  
A DOMICILIO



0072



OBRA POETICA DE JAVIER SOLOGUREN: II (1959-1970)

NO SE PRESTA  
A DOMICILIO





A R M A N D O R O J A S

OBRA POETICA

DE JAVIER SOLOGUREN: II

(1959-1970)



TESIS PARA OPTAR EL GRADO DE DOCTOR EN LETRAS  
ESPECIALIDAD LITERATURA



UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES

Lima, 1973

024

092





La memoria de Rosenda Adrianzén,  
su sencillez y bondad,  
la austeridad de mis padres  
y el amor de Magi y David  
hacen posible este trabajo





Agradezco la ayuda de  
Ricardo Silva-Santisteban  
y de mis amigos del Dpto.  
de Humanidades.



INDICE	
PROLOGO	6
INTRODUCCION	9
VIDA CONTINUA	23
OTOÑO, ENDECHAS	28
1. Hacia la depuración	28
2. La nueva poesía	33
3. La naturaleza como Idea	35
4. La ventana como Símbolo	38
5. Vuelta a la irrealdad	42
6. Innovaciones formales	47
ESTANCIAS	55
1. El hombre y el cosmos	55
2. Un nuevo paisaje	59
3. Concepción de la realidad	63
4. Procedimientos formales	67
LA GRUTA DE LA SIRENA	72
1. Temas renacentistas	74
2. Visión sombría	81
3. Sinestesia y aliteración	86
RECINTO	
1. Desrrealizaciones	90
2. Vuelta al pasado: inmersión en la historia	94
SURCANDO EL AIRE OSCURO	101
1. Formas de la irrealdad	103
2. Procedimientos formales	113
LA POETICA	118
LA GENERACION POETICA DE 1950: ORIGEN Y EVOLUCION	127
1. El concepto de generación en la historia y su aplicación a la literatura	127
2. La coetaneidad	128
3. espíritu de tiempo	131
4. Los determinantes históricos de la generación	132
5. La edad: zonas de fechas	136
CONCLUSIONES	137
BIBLIOGRAFIA	143



## PROLOGO

El propósito del presente trabajo es presentar una visión de la poesía de Javier Sologuren desde la aparición de Otoño, endechas (1959) hasta Surcando el aire oscuro (1970), libro que cierra la obra hasta el presente y que significa el arribo a un tipo especial de poesía ensayada en los libros anteriores que configuran lo que hemos venido en considerar la segunda etapa en la obra de este autor. Es, además, el propósito de complementar el estudio inicial de la obra de Sologuren, el que guía este trabajo y lo emparenta con uno anterior: Javier Sologuren: Obra poética I (1944-1950). En ese sentido los límites están fijados por las obras que conforman el fin y comienzo de esta etapa y que tocan los trabajos anteriores, es decir: Estancias (1960), La gruta de la sirena (1961) y Recinto (1967).

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. La depuración emprendida es evidente y Sologuren toca la realidad en sus elementos puros


para construir su nuevo mundo. Este cambio coincide con el que se observa en las obras de otros poetas de la misma generación - Jorge E. Eielson, por ej. cuya poesía presenta también dos épocas distintas: una primera iniciada con Reinos (1945) y una segunda con la aparición de diversos poemas en revistas y periódicos hacia 1950 (1) que evidencian un despojamiento de formas expresivas cuya riqueza es reemplazada por un simple aunque renovado sistema poético. Y es de esta manera cómo se percibe el acercamiento de dos poetas y dos estilos, lo que permite concebir un grupo generacional hacia 1950 (2) y definir a la vez su ubicación y sentido en el proceso de la poesía peruana contemporánea. De ahí que la presentación de los poetas antecesores, en la Introducción, busca fijar ciertos antecedentes históricos y literarios y establecer la vertiente nutricia de esta poesía, -la del 50- pura, que nace en 1911 con la publicación de Simbólicas de José María Eguren. Por eso, como ha anotado un crítico (3) estos poetas se hallan cercanos a Eguren y, si bien es cierto que en algunos casos- Romualdo, Delgado, Belli- no es posible extender plenamente esta afirmación, es también evidente como se verá, que sus libros primeros mantienen un nexo expresivo con Eguren.

---

(1) Es, sobre todo, a partir de Doble diamante (El comercio, Suplemento dominical, 6 de agosto de 1950) desde donde se puede hacer esta afirmación.

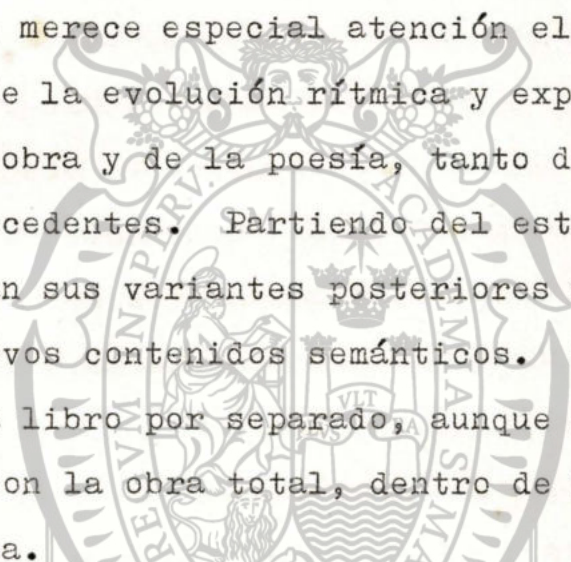
(2) Cfr. Manuel Scorza (Poesía contemporánea del Perú. Casa de la Cultura del Perú. Lima, 1963) y Javier Sologuren (Tres poetas, tres obras, Belli, Delgado, Salazar Bondy. Inst. Raúl Porras Barrenechea. Lima, 1969).

(3) Alberto Escobar. Antología de la poesía peruana. Nuevo mundo. Lima, 1965. P. 21.



Si este estudio se propone completar una visión sobre la obra de Javier Sologuren -Vida continua (4)- trata también de reunir el mayor número de elementos para su análisis; emprender la tarea de precisar el concepto generacional en el marco histórico de la poesía peruana y explicar tanto la aportación como la innovación poética a las generaciones contiguas.

Sin embargo, merece especial atención el análisis del estrato fónico, de la evolución rítmica y expresiva dentro del conjunto de la obra y de la poesía, tanto de su generación como de las precedentes. Partiendo del estrato rítmico y fónico se estudian sus variantes posteriores y sus integraciones con los nuevos contenidos semánticos. De ahí que se haya tratado cada libro por separado, aunque sin descuidar sus vinculaciones con la obra total, dentro de la primera y de la segunda época.



---

(4) Instituto Nacional de Cultura. Lima, 1971. (2da. Edición. Todas las citas se basan en esta edición.



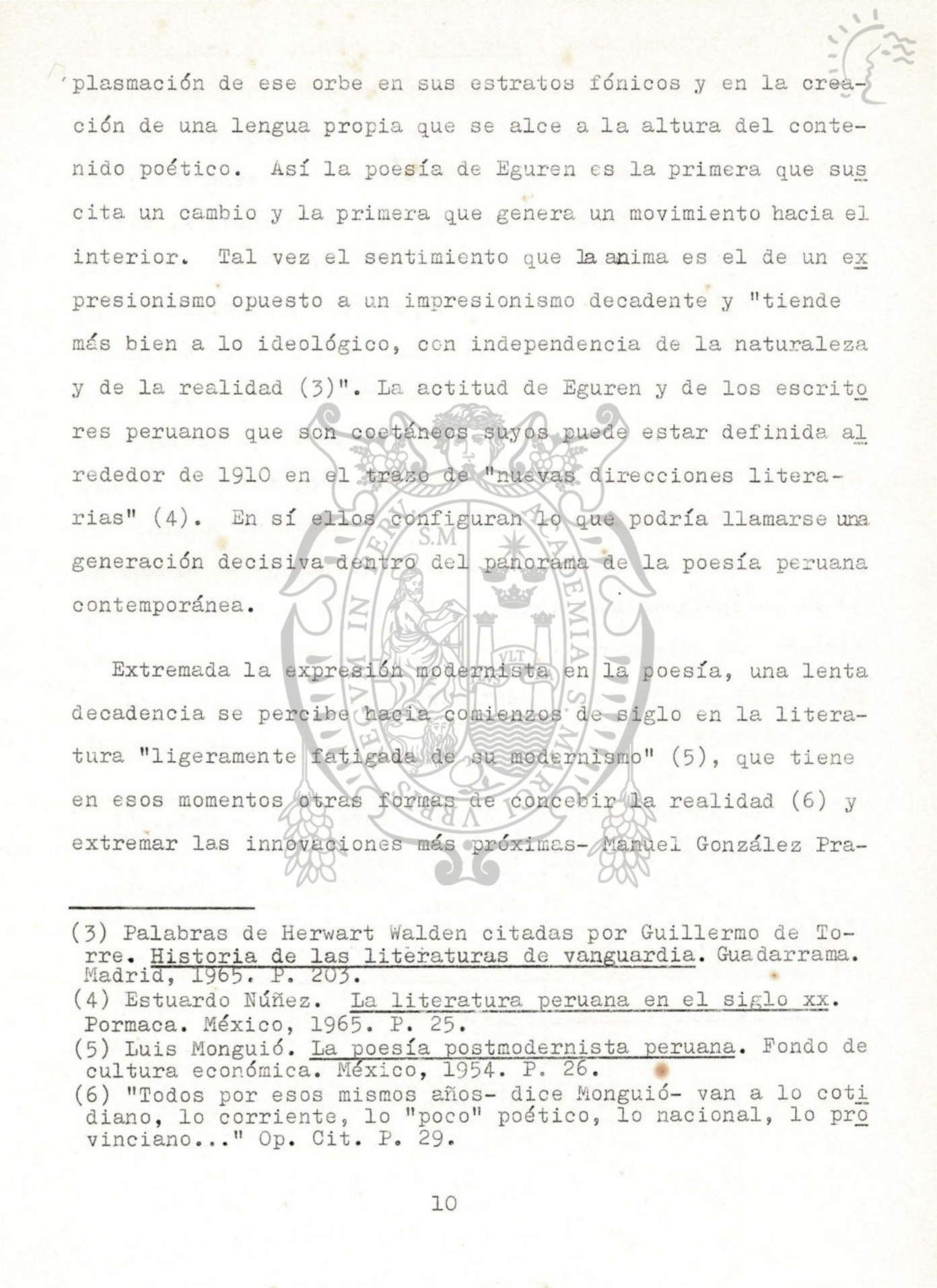
1. José María Eguren

El nacimiento de la poesía peruana contemporánea bien puede datarse de 1911, fecha de la aparición de Simbólicas (1) de José María Eguren, a pesar de que algunas suposiciones críticas la hagan datar de 1918 con la publicación de Los heraldos negros de César Vallejo (2). Y es el libro de Eguren el que lleva dentro de sí una nueva concepción de la realidad y también nueva voz que se orienta a una expresión cada vez más personal e íntima. Estas dos notas y la consecuente innovación formal que sugieren definen la poesía de un poeta cuya primera obra causa desconcierto: si bien el libro recoge las exigencias estéticas modernistas en torno a la belleza, significa un apartamiento del exotismo y un acendramiento en un mundo interno que aflora en el poema y que ocupa buena parte de su ser. Esta ruptura destacable en el primer poema de Simbólicas -Lied I-, donde la contemplación del paisaje busca una identificación con el orbe subjetivo, se traduce en la búsqueda de una música de corte interior, exenta de las sonoridades que le insufla el poeta modernista, en la

---

(1) La revista. Lima, 1911.

(2) Inicialmente Estuardo Núñez afirma: "No escojo una fecha al azar cuando preciso el año de 1918, como el hito a partir del cual se inicia el nuevo rumbo poético del del Perú, la ruta de la nueva poesía". Panorama actual de la poesía peruana. Antena. Lima, 1938. Posteriormente señalará: Eguren es el creador de una poesía totalmente nueva. Cfr. La lit. peruana en el siglo xx. Pormaca. México, 1965. P. 25.



plasmación de ese orbe en sus estratos fónicos y en la creación de una lengua propia que se alce a la altura del contenido poético. Así la poesía de Eguren es la primera que suscita un cambio y la primera que genera un movimiento hacia el interior. Tal vez el sentimiento que la anima es el de un expresionismo opuesto a un impresionismo decadente y "tiende más bien a lo ideológico, con independencia de la naturaleza y de la realidad (3)". La actitud de Eguren y de los escritores peruanos que son coetáneos suyos puede estar definida al rededor de 1910 en el trazo de "nuevas direcciones literarias" (4). En sí ellos configuran lo que podría llamarse una generación decisiva dentro del panorama de la poesía peruana contemporánea.

Extremada la expresión modernista en la poesía, una lenta decadencia se percibe hacia comienzos de siglo en la literatura "ligeramente fatigada de su modernismo" (5), que tiene en esos momentos otras formas de concebir la realidad (6) y extremar las innovaciones más próximas- Manuel González Pra-

---

(3) Palabras de Herwart Walden citadas por Guillermo de Torre. Historia de las literaturas de vanguardia. Guadarrama. Madrid, 1965. P. 203.

(4) Estuardo Núñez. La literatura peruana en el siglo xx. Pormaca. México, 1965. P. 25.

(5) Luis Monguió. La poesía postmodernista peruana. Fondo de cultura económica. México, 1954. P. 26.

(6) "Todos por esos mismos años- dice Monguió- van a lo cotidiano, lo corriente, lo "poco" poético, lo nacional, lo provinciano..." Op. Cit. P. 29.

da insinuaré un cambio en Exóticas (7) al plasmar en el texto, formas y ritmos que tendían a una mayor apertura del poema- y de reaccionar frente a los acontecimientos políticos y sociales de la época (8). Así 1910 es un año que concentra la atención de los creadores frente a la realidad y concentra también las diversas concepciones axiológicas para valorarla (9). Esta actitud frente a la realidad puede definirse como un movimiento vital que busca ser expresado en el nuevo arte y particularmente en la poesía de José María Eguren. La creación supone una innovación y trascendencia de viejas formas imperantes que permiten pasar de un impresionismo reinante a un expresionismo nuevo que entraña un cambio de visión de la realidad. Visto ya no desde fuera sino desde dentro (el objeto), borrada su apariencia, el expresionismo indica un proceso de reconstrucción que visualice lo eterno (10). Las palabras de Unamuno a Alma América de Chocano- "En ella todo va por fuera, Jesús aparece por de

---

(7) "...los experimentos técnicos de Prada hacían su poesía más interesante..." dice Monguió al referirse a Exóticas. Op. Cit. P. 16. O anteriormente: "Prada es el poeta de mayor voluntad de renovación de la poesía". Op. Cit. P. 13.

(8) Es indudable que la situación social y política de la época jugaba papel importante no sólo en la literatura peruana sino en la literatura hispanoamericana (Cfr. Anderson Imbert. Historia de la literatura hispanoamericana. Fondo de cultura económica. México; 1961. Vol. II. P. 10) y mundial (Cfr. Arnold Hauser. Historia social de la literatura y el arte. Guadarrama. Madrid, 1969. Vol. III. P. 275.

(9) "Traían un mensaje -los creadores- humano, selecto..." Estuardo Núñez. La literatura peruana... P. 31.

(10) Herwart Walden citado por Guillermo de Torre. Op. Cit. P. 203.

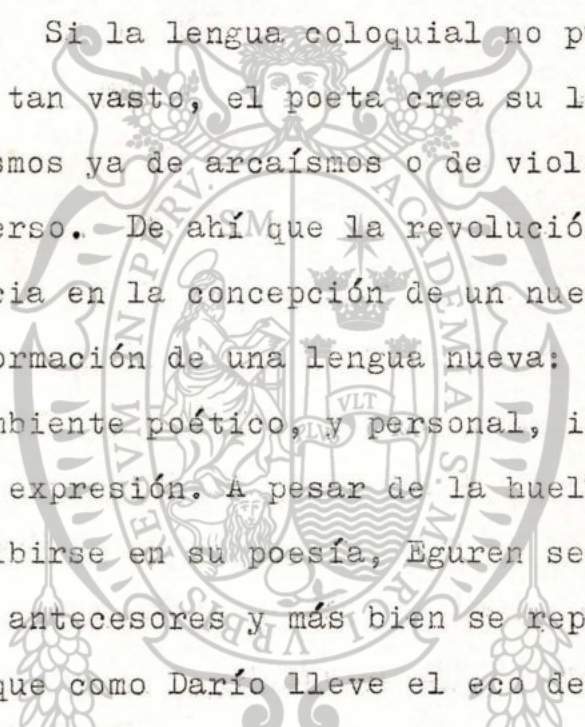
fuera, por de fuera América"- (11), que el mismo Chocano se encargara de eliminar en las ediciones posteriores son bastante elocuentes, y contrastan, por ejemplo, con las de Antenor Orrego a los primeros poemas de César Vallejo: "a partir de este sembrador se inicia una nueva época de la libertad, de la autonomía poética, de la vernácula articulación verbal (12)".

En esos años decisivos para la creación de la nueva poesía Eguren encarna una voluntad de cambio y búsqueda interior. Su poesía atestigua el paso de un movimiento a otro que genera el paso de un mundo a otro en el cual se mueve la poesía. Qué extraña hubo de resultar su obra en el ambiente de la época. Eguren descartó los elementos extrapoéticos y exóticos del texto; los únicos que hubieron de persistir fueron los personales y los que, tomados de la realidad, se atemperaron en su interior. Exenta de cualquier catadura aparente, de cualquier forma y circunstancia e inclusive de algún correlato objetivo, la poesía inicia un trabajo de limpieza interior: mientras los materiales conservan su forma en el mundo son relativos e impuros, no pertenecen al campo

---

(11) Alma América. Nuevos rumbos. Lima, 1958. P. 24.

(12) La poesía de César Vallejo ubicada dentro del expresionismo responde claramente a estas palabras de Orrego; sin embargo no es Vallejo el único poeta que responde a esa búsqueda de autonomía, aunque sea el más radical. Las palabras de Orrego citadas por Mariátegui: 7 ensayos de interpretación de la realidad peruana. Biblioteca Amauta. Lima, 1928.



superior de la poesía. La labor que cabe al poeta es la de una desrealización de los elementos para situarlos en un campo puro y absoluto. De ahí que Eguren no sólo sea el primer poeta contemporáneo del Perú, ni sea solamente su primer innovador de mérito, sino el creador de un nuevo tipo de poesía: la poesía pura. Lejos del brillo preciosista y sensual del impresionismo, el texto exige un riguroso gobierno de sus formas expresivas, un difícil trabajo de construcción de un nuevo lenguaje. Si la lengua coloquial no puede verter un mundo interior tan vasto, el poeta crea su lengua ya a través de neologismos ya de arcaísmos o de violentaciones de la sintaxis del verso. De ahí que la revolución que Eguren realiza se evidencia en la concepción de un nuevo espacio poético y en la formación de una lengua nueva: irreal, personal, íntimo en el ambiente poético, y personal, irreal e íntimo es su medio de expresión. A pesar de la huella modernista que puede percibirse en su poesía, Eguren se aleja progresivamente de sus antecesores y más bien se repliega en su propio mundo, aunque como Darío lleve el eco de la poesía simbolista. Hermético a veces, vuelto a sí mismo, el poeta se complace en la creación de su mundo mágico: en él reside todo el encanto de su arte, su alianza secreta con lo irreal. El duque nuez, los reyes rojos, Juan Volatín, la niña de la garza, la dama i, peregrín cazador de figuras se mueven en el texto al lado de una nueva mitología germana. Los Eddas, la walkiria, las sagas se inscriben dentro de esta proclivi

dad. Qué mueve a Eguren, y a los poetas puros posteriores -los del 30 y 50- a postergar la realidad y la lengua coloquial? Indudablemente la continua actitud de rechazo a un mundo de valores en decadencia. Irrealidad contra realidad es el juego de oposiciones que significa re-crear un valioso mundo interior, plasmarlo en el texto y enfrentarlo a uno exterior; y lengua coloquial contra una lengua nueva a través de inusuales construcciones o de recurrencias continuas a formas inactuales del lenguaje- parobobo, retamal, trisura; ficédula, felice, nemoroso; Danina, Mandín, etc. Con Eguren se logra el milagroso cambio de orientación a lo personal y con él se asegura el comienzo de nuestra poesía contemporánea.

## 2. César Vallejo.

El otro poeta que suscita un cambio es César Vallejo. A diferencia de Eguren, Vallejo ofrece la imagen interior del hombre en el marco de su tierra natal: Santiago de Chuco. Los heraldos negros son, así, un nuevo enfoque sobre el hombre, una penetrante mirada en su naturaleza débil. Pero Vallejo, también a diferencia de Eguren, no postula un mundo mágico y mítico enfrentado a la realidad sofocante sino el propio mundo desgarradoramente real y terrible, y, a través de la lengua familiar y dialectal, nos introduce en la entraña del propio sufrimiento humano. A pesar de las modula

ciones rítmicas y semánticas del modernismo en este libro, hay una decidida actitud de rompimiento con una poesía excesivamente formalista y por ende vacía. El cambio de visión a un mundo en el interior del hombre hace cambiar a toda la nueva poesía que se vuelve, en adelante, más personal y profunda. Si el primer libro de Eguren encarna esa voluntad de cambio, Los heraldos negros confirman esa actitud, que en algunos casos se resuelve como "cierto peruanismo, nacionalismo o localismo temático y lexicográfico (13)". Pero debajo de esa forma personal se mueve un vibrante mundo que busca oponerse a la realidad no menos atrayente y vaía. La imagen del dolor, del sufrimiento, de la soledad que nutre los poemas es el contraste con una superficie de apariencia de las cosas, de su curso y sentido, pues en el interior se libra una lucha dramática por la expresión total.

El segundo libro de Vallejo, Trilce, es el que marca la segunda época valiosa e importante para la poesía peruana al decir de Estuardo Núñez (14). Libro más ambicioso aún, conlleva una innovación (que ha sido atribuida a la lectura de Un coup de des, apresuradamente (15) ) expresamente radical. En él Vallejo violenta el lenguaje a través de neologismos, formas dialectales, hiperbatones, etc. hasta sus

---

(13) Luis Monguió. Op. Cit. P. 52. Esto permite ver en la poesía de Vallejo su destacada nota de peruanidad, de ahí que algunos críticos vean en ella la primera muestra de autenticidad.

(14) Panorama actual... P. 16.

(15) Xavier Abril. César Vallejo o la teoría poética, Taurus. Madrid, 1963.

máximas consecuencias. "Trilce marca así en la vida poética de Vallejo y en la literatura poética del Perú la hora de la absoluta rebelión expresiva (16)". Allí Vallejo tienta la sonoridad en su total expresión: la música de los silencios, lo que él llamara el sonido del silencio. De tal manera concebida la obra, ésta se debe a su esencialidad y descarta entonces la anécdota, los determinantes objetivos (Cfr. Trilce, II) aunque no sólo se realice la expresividad a través de los elementos explícitos y también implícitos sino a través de la música personal de su lengua dialectal. Esta doble realización del poema llevada a su mayor identificación en Poemas humanos universaliza lo concreto y dota de color local auténtico a lo personal y configura la poesía de Vallejo.

Después de Eguren y Vallejo se abren en nuestra poesía dos vertientes: la de la poesía pura y la de la poesía social. Siguiendo sus cauces aparecen en el Perú los poetas nativistas- con mayores vinculaciones a la poesía social- y los poetas del 30, amén de los vanguardistas; y aunque esto no descarte la obra de alguno en particular tampoco considere su conjunto- en el caso de los nativistas y los vanguardistas- pues la línea trazada por Eguren no toca a ellos en especial.

---

(16) Luis Monguió. Op. Cit. P. 75.



### 3. La generación de 1930.

La poesía de Eguren que permanece en su mundo silencioso es actualizada por los poetas puros del 30 (17), poetas que participan de la misma actitud egureniana frente a la realidad. Sus obras concebidas en el silencio y la intimidad habrían de sufrir en algunos casos una injusta postergación (18). Entre ellos, Carlos Oquendo de Amat, autor de un solo libro -5 metros de poemas- vivió la poesía con brevedad y rebelión. Unió la concepción egureniana a la libertad del poema super-realista y con ellas concibió su obra poética en un relieve plano sonoro, espacial en algunos casos - New York, Reclame o en la pura significación fónica en otros- Poema al lado del sueño. Si Eguren define el ambiente de la poesía, Oquendo define el espacio a través de la tipografía visual del texto. Ascendente, descendente, bifurcada es la orientación del verso en el espacio blanco donde busca confinarse en última instancia. Ese descubrimiento del sonido y su silencio dota al poema de Oquendo de una vertebración en el espacio que, sin ser nueva en la poesía, al menos está henchida de una visión contemporánea. El ángel y la rosa, aparecido en 1929 en Amauta, rinde homenaje a Eguren, dentro del propio texto, cuya significación está girando sobre un vértice puro y una visión inédita.

---

(17) Véase más adelante su concepto.

(18) Tal es el caso de Ricardo Peña Barrenechea, poeta que permanece inédito en su mayoría.

Los otros poetas que configuran esta generación se sumaron a la imagen que dio Oquendo a la poesía y fueron, de un lado, Enrique Peña (19), Ricardo Peña, Martín Adán, Luis Valle Goycochea; y del otro, de "la otra margen" (20) superrealista, Xavier Abril, César Moro y Emilio Adolfo von Westphalen. Si la valoración de esta generación se perfila más adelante justo es pensar hoy en la actitud vital que liga a estos poetas frente a la realidad, nuevamente estremecida por el fantasma de la crisis que bulle hasta el 45, y su adherencia a un mundo puro y valioso. Su poesía se reduce a un intento de expresión de ese cosmos agitado e inefable, esencial y profundo, a través de un cuidadoso y selecto ordenamiento expresivo y experimental a veces, como en el caso de Oquendo -"la torre Eiffel a tu lado flor geométrica para los poetas puros (21)"- o el de César Moro -"Para la tierra habría que emplear un lenguaje de cieno (22)". Así, poetas puros y superrealistas homologan sus actitudes en una sola búsqueda de lo vital desde donde nace "una (poesía) vital, dinámica, del movimiento del ser, cinemática (23)".

Posteriores a los poetas del 30, aparecen en la poesía peruana algunos poetas sociales - Julio Garrido Malaver por ej.- que continúan la senda trazada por Luis Nieto o por Ma

---

(19) Recuérdese el poema de Enrique Peña a Oquendo.

(20) Este verso de Westphalen define a este grupo.

(21) Poema de la niña y de la flor, en: 5 metros de poemas.

(22) Verso de Memorial a los tres reinos.

(23) E.A. Westphalen, cit. por E. Núñez en: Panorama act...

nuel Moreno Jimeno; o algunos nativistas posteriores a los que aparecieran hacia el 26, como el caso de Mario Florián cuya producción se iniciara con Alma hacia 1938. Estos poetas, por razones expuestas anteriormente, escapan a nuestro comentario.

#### 4. La generación de 1950.

Hacia 1940 se insinúa un nuevo grupo generacional a través de algunas publicaciones periódicas que sólo alcanzarán su unidad y sentido cuatro años después con la aparición de sus respectivas obras. Este grupo se inicia dentro del marco de la generación del 40 en el Perú, que reúne preferentemente a los poetas sociales y más bien se define hacia 1945 en la sola adscripción a la poesía pura de parte de cuatro poetas coetáneos: Raúl Deustua, Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren y Sebastián Salazar Bondy. Su vinculación responde, aparte de los hechos materiales - ediciones en años afines- a una misma actitud poética acendrada en lo vital, y su poesía, desde el inicio, adquiere una deuda con Eguren: el poeta frente a la realidad descarta su apariencia y penetra hasta tocar la esencialidad. Precisamente uno de ellos -Javier Sologuren- dedica un breve ensayo (24) a la obra de este poeta tutelar. Así la aparición y el curso de estos poetas se entiende bajo el fenómeno de la poesía pura

---

(24) En: La poesía contemporánea del Perú. Cultura Antártica. Lima, 1946. Pp. 17-21.

y bajo la explicación de la obra de Eguren. Cualquier alusión a ellos- en menos medida Sebastián Salazar Bondy- supone, casi siempre, una tácita referencia a Eguren, su antecesor.

En este sentido la publicación de Reinos de Jorge Eduardo Eielson puede considerarse, como en el caso de la publicación de El morador de Sologuren,-libros aparecidos como Separatas de una misma revista (25)-como un hito para este grupo generacional no sólo por ser uno de los libros más importantes (nos referimos a Reinos) sino por su decidida vocación de pureza, de clara oposición a un mundo decadente. Es conocido el entusiasmo que despertó su aparición pero es más significativo ver cómo ese entusiasmo no ha decaído sino que, por lo contrario, lo ha convertido en uno de los textos claves para la teoría y praxis de la expresión poética y, por lo tanto, en uno de los textos inaccesibles. Tanto este libro de Eielson como su anterior poema Canción y muerte de Rolando (26), guarda una secreta relación con El morador de Sologuren y con Voz desde la vigilia de Sebastián Salazar Bondy (27). Los poetas posteriores -Delgado, Romualdo, Valcárcel- se adhieren al comienzo a esta única forma poética de tratamiento del texto. En torno a ellos se mueve la

---

(25) Historia. Nos.8 y 9. Años 1944.(El morador), 1945(Reinos).

(26) Apareció en 1944 en Mercurio Peruano, No. 207.

(27) El libro de Sebastián Salazar Bondy data de 1944. Fue editado por Hermes. A pesar de que este autor ya había publicado Rótulo de la esfinge (1943) y Bahía del dolor (1943), su obra completa: Poemas. Moncloa Edts. Lima, 1967, no incluye estos poemarios.

misma idea de la poesía, la firme remisión a lo esencial, el despojamiento de los correlatos circunstanciales. Como diría Scorza llevan la misma "forma de rechazo (28)".

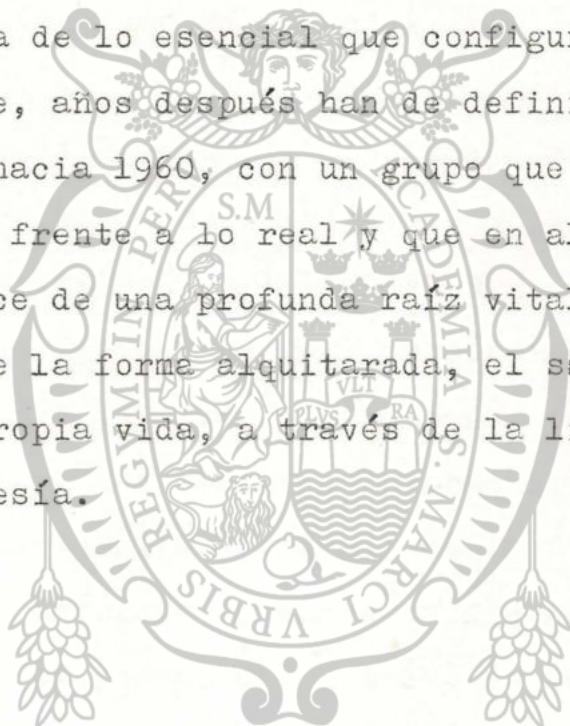
## 5. Conclusión

En síntesis, dentro del marco general de la poesía peruana contemporánea cuyo decurso se escinde en las vertientes de la poesía pura y la poesía social, es necesario precisar el nacimiento y evolución de una de estas vertientes que toca en lo esencial a nuestro trabajo. Los poetas que aparecen en esta breve nota introductoria pertenecen, en su mayor parte, a la poesía pura y su actitud cabe dentro del concepto que formulara dentro del texto su creador: José María Eguren. De él parte lo que vendría a ser la línea pura dentro de la poesía peruana. Los poetas que mantienen su adherencia con él revelan una voluntad de oposición con el mundo exterior, de definidos valores en crisis y si su expresión se alinea en el camino trazado por el autor de Simbólicas, no es sino la inamovible actitud de afirmar y de buscar los valores más puros dentro de la realidad, de depurar la lengua hasta confinar el texto en un riguroso plano expresivo, lo que guía sus propósitos. Así la innovación, que plantea el poeta en su poema está sujeta al análisis de su lengua, a la búsqueda incesante de formas nuevas dentro del

---

(28) Op. Cit. Introducción. P. X.

habla de su época, lo que constituye una rebelión lograda des  
de dentro, sin mayores alardes, en los aposentos mismos de la  
lengua, y los poetas del primer grupo - Eielson, Sologuren,  
Deustua, no siempre Salazar Bondy- son consecuentes en ese  
sentido: tienden al ideal estético señalado y oponen un nue-  
vo mundo de valores estrictamente humanos a un viejo y gastado  
territorio en crisis y decadencia cuyas ruinas ostentan  
el ocaso. A esta vocación de re-creación de la realidad se  
suma la búsqueda de lo esencial que configura la actitud de  
estos poetas que, años después han de definir la futura poesía  
despuntada hacia 1960, con un grupo que presenta una le-  
gítima conducta frente a lo real y que en algunos casos -Ja-  
vier Heraud- nace de una profunda raíz vital que compromete  
el sacrificio de la forma alquitarada, el sacrificio del verso  
y el de la propia vida, a través de la limpieza y transparen  
cia de la poesía.





El morador (1944), libro temprano de Sologuren, marca el comienzo de la poesía en una atmósfera grávida de destellos irreales. La obra entraña desde el inicio una "ausencia de la tierra"(p.2) y en sus primeras imágenes nos sitúa en un plano trascendente: el entresueño, supermundo creado desde las posibilidades del soñador que sustituye las visiones de la tierra, de su realidad más próxima, por las del cielo que pueblan el poema y lo levantan del infierno(Décima 2). Lejos de todo lujo y deleite sensorial, el poeta borra gradualmente la relación con el mundo conciente y deja los poemas librados al tono impersonal, a la ambigüedad del término que reproduce la inasible vaguedad del subconciente. Allí un paisaje empapado en una luz inédita sostiene los objetos recreados por el soñador. Así comienza la poesía: reuniendo las imágenes irreales, las iluminaciones de la fiesta del durmiente, en un control estricto de sus significantes. Fruto de esa revelación es el poema, único medio de comunicación con el mundo de las esencias. De ahí que el lenguaje esté regido más por la inteligencia que por las sensaciones, dicotomía excluyente que reproduce la escisión de dos realidades: la terrenal y la poética.

La huida del mundo, la creación de una nueva realidad son los elementos contruidos en la superficie de El morador bajo formas austeras y precisas que evidencian el duro trabajo



de la poesía.

Libro de mayores alcances Detenimientos(1947) goza de mayor frescura y claridad gracias a la imagen pródiga, a la fluidez rítmica y al verso mayor. La transparencia de un mundo apacible y el recogimiento en la vida natural, colman el ámbito de la poesía. Aquí el lenguaje goza de mayor libertad y ensaya una etapa de mayor virtuosismo tocando, a veces, las imágenes insólitas. Una diáfana melodía atraviesa a los poemas, abocados al júbilo vital. Colores cálidos, vibrantes claridades se expanden en paisaje; y es éste una antípoda de la realidad, y la poesía el más alto giro de la libertad del ser y el mejor instrumento de conocimiento de un mundo esencial, a veces extendido en el interior del hombre. Las insinuaciones gnoseológicas de El morador ceden ante el clima afectivo de este libro. Precisamente un poema (Noción de la mañana) muestra un movimiento de evasión a través del amor. Las referencias a la sencillez de la vida, a la transparencia del aire por el cual se eleva el ser, sobrepujan estos versos que concluyen en la liberación. La tersura y limpieza del lenguaje van paralelas a ese estado de ascensión y éxtasis:

"Voy de tu mano entre limpios juncos,  
entre nubes ligeras, entre espacios  
de tierna sombra. Voy en tus ojos.

Voy de tu mano como quien respira  
la pausa cálida del viento,  
como quien pisa en el aire blandos frutos,  
como quien bebe su risueño aroma."

(p.26).

Cerca del simbolismo y cerca de Rimbaud, Sologuren expresa la embriaguez vital frente a un paisaje reconstruido en el interior. Esta fuerza que emana del interior contrasta nítidamente con la realidad que abate al poeta. Y es precisamente ese afán de ruptura con lo real, lo que peculiariza y define a esta poesía.

Tras Detenimientos y luego de Diario de Perseo(1946-8), antiguo poema de desencanto amoroso, Javier Sologuren llega al punto más alto de su creación con Dédalo dormido(1949). La ruptura extrema con la realidad caracterizan a este libro, el más vibrante y dramático testimonio del hombre en el cosmos.

Profundo y ambicioso alcanza la perfección de toda una época, la primera, que va desde el 44 hasta 1950, y que agrupa a: El morador, Detenimientos, DD, Bajo los ojos del amor, y otros poemas agrupados en Regalo de lo profundo y Vida continua, que aparecen entre 1948 y 1950, así como a Diario de Perseo, libro breve que fuera incluido por su autor en la segunda edición de su obra total.

Dédalo dormido, sin embargo, es el punto cenital, la culminación de elementos y formas anteriores, la ampliación y virtuosismo del verso y la más radical y tenaz búsqueda de la pureza. Como Dédalo el poeta trata de evadirse del laberinto del mundo y llegar a la irrealidad fugazmente tanteada en las sombras. Desde el poema inicial (La visita del mar) se hace ostensible una voluntad de liberarse de la realidad, de sobrepasar los límites materiales y hacer tangible 'un cuerpo' en

la irrealidad. "Soy un cuerpo que huye, sombra que madura" (p.43) se lee en el primer verso que abre el libro y que define el sentido de la poesía: la insistencia en la irrealidad.

Formas, estrofas, ritmos y materias dan coherencia a esta primera época que se cierra con Dédalo dormido. En los años que han transcurrido la poesía ha abarcado diversos motivos, pero en el fondo ha sido esencialmente la misma. Destrucción angustia, incomunicación habrán de encontrar en Dédalo su más lograda configuración.

Diferente a la anterior, la segunda época, busca la sencillez expresiva y va desde Otoño, endechas (1959) (el título es un indicio de despojamiento de formas anteriores) hasta Surcando el aire oscuro (1970), encerrando dentro de sí a otros libros: Estancias (1960), La gruta de la sirena (1961) y Recinto (1967). Otoño, endechas inicia, además, el acercamiento a temas más próximos. La visión de la naturaleza, la añoranza del hogar y de la patria, dotan a este libro de cierto tono eglógico y melancólico; aunque esa melancolía, a diferencia de los primeros poemas de Sologuren, se remita a unas simples estructuras. En esa línea se crea Estancias que desarrolla el diálogo del hombre con el cosmos. Un fino lirismo estreche estos versos bajo la delicada superficie que los cubre. Ya La gruta de la sirena es la vuelta al dolor y el antecedente de Recinto, poema de largo aliento que resume la visión de los libros de esta segunda época. Al final Surcando el aire

oscuro es el arribo a un mundo virginal y puro, tanteado por Sologuren entre la realidad. Su análisis más detenido se observa en este trabajo, lo que obvia mayores comentarios, tanto de este como de los otros libros.





## OTOÑO, ENDECHAS(1)

### 1. Hacia la depuración

Han de transcurrir nueve años para que Javier Sologuren pu**bl**ique un nuevo libro: Otoño, endechas. En el silencio el poe**t**a ha ido concretando(2) su universo poético, resolviéndolo en formas más personales e iniciando una lenta depuración for**m**al(3). Musicienne du silence, esta época es ciertamente fruc**t**ífera. En ella el poeta ha decantado su orbe, sometiendo al arte a la reflexión y al tiempo que ha de consagrarlo. En estos años, además, Sologuren combina la experiencia poética con la pictórica(4) y, así como la poesía es una revelación, la pintura coadyuva a descubrir formas nuevas dentro de la reali**d**ad y a expresarlas a través también de diferentes significan**t**es. Fruto de esta actitud es este período: la poesía que se escribe en él está íntimamente ligada a las formas plásticas, en ellas también busca apoyarse, de ahí que el concepto de es**t**ructura literaria en los peomas anteriores se amplia y nece-

---

(1) Separata de "Mercurio Peruano". Lima, 1959.

(2) Esta idea la comparte J. Barquero, Sologuren irrealidad y forma. En: Letras Peruanas. No. 14, setiembre 1963.

(3) "Puede así decirse- anota Oquendo- que la poesía de Javier Sologuren ha pasado de una ética de la forma a una ética del sentido, sin que se deba entender por esto que la primera ha sido desechada". Sologuren: la poesía y la vida. Amaru, No.5. Enero-marzo. 1968. pp. 61.

(4) Sologuren ha realizado una exposición de sus grabados en el I.C.P.N.

site diferentes explicaciones. Los poemas, breves y concretos, sin dejar por ello de ser inasibles e indefinidos, están contruidos más sobre formas orales que sobre formas "literarias". Al menos así se anuncia el libro y los elementos pictóricos que afloran dentro de esta poesía están subordinados a la amplitud y frescura del plano sonoro:

"Está la niebla baja, el mar cercano  
blancas aves se anuncian.  
El tiempo una vez más se halla teniendo  
la tela del engaño.  
Todo invita al descenso y a la ofrenda:  
el bosque crepitante, la resaca,  
y el dulce, el hechizado  
crepúsculo de hojas que se enciende  
entre mi corazón y el tuyo."

(Paisaje, p. 77).

Esta aparente pintura de la realidad, que permite la coexistencia espacial de los elementos dentro del poema, no es sino la inclinación pictórica del poeta. Trazados los elementos en una estructura intuible pueden ser captados de un sólo golpe(5). El intento de superar la figuración poética es evidente y Sologuren destruye el carácter lineal y temporal del poema para situarlo en una dimensión plástica(6).

---

(5) "...la imagen pintada se halla presente en una coexistencia espacial, y es posible abarcarla (...) de un solo golpe," dice J. Peiffer. La Poesía. Fondo de cultura económica. Mexico, 1959.

(6) Alonso al referirse a esto dice: "Las palabras tienen un poder evocativo pictórico o grabador mental de imágenes- anterior a la perfección del sentido lógico, que pertenece a otro plano, a otra veta, entre la suma de vetas que es la expresión. Poesía española, ensayo de métodos y límites estilísticos. Gredos. Madrid, 1962. p. 54.

Ensayado el texto sobre una innovación formal también evidencia una ruptura interna(7). Sobre una nueva realidad gira el libro, nueva llama alimenta los poemas. Aparentemente opuesto a los libros anteriores, Otoño, endechas es el tratamiento de lo más próximo y humano, el producto de un nuevo estilo(8) que es también el de ver y concebir la realidad desde donde nace el sentido poético. Todo lo que el poeta tiene frente a sí se transforma en esa captación y se integra en el texto, único espacio y punto de partida para el lector, que venciendo las ambigüedades propias de la poesía, debe penetrar en él. La naturaleza y el tiempo (9) suplantando al horizonte onírico y, a través de una atmósfera más despejada, nos participan una nueva experiencia o "alguna interpretación de lo ya conocido, o la expresión de algo que hemos experimentado para lo cual no hallamos palabras, que amplía nuestro conocimiento o depura nuestra sensibilidad(10)". El poeta ve, observa, sien-

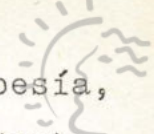
---

(7) "En cuanto concordancia de verdad y belleza, la poesía implica también, y con idéntica radicalidad, una concordancia de gravedad y juego: pues la medida en que la poesía posee fuerza concentradora e iluminadora, permanece sumergida en la realidad y en la gravedad de la existencia, y en la medida en que es fuerza plasmadora, se mantiene en ese estado de libre suspensión que caracteriza al juego". J. Peiffer. Op. Cit. P. 106.

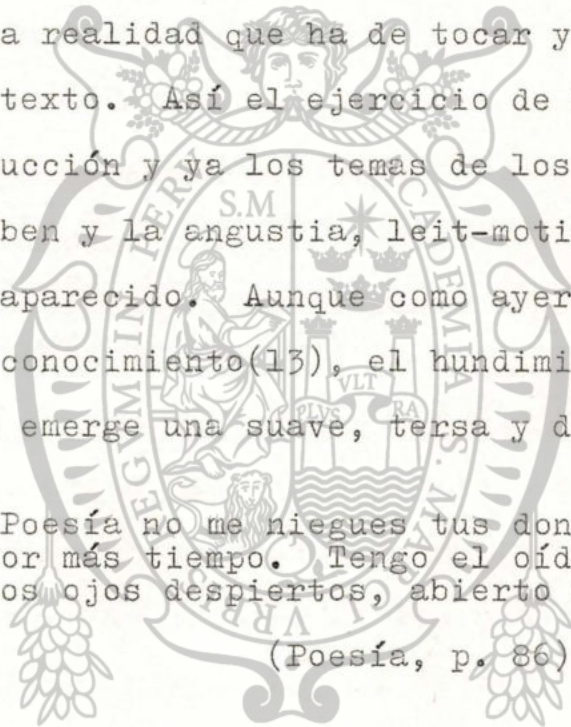
(8) "De este fondo de decantación emocional es de donde surge la unidad de estilo." Amado Alonso. Materia y forma en poesía. Gredos. Madrid, 1960. p. 34.

(9) Como bien dice Ramírez: "un remoto impulso imaginativo-emocional descarga sobre la sustancia de este nuevo mundo Sologureniano la angustiosa noción del tiempo(...) y el tema del tiempo aparece entrelazado a toda su obra poética". Estilo y poesía de Javier Sologuren. Biblioteca universitaria. Lima, 1967. Pp. 46-7.

(10) T.S. Eliot. Sobre la poesía y los poetas. Sur. Buenos Aires. 1959. P. 11.



te la presencia de nuevos elementos que sustentan la poesía, nacida de la vida, del continuo roce con la naturaleza(11). La fluencia de términos que reproducen esta visión es notable y, en ese sentido, se opone esta poesía a la de los primeros años(12). Balcones, barcas, cucharas, trenes, pan, guijarro, son los materiales de la realidad, maravillas concretas, sobre las que se apoya la poesía. El poeta ha trascendido el sueño y ha iniciado el despertar y es su poesía la revelación de la realidad que ha de tocar y sentir y eternizar dentro del texto. Así el ejercicio de la poesía es el de una reconstrucción y ya los temas de los poemas anteriores no se perciben y la angustia, leit-motiv del primer ciclo, aún no ha aparecido. Aunque como ayer la poesía sea un instrumento de conocimiento(13), el hundimiento en la realidad desde donde emerge una suave, tersa y delicada forma:



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

(Poesía, p. 86)

---

(11) "Se contará lo de todos los días- dice Bousoño al referirse a la poesía contemporánea- lo que pasa en el hogar..." Teoría de la expresión poética. Gredos, Madrid, 1966. P.573.

(12) "El trascendentalismo, otra nota del conceptismo clásico, reaparece en Sologuren con firmes contornos, al abandonar en su obra de 1960 la poesía de lo vago y de lo indefinido. Su sentimiento lírico es una evidente marcha ascensorial que parte de una realidad material, objetivamente figurada y busca la perfección espiritual en un más allá intuitivo." Luis H. Ramírez. Op. Cit. p. 57.

(13) Cfr. nuestra tesis de Bachiller. Cap. III. P. 28.

"Una tras otra las horas  
me van llenando de olvido  
como este campo que veo  
hacerse, mientras escribo,  
(¡tan en silencio!) de nieve."

(Acontecimientos 2. p. 85)

Estrofa breve, verso menor, casi siempre heptasílabo, ritmo sosegado(14) delinear una forma que tiende a la mínima expansión y a la sobriedad adjetival. La experiencia del texto recargado es lejana: el poeta inicia la simplificación ornamental dándonos mundos pequeños y compactos(15), los que le tocan vivir a diario:

"Yo escribía con lápiz  
contigo, con silencio,  
palabras como fuentes,  
fuentes como misterios  
de albas y atardeceres  
caídos en el tiempo."

(Kerstein, p. 79) (16)

Los poemas de Otoño, endechas permiten a Sologuren ensayar una visión diferente, crear una nueva estructura poética y, por ende, renovar su poesía. En los nueve años que separan a este libro de los anteriores, ha descubierto, dentro de sí, un nuevo estilo.

---

(14) Ver ritmo sosegado en: Wolfgang Kayser. Interpretación y análisis de la obra literaria. Gredos. Madrid, 1961. P. 234.

(15) "Por eso existirá una tendencia entre los poetas de hoy a no dar relieve específico a la estrofa o al verso aislados, sino a considerarlos en su conjunto, fuera del cual carecen de vida y de sentido". Carlos Bousoño. Op. Cit. P. 570.

(16) En la primera edición de la obra, este poema no tenía título. En ésta, toma el nombre de la dedicatoria: Kerstein, esposa del poeta.

## 2. La nueva poesía.



La poesía de la primera época está marcada por dos notas centrales: la tendencia a la irrealidad y la expresión de la angustia del hombre. Estas características se evidencian a través del varios procedimientos que reproducen un agitado y difuso mundo interior, y que conforman, en suma, la primera etapa desde el punto de vista técnico.

Otoño, endechas, en cambio, marca una apertura dentro de un silencio en el cual se ha sumido el poeta, en una búsqueda de nuevos medios expresivos para contenidos virtualmente diferentes, que versan sobre situaciones personales. La realidad enfrentada existe dentro del texto sólo en esencia, de ahí su tersura, su transparencia formal y su limpieza. Cualquier exceso formal es aquí una paradoja, una claudicación a esta búsqueda de un lenguaje cuyos términos actualizan el tema concreto del mundo que varía alrededor. Nueve años están marcados por una justa selección de elementos, por una suave nostalgia hacia el hogar y sus espacios vitales. Y aquí tiene que darse la forma precisa del objeto, limpio de todo margen que lo mache, exento de cualquier calificación integrada o no, que lo perturbe. El texto sólo puede contener el objeto en existencia, independiente, capaz de evocar la realidad poética, y en ese sentido el texto se apoya en elementos conceptuales que no perturben la claridad. Sol, cuerpo, agua, nube son esos elementos que el poema toma de la realidad para re-

crearlos en el texto.



"Sol sobre claras medidas.  
Un cuerpo en el aire surge.  
Estalla el agua: una nube  
molecular, suave, fría,  
en la vidriera se irisa.  
Sabor de todo elemento  
ha recogido su vuelo,  
y es término de su salto  
una flor que se ha esponjado  
en un sonoro espejeo."

(Salto, p. 91)

Y esta nueva forma la que da nacimiento a la nueva poesía tersa, mínima y transparente. Sologuren centra, entonces, el paisaje externo cuya cinética contrasta a la inercia y pasividad del mundo onírico de El morador y Detenimientos. Como resultado de ello el texto recoge formas y ritmos del paisaje para hacerlos coincidir con el interior del hombre, en su estado de ánimo. Expresionista antes que impresionista esta poesía emerge de la visión de la naturaleza desde el interior del creador y su principio radica precisamente en la captación del mundo natural próximo. Así el poema deja sus formas antiguas para revestirse de un paisaje nuevo, de una realidad o un tiempo ausente en los primeros poemas.

"Para que 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."

(Para qué el cielo..., p. 89)

A pesar de algunos poemas de largo aliento (Cfr. Acontecimientos, Al pie de la ventana) la poesía es de corte menor, casi una mínima exposición de elementos. Cortado, transparente es el estilo y plástica la estructura. Esta exposición está caracterizada por sólo algunos elementos que conforman el poema. Así el testimonio poético recoge una visión de fragmentos de la realidad que habrán de reunirse en el texto, integrarse en la escritura. Los conceptos se hacen ambiguos, difusos, inasibles, hechos de delicadas visiones.

### 3. La naturaleza como Idea.

Endechas marcará el tono del libro: un distanciamiento temático y temporal con los poemas anteriores define a Otoño, endechas. Sologuren ha superpuesto a la palabra cuidada, de estricto nivel literario, el término coloquial, cotidiano, en busca de su poesía esencial. El verso mayor -casi versículo- el poema de largo aliento, la tendencia a la irrealidad, aparecen en lontananza:

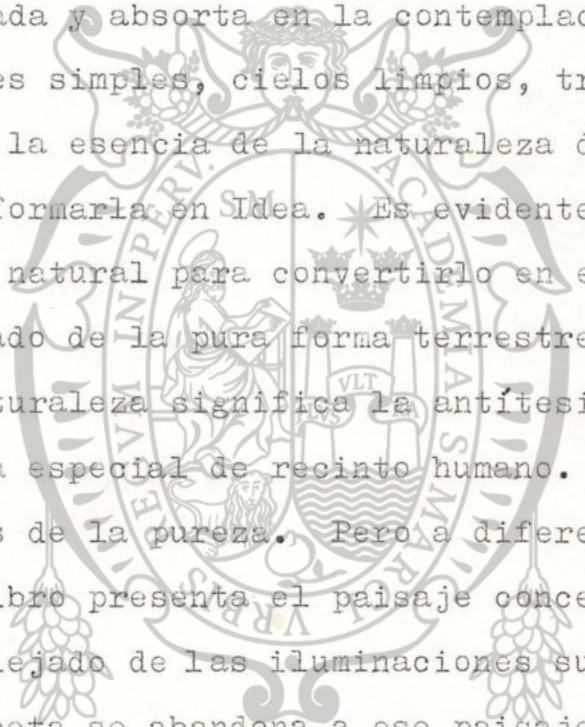
"La torre del ensueño más allá  
Más allá la torre del deseo

(p. 80)

Es la primera vez que la poesía pura se siente lejana. Se ha problematizado, inclusive, la poética de la época anterior

"A veces juzgo de la nieve y el sueño"

(Acontecimientos 1, p. 84)



Una emoción diferente colma los poemas, sin reproducir la melodía antigua. La angustia ha desaparecido momentáneamente y con ella la atmósfera irreal, su contrapunto. Esa sencillez formal que presenta hoy el texto no exige mayores sonoridades y de simples vivencias también está poblado el ámbito poético. La experiencia canaliza la obra hoy menos agitada, menos vibrante, exenta de una emoción tensa y desbordante. Una superficie tersa cubre los poemas, frutos de una experiencia sosegada y absorta en la contemplación de la naturaleza. Paisajes simples, cielos limpios, tranquilos atardeceres conllevan la esencia de la naturaleza depurada, estilizada para transformarla en Idea. Es evidente esta estilización del ámbito natural para convertirlo en el centro mismo del poema, elevado de la pura forma terrestre. Como en Detenimientos la naturaleza significa la antítesis del mundo y adquiere una forma especial de recinto humano. Sus confines son a la vez los de la pureza. Pero a diferencia de Detenimientos, este libro presenta el paisaje concebido en su propia desnudez, alejado de las iluminaciones subconcientes u oníricas. El poeta se abandona a ese paisaje, a esa Idea, en un marcado abandono del mundo.

"Todo invita al descenso y a la ofrenda:  
el bosque crepitante, la resaca,  
y el dulce, el hechizado  
crepúsculo de hojas que se enciende  
entre mi corazón y el tuyo."

(Paisaje, p. 77)

Si la aparición simbólica de la naturaleza como Idea domina la poesía, este dominio supera el aparente refugio de De-tenimientos. El paisaje sensitivo, suprarreal, al cual lle-  
gara el poeta por medio de las sensaciones, es suplantado por  
este paisaje natural, Idea y esencia del mundo. La posición  
en este nuevo libro marca la cercanía como elemento de la re-  
alidad contrastante. El tono poético y la situación verbal-  
un descenso de lo onírico- anuncian una concepción nueva de  
este paisaje más humanizado y eclógico.

El alejamiento del mundo sensible para dar en algo más e-  
sencial se evidencia en este libro, pequeño y diligente. Sin  
embargo, no se olvida la proximidad con estos objetos estili-  
zados:

"el mar cercano."

(p. 77)

"los balcones son barcas  
pegadas a la orilla."

(p. 83)

"Olas lejanas que sobre mí pasan"

(p. 84)

Esta aproximación evidente en 'mar cercano' se intensifi-  
ca cada vez más: la naturaleza ha suplantado a la realidad y  
en última instancia toca al hombre. La fuerza magnética del  
paisaje permite una identificación plena entre los dos polos  
de la poesía: la individualidad y la naturaleza, cuyo resul-  
tado es el poema, producto de la visión atemperada en el in-  
terior.

"Las olas en el mar  
el mar en mi corazón."

(p. 89)

"Yo estaba todo en viaje  
como pájaro en vuelo."

(p. 93)



#### 4. La ventana como símbolo.

Otro símbolo que se reitera a esta altura es el de la 'ventana' Evidente en Dédalo dormido, alcanzó su grado máximo al escindir dos realidades contrapuestas en el poema(1). Hoy se actualiza el símbolo pero su significación de apertura a un mundo superior de conocimiento se orienta al pasado. En él bebe su sentido el poema, que destruye el presente en busca de su continuidad: "el tiempo una vez más se halla tejiendo/ la tela del engaño"(77) se lee en el primer poema y es clara la voluntad de su autor de renunciar al presente(2). Como en Detenimientos la vuelta al paraíso perdido llena el ámbito poético y la poesía entraña un proceso de ruptura con el mundo exterior y actual. Pero la obra es ahora fruto de la madurez del poeta y en ese sentido no ofrece concesiones. Dorada es la infancia en Detenimientos y dorada de nuevo en Otoño, endechas. Con un marcado tono de melancolía y dolor(3)

(1) "En la altitud de la noche abro una ventana" P. 44.

(2) Como dice Kayser: "No sólo el poeta épico (...) considera su objeto como pasado." Op. Cit. P. 269.

(3) "Sin ti dolor/ la vida es siempre ajena" P. 160. Es importante anotar que la poesía de Sologuren ha girado en torno al dolor, tema que bastaría para olvidar la ingenua afirmación de que los poetas puros se limitan al puro deleite del estrato sonoro.

repetido hasta Surcando el aire oscuro el poeta contempla el pasado a través de la ventana que da también a su interior.

"En las ventanas luz"(p.80) es el testimonio de una nueva ruptura, la del tiempo que definitivamente "asume una función anómala(4) dice H. Friedrich al referirse a la poesía contemporánea. Así el arte queda sujeto al continuo fluir de evocaciones: reverbero de juventud y visión interior que mana suave y apacible.

"A veces puede mirarse como por una ventana"  
(Acontecimientos, p. 84)

Es el acercamiento de lo interior y de lo pasado. El objeto poético suscita el recuerdo que reconstruye la existencia en una seriación como la siguiente:

"Al pie de la ventana donde el espacio mide la sucesión del río, la comarca de un astro, la campana de niebla, el temor de los árboles, oro y sangre en mí mismo y en mi propio silencio."

(p. 93)

Esta apertura ensayada también hacia la naturaleza la hace coincidir con el interior, su mundo paralelo. La contemplación de la naturaleza como un mundo puro y opuesto a lo exterior significa el hallazgo de lo esencial. Grabado el mundo 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

---

(4) Op. Cit. P. 313.

en sus formas esenciales(5). El texto nos participa ese des encanto interior atenuado sólo en la visión de lo natural in temporal y exento de cualquier circunstancia o correlato con creto."¿Pero qué decir si el 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? (p.92). Esta angustia ante el vacío, ante la soledad y la incomunicación que trata de evadirse con la presencia de la naturaleza, es también la de Dédalo dormido. Solas, calladas, vacías son las formas que rodean a los objetos que busca penetrar la mirada poética. ¿Qué busca desesperado el poeta, qué dolor atribula esta poesía henchida de la frescura del paisaje? Es la angustia, nuevamente, cernida y cruel que golpea al hombre. De ahí la huida al paisaje, su contemplación y su búsqueda en el propio interior. Toda búsqueda de él, al final, nos remite a la del interior que trata de ser expresado. La angustia del ser es la que mueve a los versos de este libro.

"Al pie de la ventana transitan las miradas  
y hay secreta lectura de rostros olvidados  
que apartan de mis ojos una llama o un dardo.  
Tenaz es su designio de tocarme y herirme."

(Ibid.)

---

(5) Cuán cercano a Eguren, en la concepción del tema, resulta Sologuren en este libro.

Es aquí donde la remisión al símbolo se concreta: la ventana adquiere su doble dimensión (bisemia) y significa dos cosas a la vez, su sentido base (una simple ventana/ de madera o de piedra) sustenta el figurado (la entrada que da a tu corazón).

"Me asomé como siempre a una simple ventana de madera o de piedra, a la mañana vuelta o simplemente inmóvil, herida de ponientes.

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

(Ibid.)





## 5. Vuelta a la irrealidad

Si bien este libro marca la oposición a la primera época de la poesía, a través de los recursos formales(1) y la concepción poética, una preocupación por temas concretos, y aun históricos (Cfr. Viéndote, p. 87), parece convertirse en lo esencial. Pero la tendencia a la irrealidad, nuevamente se insinúa y renueva la poética de este libro, a pesar de ofrecerse en él un "orden nuevo, un nuevo cosmos (...) concepción de un universo poético en un paisaje integrado por los elementos de la realidad(2)". Y aunque se insinúen los esfuerzos por centrarse en la tierra, esta poesía no abdica, pertenece a una llama oculta que la nutre, se mueve sobre la tierra que ha de purificar. En el poema IX el poeta es vencido por las obsesionantes imágenes de la irrealidad. Será ésta, precisamente, la única fuente de la poesía de Sologuren: la que escinda lo circunstancial de lo esencial, el nome del fenómeno, única configuración también de su poética (3).

---

(1) "Los cambios de tono y de lenguaje- las formas de transición visibles en este insatisfecho Sologuren están determinadas por esta toma de conciencia, por esta reflexión sobre sí mismo que lo lleva a formular un 'arte poética' retrospectiva que es una suerte de ensalmo melancólico." Abelardo Oquendo. Op. Cit. P.60.

(2) Luis Hernán Ramírez. Op. Cit. P. 46.

(3) "Y sólo muy pocos, como Sologuren, persisten y persistieron en cultivar una poesía que no se aparta totalmente de su línea primigenia." J. Barquero. Op. Cit. P. 2.

"Sobre irrealidad me inclino."

(p.85)



La proclividad a la irrealidad es la salida de la tragedia y va aparejada por la concepción de la naturaleza, opuesta al mundo. Todos los objetos que fijaban la realidad son a rrastrados hoy hacia un campo también puro(4). "No. Mi rostro busco, mi música en la niebla,/ mi cifra a la deriva de mar y sueños"(p. 78), dice Sologuren restituyendo el antiguo culto al fuego sagrado que llameó en sus anteriores poemas, irrealidad convertida en el leit motiv de toda la poesía. De ahí que todos los intentos por afincar su obra en la realidad objetiva se difuminen en la búsqueda de la autenticidad del mundo. Inclusive esa realidad se busca afanosamente en las abstracciones poéticas. El poeta va escandiendo sus imágenes visionarias.

"Te digo que ese país lo conocemos  
que está a la vuelta de cada sueño  
si en él crees, existe  
y si existe es para tí,  
para mí, para todos."

(p. 88)

"Salen de viaje mis ojos,  
mis pensamientos; destinos  
de luz gemela los guían,  
de la página que rimo  
hasta la otra que espera  
salen con igual designio  
por blancas rutas de ensueño  
donde nadie está conmigo."

(p. 85)

---

(4) "La lírica contemporánea observa actitudes respecto al mundo, pero el resultado es siempre el mismo: desvalorización de la realidad." Hugo Friedich. Op. Cit. P. 300.

Esta inclinación a la irrealidad sitúa a los poemas en la misma línea de los de la primera época, al mantener intacta la forma pura de la poesía aunque su estructura sonora se oriente hacia la depuración formal(5).

Pero esta vuelta a la irrealidad manifiesta un agudo desencanto de la tierra y sobre todo sugiere la angustia del ser del hombre. En el silencio se ha poblado la poesía de la soledad de su autor y ha penetrado en él, adquiriendo su propia figura en un recinto íntimo y secreto, pleno de formas reveladoras del ser. Lo que atestiguan los poemas es una vuelta al interior y un enfrentamiento a lo real exterior; de ahí la grave música que se percibe en Poesía (p.86) y en Fatiga de la eterna caída... (p.92) que recuerda la angustia de Dédalo dormido. Este sol crepuscular que se cierne sobre el hombre vuelve repentinamente oscuro el contenido inicial de la poesía que se orienta hacia el amor, toca su centro para tocarse a sí mismo y revivir el fuego interior. Las alusiones amorosas del texto tienden más bien a lograr una salida del opresivo ambiente real y nos recuerdan, nuevamente, las continuas vueltas de Dédalo hacia el amor; aunque en este libro el amor se ve aparejado por la naturaleza.

"Todo invita al descenso y a la ofrenda:  
el bosque crepitante, la resaca,  
y el dulce, el hechizado  
crepúsculo de hojas que se enciende  
entre mi corazón y el tuyo."

(Paisaje, p. 77)

---

(5) A pesar que esta poesía ha pasado de 'la ética de la forma a la del sentido' como hemos visto, su centro es el mismo.

"pero si mueves la mano  
o simplemente me miras,  
hay algo que navega,  
que vuela hacia la vida."

(p. 83)

"El clima de tus ojos es de otoño  
y en su follaje hay huellas  
de heridas uvas  
Así,  
de rojo otoño  
y desvelada niebla  
está hecho el vino donde tú me llegas"

(Eventail, p. 82)

La angustia personal alcanza entonces el texto mismo, problematiza sus propios elementos expresivos. El poeta súbitamente interroga a su propia obra, busca desentrañar su destino: ("No, todo no ha de ser ceniza de mi nombre,") y descartar la pretendida retórica que se atribuye a la poesía pura. Una creciente desesperación por la reducida capacidad de su propia lengua se tensa en la superficie del texto. La lengua no puede alcanzar la vastedad de un mundo personal, inefable y vibrante y la invocación inicial del poema -Poesía- da título a toda esta preocupación manifiesta en la obra futura: la búsqueda de un nuevo lenguaje, cuyos procedimientos sean capaces de contener la agitada pulsación subjetiva.

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

Poesía, ¿a qué eres igual,  
cuál tu gemelo, cuál tu secreto?  
Si es en soledad donde tus voces se oyen,  
en ella te he aguardado solo con mi deseo.  
Si el sueño es, otra cosa no he hecho  
que vagar entre los signos de la noche,  
llama en que me enajeno.



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

(p. 86)

Este poema nos permite ver cómo la poesía (pura) se centra en la raíz vital del hombre (qué cerca estás de mi sangre), en su propio dolor - vibrante nota continua. Si la poesía de es te poeta se define aquí por su marcada proclividad a un ámbi to irreal y puro y se define también por su vibración interior, toda ella evidencia el drama expresivo de su autor que, continuamente, busca formas inéditas.





## 6. Innovaciones formales.

### 1. El ritmo

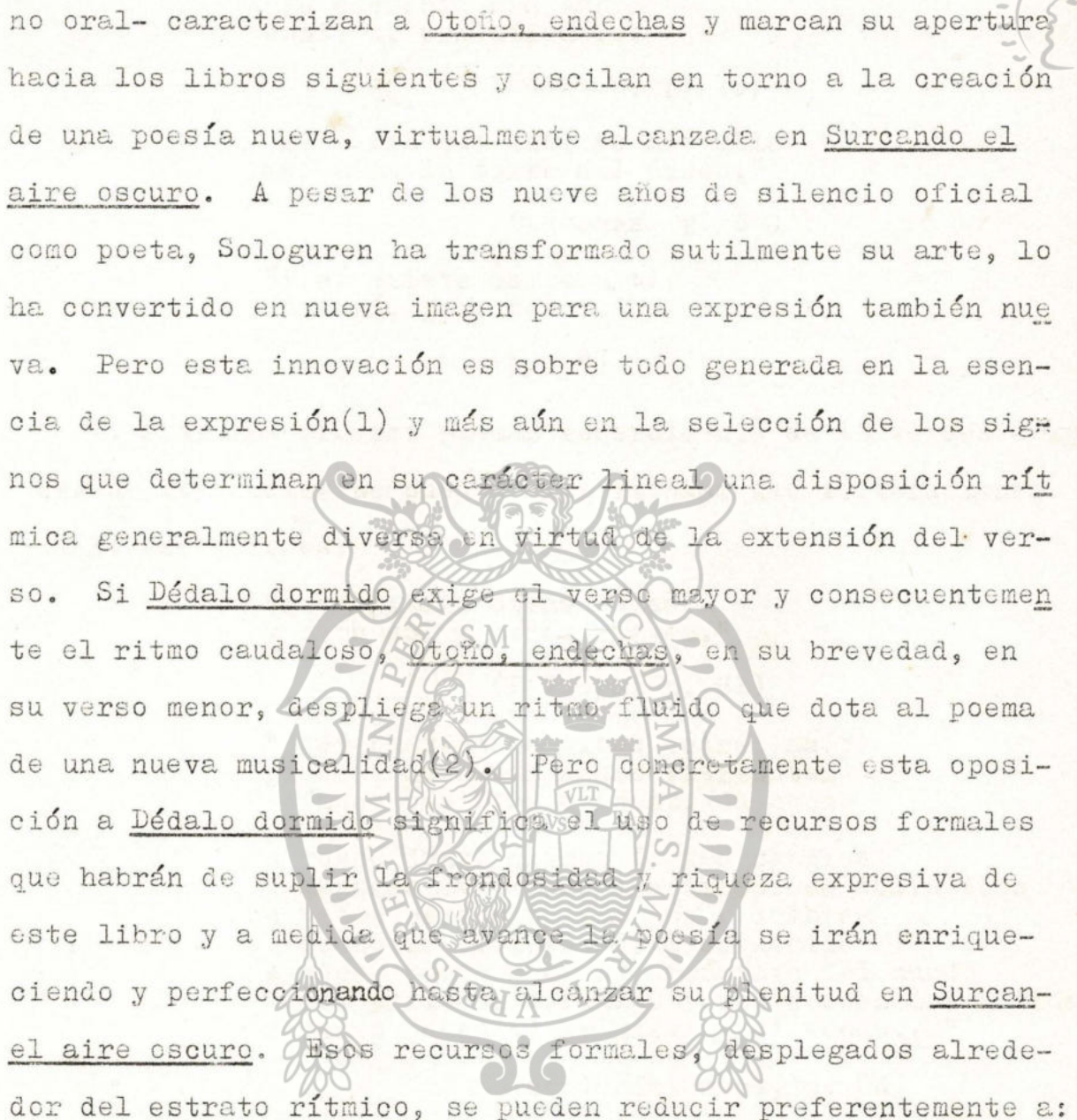
El efecto que produce el primer poema -Paisaje- está basado en una simplificación de la estructura que descarta la proliferación de elementos predicativos y su consiguiente contenido apretado y difuso para ceder en una concreta expresión simbólica, en una mínima exposición de elementos. La estación otoñal está construida en torno a tres elementos básicos.

"Está la niebla baja, el mar cercano  
blancas aves se anuncian,"

(p. 77)

El advenimiento de una forma poética nueva, de la revolución dentro de las líneas expresivas del poema, confina estas formas en una sobriedad adjetival y sobre todo en el reemplazo de las metáforas (dominantes figuras de la primera época) por el imperio de las imágenes, y lleva dentro la persistencia por un mundo puro, cuyos indicios son los propios elementos nominales (niebla: elemento desrealizador; mar: indicio de la irrealidad; aves: indicio de pureza) y sus precisiones para el ámbito personal (niebla baja; mar cercano; aves blancas).

Mundos próximos, vivencias cotidianas, estructuradas sobre la musicalidad del estrato sonoro de la lengua -lugar donde se libra la real transformación y aproximación al pla-



no oral- caracterizan a Otoño, endechas y marcan su apertura hacia los libros siguientes y oscilan en torno a la creación de una poesía nueva, virtualmente alcanzada en Surcando el aire oscuro. A pesar de los nueve años de silencio oficial como poeta, Sologuren ha transformado sutilmente su arte, lo ha convertido en nueva imagen para una expresión también nueva. Pero esta innovación es sobre todo generada en la esencia de la expresión(1) y más aún en la selección de los signos que determinan en su carácter lineal una disposición rítmica generalmente diversa en virtud de la extensión del verso. Si Dédalo dormido exige el verso mayor y consecuentemente el ritmo caudaloso, Otoño, endechas, en su brevedad, en su verso menor, despliega un ritmo fluido que dota al poema de una nueva musicalidad(2). Pero concretamente esta oposición a Dédalo dormido significa el uso de recursos formales que habrán de suplir la frondosidad y riqueza expresiva de este libro y a medida que avance la poesía se irán enriqueciendo y perfeccionando hasta alcanzar su plenitud en Surcando el aire oscuro. Esos recursos formales, desplegados alrededor del estrato rítmico, se pueden reducir preferentemente a:

1. Reiteraciones de unidades rítmicas:

"Y tantos signos de caer la nieve  
y tantos ciclos de caer la lluvia."

(p. 78)

---

(1) Según el esquema de Hjelmslev.

(2) A propósito anota Kayser: "La correspondencia métrica de este ritmo se encuentra, sobre todo, en los versos cortos. Como tales pueden considerarse en las literaturas románicas los versos hasta de ocho sílabas, y en las germánicas, los que tienen hasta cuatro tiempos marcados." Op. Cit. P. 340.

"Yo escribía con lápiz  
contigo, con silencio."

(Kerstin, p. 79)

"La torre del ensueño más allá  
más allá la torre del deseo."

(Endechas, p. 80)

"y si existe es para ti,  
para mí, para todos."

(p. 88)

2. Estrofas breves: poemas generalmente de 10 versos a través de los cuales se pueden experimentar las reiteraciones.

3. Seriaciones:

"que agitará otras ramas,  
y otro sol y otras nieves."

(Palabra, p. 81)

"diáfano sistema altas estrellas(3)  
piedras desnudas aguas visitantes  
ráfagas visibles concentrada noche

a veces junto climas flores sangres  
mañanas marítimas y atardeceres selváticos  
a veces cambio relámpagos y sombras  
reúno lo olvidado lo desconocido  
a veces perforo en la atmósfera del mundo  
por períodos seriales y por secuencias nítidas(4)  
a veces juzgo de la nieve y el sueño..."

(Acontecimientos, p. 84)

"molecular, suave, fría."

(Salto, p. 91)

"hay puertas abiertas, hay ráfagas  
centrales, blancuras aisladas..."

(p. 92)

"de par en par abiertos, y solos y callados  
y vacíos

(p. 92)

---

(3) Este climax rítmico es la mejor muestra del progreso rítmico dentro del libro.



#### 4. Correlaciones:

Anunciada la correlación paralelística en Breve folle-  
je (Canción II, p. 73; Canción III, p. 74), al final de los  
 poemas de Dédalo dormido, y en Tal vez lo conocemos...(p.88),  
 alcanza su mejor expresión en Para qué el cielo...(89), poe-  
 ma que como Tal vez... pertenece a Otoño, endechas. Dentro  
 de él un esquema paralelístico fija la perspectiva del texto  
 que se orienta más bien a una progresión de los elementos  
 poéticos. Una identificación de lo cósmico con el interior  
 permite un doble juego correlativo y paralelo que, semejante  
 al ensayado por J.E.Eielson en Misterio(5), mueve dos temas  
 de profunda significación en la poesía de esta época: la na-  
 turaleza y el mundo íntimo.

1. "Para qué el cielo,
2. la luna en el cielo,
3. la luz de la luna en las olas,
4. las olas en el mar,
5. el mar en mi corazón
6. si hay otro mar distante
7. que no encierra mi corazón,
8. otras olas en ese mar,
9. otra luz de luna en esas olas,
10. otra luna en ese cielo
11. y otro cielo."

(p. 89)

(4) este verso hace alusión claramente a la importancia de las seriaciones en la poesía del autor.

(5) Es interesante citar aquí el poema de este poeta vinculado a Sologuren cuyas comparaciones resultan valiosas pues aclaran la poesía de ambos y de la generación.



El poema puede verse estructuralmente, dentro de la correlación, así:

- |     |       |         |
|-----|-------|---------|
| 1.  |       | A       |
| 2.  | B     | A'      |
| 3.  | C     | B' D    |
| 4.  | D'    | E       |
| 5.  | E'    | F       |
| 6.  | E!!!  |         |
| 7.  |       | F'      |
| 8.  | D''   | E'''    |
| 9.  | C'    | B'' D'' |
| 10. | B'''  | A''     |
| 11. | A'''' |         |

De esta manera presenta un diálogo formal que a partir del eje (E''-F'). "Si hay otro mar distante", mantiene un elemento antecedente (A-F) complementado en un uno segundo (F'-A'''). Esta estructura permite crear la perspectiva y el movimiento rítmico en virtud de la fluidez esperada. Si el poema presenta la exposición de elementos en la primera parte, vinculados al mundo objetivo, real, externo y los enfrenta a la interioridad en su segunda parte es porque dentro del proceso correlativo se mueve otro proceso importante: el purificador a través de la desrealización del mundo tangible exterior. En el texto de Eielson se da el mismo juego.

¿por qué estoy vivo  
y el vaso lleno de agua  
y la puerta cerrada  
y el cielo igual que ayer  
y los pájaros dorados  
y mi lengua mojada  
y mis libros en orden?

¿por qué estoy muerto  
y el vaso igual que ayer  
y la puerta dorada

y el cielo lleno de agua  
y los pájaros en orden  
y mi lengua cerrada  
y mis libros mojados?



(Misterio, ejercicio No. 4)

Esta tendencia a la correlación puede extenderse a otros poemas del mismo Eielson, que es el poeta que más ha experimentado con el plano expresivo en la poesía peruana del 50. Cfr. "El silencio" o los poemas de Mutatis mutandis. Asimismo pueden confrontarse los últimos poemas de Sologuren, sobre todo Mutación, de Surcando el aire oscuro, poema dedicado significativamente a Eielson. Pero volviendo al texto de Eielson es importante remarcar cómo en la segunda estrofa de la correlación los significados se cruzan hasta sus límites insólitos- lengua cerrada, lo que vendría, en parte, a adelantar su obra futura cuyos significados se vuelven vacíos, como en El cuerpo de Guliano. Preceden estos poemas, también, la voluntad de estos poetas de llegar a una radical desnudez expresiva, pues tanto uno como otro texto suplen la frondosidad antigua- Reinos, Detenimientos- con una técnica elaborada de recursos expresivos.

#### b. Las imágenes

El morador, Detenimientos y Dédalo dormido han sido trazados sobre un esplendoroso dominio de metáforas. Morir, en Detenimientos o Dama recóndita en Dédalo dormido confirman que la poesía discurre sobre las aproximaciones- implícitas o explícitas- de dos objetos alejados en el plano lin-

güístico. Inclusive en el primero de los poemas citados estas aproximaciones han revestido límites insólitos. Como que ría Bretón esta poesía, cercana al superrealismo, une dos objetos y antes que compararlos los aproxima y enfrenta y ensambla en una figura cuyo efecto es mayor mientras más alejadas sean sus realidades:

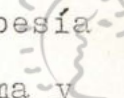
"Morir en la distancia de tu cuerpo desnudo  
como un jirón de nácar inflexible,  
de lácteos racimos y agudas flores esparcidas  
apasionadamente"

(p. 22)

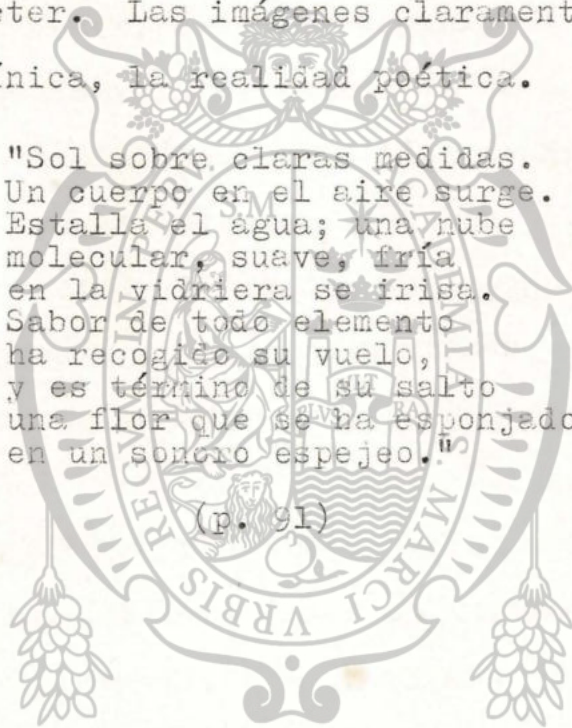
De ahí lo inasible, ambiguo y difuso de esta poesía que busca suplir las limitaciones del lenguaje coloquial con estos procedimientos léxicos. Sin embargo a partir de Otoño, endechas, el poeta funde en su lenguaje un reino de imágenes (6) que, en su sobriedad coadyuvan a una transformación expresiva ya enunciada. "Endechas" es un buen ejemplo de este desplazamiento. Al fundar la poesía sobre las imágenes el poema se depura desde dentro, desde sus propios símbolos, sujeto a las iluminaciones que las imágenes puedan suscitar. "En un instante del tiempo la imagen presenta o debe presentar un complejo intelectual y emocional(7)". Los apoyos del poema, en consecuencia, son entes independientes, capaces de actuar como presentadores de una realidad interior. Sologu- ren llega así, a través del sacrificio de la forma- adjetivo y metáfora preferentemente- a una poesía de estricta desnu-

(6) Tomamos el término imagen en el sentido Poundiano: "torbellino radiante en el que se cruzan veloces las ideas que tengan resonancia infinita." Cit. por H. Friedrich. Op. Cit. p. 318.

(7) E. Pound. Cit. por Guillermo de Torre. Op. Cit. P. 320.



dez, sin concesiones ni ruido, en su silencio puro de poesía esencial. Y es en las imágenes donde se acrisola el poema y alcanza su mínima y relievante expresión y desde donde se trama y gesta la renovación, el necesario cambio para una visión nueva, en un poeta ausente de su patria, cuyo propósito de cambio es evidente. Este es- en la configuración total del ritmo como ya se dijo- uno de los mayores méritos desde el punto de vista expresivo de Otoño, endechas. Así, Salto atestigua este carácter. Las imágenes claramente presentan, en su brevedad lumínica, la realidad poética.



"Sol sobre claras medidas.  
Un cuerpo en el aire surge.  
Estalla el agua; una nube  
molecular, suave, fría  
en la vidriera se irisa.  
Sabor de todo elemento  
ha recogido su vuelo,  
y es término de su salto  
una flor que se ha esponjado  
en un sonoro espejeo."

(p. 91)



## ESTANCIAS(1)

### 1. El hombre y el cosmos.

Escrito un año después de Otoño, endechas, este libro presenta un diálogo del hombre con los elementos de la naturaleza, a través de breves composiciones que definitivamente marcan la aproximación a la tierra. En una serie de 22 poemas, escritos en tono menor, se hace tangible el enfrentamiento del hombre al cosmos y la expresión de su mundo interior. Reducido el continente poético a su mínima expresión, queda sostenido el verso en las imágenes y en las iluminaciones que puedan ellas producir. "Sólo con Estancias - dice J. Barquero- nos da una poesía límpida, espontánea y radiosa. Ya no encontramos el obsesivo empleo de imágenes y metáforas desrealizadoras. Sologuren da un gran salto hacia la claridad y la sencillez(2)." En una breve melodía cuyos términos son la vida y la muerte, la poesía es el inicio de un dialogar continuo. "Así, pues el poeta abandona, por una vez, su ensimismamiento solitario es sólo para entrar en oscuro contacto con las potencias irracionales de la vida. Lo cual nos revela una necesidad de proyección animista, de comunicación vital y de participación mítica(3)."

---

(1) El timonel, Lima, 1960.

(2) Op. Cit. P. 2.

(3) J. Barquero. Op. Cit. P. 4.

Estas formas de participación y la comunicación con los elementos de la naturaleza(4) generan la animación de lo inanimado, la humanización de lo circundante en un afán de aproximarse a la realidad que se ha de vivir.

"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.

(Estancias 4, p. 98)

De tal manera la estructura poética trazada en transparentes miniaturas define el estilo(5) y no ofrece mayores complejidades interpretativas. Generalmente un poema desarrolla una sola idea en torno al objeto que en la mayoría de los casos se remite a la naturaleza. Una serie de pequeños cuadros se sucede abarcando temas como la muerte (poemas 2 y 3), la realidad(poema 4), la eternidad (poema 5) o la embriaguez vital (poemas 10 y 12), temas(6) que buscan su mayor coherencia en el conjunto de la obra, en la contemplación y la plasmación de emociones inmediatas y concretas que en definitiva luchan por distanciarse del resplandor subconciente de

---

(4) Como dice A. Oquendo: "El poeta inicia su redescubrimiento de la tierra por lo más elemental y lo más simple(...) Las estancias son un retorno a lo natural que el poeta realiza a través de una poesía en la que la palabra se hace transparente hasta identificarse con aquello que nombra y al mismo tiempo depure..." Op. Cit. P. 60.

(5) "El poema breve, el verso corto, la expresión lacónica, el término exacto, en los que sobresale el concepto, destacan como notas formales características de su producción poética publicada hacia 1960". Luis Hernán Ramírez. Op. Cit. P. 51.

(6) "Otros tópicos del conceptismo que, como forma interior, hallan remate en la estructura poética de Estancias son: la

los libros anteriores: "Estancias descarna el mundo hasta que darse casi sin otra cosa que su idea. Luego de arrojar toda la pedrería y el vestuario, la escenografía de su obra antigua, su lenguaje se ajusta a la contemplación y es un lenguaje que denota(7)." Esta aproximación a los objetos es también la aproximación hacia lo personal y humano, descubrimiento hoy de la vida natural y pura(8). Los elementos del poema, en extremo personales, y los seres próximos al creador son los testimonios de una realidad que busca su configuración. De una abstracción general(9) el poema se vuelve a un plano de concreciones:

"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 desol.  
Hoy me asomo al asombro  
y al conflujo  
estar el mundo,  
Claudio, en tus ojos;  
en los tuyos, Gerardo."

(Estancias 18, p. 112)

Es palmario que este descenso a lo concreto indica el cambio que "paulatinamente se anunciaba en la poesía de Sologuren (10)", y que expresa el deseo de apoyarse en la tierra, de

---

muerte, la vida, la libertad, etc." Luis Hernán Ramírez. Op. Cit. P. 55.

(7) Abelardo Oquendo, Op. Cit. P. 60.

(8) Indudablemente este anhelo de participación de la realidad debe entenderse como de la realidad estilizada.

(9) Esta es la nota que caracteriza en adelante a la concepción de la poesía: la concreción de las abstracciones.

(10) Abelardo Oquendo. Op. Cit. P. 60.



integrarse con sus elementos. Simples formas de existencia expresiones de la "ingenua" alma humana en la contemplación y concepción de la vida conducen esta poesía por un campo llano y claro de nítidas formas personales que se resuelven en la sobriedad y austeridad formales.

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

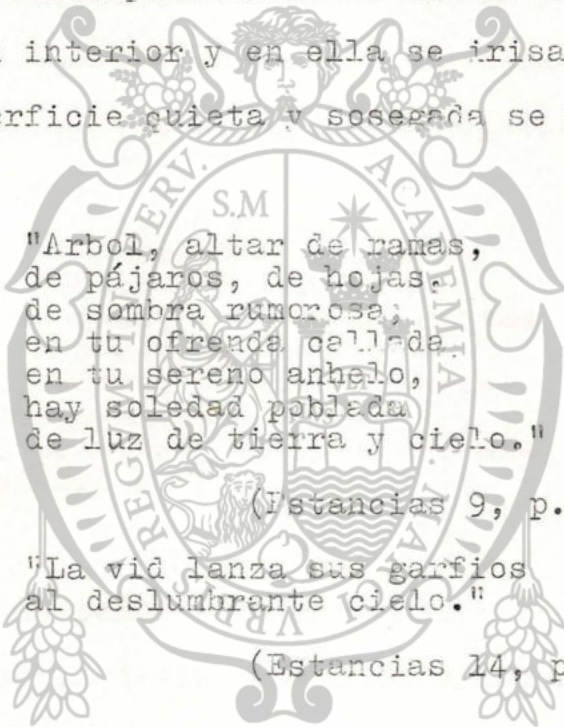
(Estancias 19, p. 113)



## 2. Un nuevo paisaje.



El ambiente que "describen" estos poemas es el de la naturaleza. Las referencias al paisaje son concretas y la simbología menor que la de los libros anteriores. 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. Estancias pertenece a la contemplación de la Naturaleza, en ella apoya su vertebración interior y en ella se irisa tersa y delicada. Sobre esta superficie quieta y sosegada se yerguen los objetos.



"Arbol, altar de ramas,  
de pájaros, de hojas,  
de sombra runcrosa,  
en tu ofrenda callada  
en tu sereno anhelo,  
hay soledad poblada  
de luz de tierra y cielo."

(Estancias 9, p. 103)

"La vid lanza sus garfios  
al deslumbrante cielo."

(Estancias 14, p. 108)

A pesar del primer poema, donde el sueño ocupa la parte central del texto haciendo girar el libro hacia el sueño, la imagen exterior avasalla a las iluminaciones subconcientes. Aun más, cada poema se incrusta en cierta monosemia que busca la sencillez y limpieza del texto. A excepción de la simbología del mar y acaso de la primavera, la poesía está exenta de figuras. Sologuren ha ido buscando un lenguaje desnudo hasta reducir la densidad expresiva de Detenimientos o de Dédalo

dormido, a un modesto y austero paisaje contemplado a menudo. Esta situación recuerda la vuelta a la mejor poesía castellana, del siglo de oro, la vuelta también a la formas naturales del paisaje a través del lenguaje virginal de Fray Luis de León o a las sonoridades del poema de Garcilaso. Semejante a la de Fray Luis esta poesía simple y cándida concibe el mundo en sus elementos naturales. El arte es una ascesis que opone el mundo a la naturaleza, su esencia a la apariencia. De ahí que las significaciones de la poesía emerjan del fluir inmediato y sencillo. Así se destaca la mirada próxima al objeto que, en algunos casos, rompe el espacio para aproximarse a la esfera del ser.

"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."

(Estancias 15, p. 109)

Un sentimiento de comunicación con el cosmos a través de una forma simple es la definitiva fase del cambio que descarta supreciado y rico mundo onírico por la visión clara que adquiere el texto y que encuentra en San Francisco a su mejor aliado, no sólo en la figura del santo, sino a través de su austeridad expresiva.

Aquí la visión de los objetos gana sus rasgos propios. Concebido un objeto se busca una ascensión a través de él. Copas de árboles, aire, viento, son términos de una realidad a

la que aspira el poeta, a la que se vuelve la poesía en intención también de ascenso, de vuelo a su mundo suspendido y puro. Si el poeta busca esta ascensión que recuerda a un poema de Dédalo dormido ("busco la pálida altura de .. una planta femenina", Dama Recóndita P. 49) la poesía busca también su ascensión purificadora, cobrecogedora llama que nutra su propio centro de pureza.

"Bajo tus arcos delgados  
blanca eres, Mañana  
blanca frente del día."

(Estancias 8, p. 102)

Este poema recoge un procedimiento usado a lo largo de la obra: la toma de la realidad y la búsqueda de un nuevo mundo. La poética de Sologuren existe así dentro de un proceso purificador estricto y constante. Crear es realizar esta empresa difícil aunque liberadora. Allí alcanza Sologuren su acechado tesoro, su realización vital plena en símbolos de clara orientación a la naturaleza.

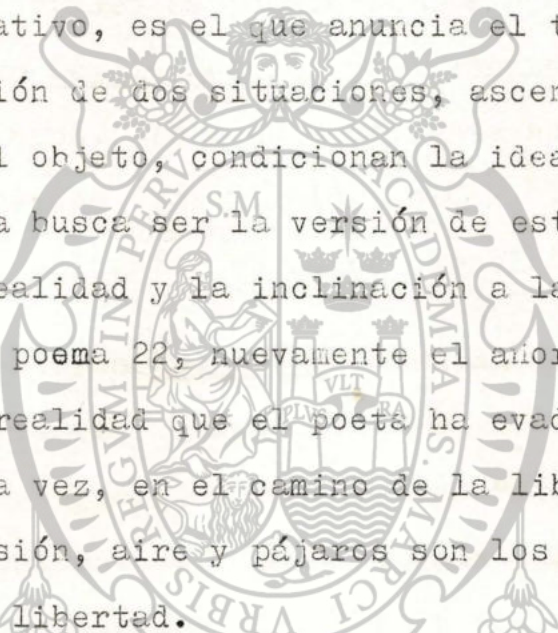
"Arbol, altar de ramas  
de pájaros, de hojas."

(Estancias 9, P. 103)

"Las voces de este  
júbilo, Primavera,  
los vientecillos frescos  
oreándote el cabello;"

(Estancias 10, p. 104)

Un símbolo bisémico ensambla esta ascensión con la idea física de la altura: la pureza del aire o la luz, pureza a



la que aspira la poesía es la llama en la que quiere consagrarse como término de esa ascensión. Las alusiones a los objetos (terrenales) del libro anterior ceden hoy ante la visión y la proclividad de la irrealidad. En el poema 5 la figura de la estrella evidencia el ideal puro, ascensión de imágenes que se acrisolan al sobrepasar la realidad: "Estrella, escombros puro, lejano, / serenarás el agua / de nuestro sino humano." (p.99), expresa el texto y este diálogo, iniciado en el vocativo, es el que anuncia el tono del libro. Una identificación de dos situaciones, ascensión del creador y altura del objeto, condicionan la idea de la liberación y la poesía busca ser la versión de esta liberación, la evasión de la realidad y la inclinación a la irrealidad. Así, al final, en el poema 22, nuevamente el amor es la oposición al mundo, a la realidad que el poeta ha evadido. El amor se constituye, otra vez, en el camino de la libertad y los elementos de ascensión, aire y pájaros son los que impulsan el poema hacia esa libertad.

"Mano a mano  
levantarán el árbol  
de la vida,  
y su aire y sus pájaros."

(P. 116)

### 3. Concepción de la realidad



La poesía de Sologuren se orienta en este libro y como una afirmación de Otono, endechas hacia la concreción, la proximidad de temas y elementos naturales y la búsqueda de lo humano a través de la visión simple y primera del hombre. Así, es aparentemente una ruptura la que se define sobre todo en el aspecto formal cuyas diferentes formas rítmicas y estructurales escinden la poesía en dos épocas: la primera que se centra en Dédalo dormido y la segunda que se advierte en estos dos libros. Pero esta aparente escisión temática no es total; las dos épocas están unidas, la liberación de la realidad para alcanzar un mundo esencial, es su centro.

Si inicialmente en Estancias el sueño es un atractivo aunque breve refugio (1) corresponde a la naturaleza estilizada, trascendida de su apariencia real, constituirse en el verdadero espacio contrastivo. Las imágenes iniciales que tienen una tenue luz que las aleja de lo real sufren una trasposición hacia los elementos naturales y cósmicos.

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

(Estancias 1, p. 95)

---

(1) "...en Sologuren sueño y poesía, tienen precisamente ese fin: huir de la realidad." J. Barquero. Op. Cit. P.2.

Este desplazamiento irreal de los primeros poemas determina el uso de una simbología doble. De un lado las imágenes exentas de cualquier alusión real y distribuidas en la penumbra como en el poema 2.

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

(. 96)

o bosquejadas sobre la muerte como en el poema 3; y de otro lado las imágenes de experiencia social como en el poema 17, donde la bipartición hambre y sed cubren la idea del ser. Este nuevo tópico es también una ruptura con el sistema que alcanza a la sociedad -en cuanto elemento enajenador- de la cual el poeta se ha evadido. En adelante la presencia de factores extra-poéticos condiciona la poesía convirtiéndola en un testimonio de realidades diferentes. Por eso la súbita alegría de los poemas 8, 9, 10 y 14 se siente turbada por una suave dolencia -la persistencia del dolor aún se mantiene- o por la angustia personal de sobrevivir en un tiempo sin sentido. Esa lucha cuyos extremos, vida y muerte, tensan los poemas, encuentra en el poema 7 un leve respiro: "Desde el muro con sol/mira y muerte se miran/ dulcemente en tí, Flor", p, 101, que será roto más adelante por la soledad generalizada al cosmos del poema.

"hay soledad poblada  
de luz de tierra y cielo."



(Estancias 9, p. 103)

Esta insistencia en temas como la soledad o la muerte expresan la inquietud interior del poeta y su desencanto del tiempo. Una dura lucha se libra en el interior que, a pesar de haber sido morigerada por la contemplación de la naturaleza, se insinúa constantemente. El poema 16 conlleva la imagen del río como una destrucción continua y entristece y desespera al poeta.

"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 sobra."

(Estancias 16, p. 110)

Esta evasión presentida se evidencia desde el tercer poema del libro, que, como en Detenimientos, (Cfr. Morir) sugiere la ruptura de la realidad en su forma extrema de la muerte.

"Yo sé muerte,  
que siempre  
tienes la puerta  
abierta,  
Y tocaré  
y sentiré  
la sangre misma  
su libertad  
con relámpagos nuevos."

(Estancias 3, p.97)

El término puerta escinde dos realidades y su trasposición supone la imposición de una por la otra, o la selección de una, la poética; por otra, la terrena. La sinécdoque en cierra el signo sangre sugiere la plena lucidez, en un estado próximo a la catarsis.

El tratamiento de la irrealidad como un concepto nuevo tiene, como en Dédalo dormido, también una connotación especial a través del símbolo del mar. "Giro, mar sobre su alienato" (p. 98) nos recuerda los momentos de Dédalo, las visiones del mar en su dimensión irreal. Las posibles variaciones de la realidad, el probable retorno a la tierra, el asentimiento en lo real, ceden ante la fuerza de la irrealidad, sucumben ante la búsqueda de su mundo propio. Los elementos giran aquí y allá en la marea poderosa del poema, cuya unidad es total:

"De ti salí, hacia ti vuelo."

(Estancias 4, P. 98)

El mundo está configurado en lo irreal a lo cual vuelve el poeta, pero como los elementos que arrastra pertenecen a la tierra, se escinde el mundo, se divide para luego complementarse. La alegría vital y la muerte aparentemente se contradicen, son los contrarios que, al analizarlos, se les descubre una perfecta alianza ante la realidad y una reiterada proclividad a la evasión.

#### 4. Procedimientos formales.



##### a) El vocativo.

El vocativo como elemento de la afectividad explícita es un recurso de atracción del oyente que le permite la extensión en el diálogo y la más extremada comunicación (1); 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. Su frecuencia deja entrever entonces una permanente búsqueda de la comunicación cuya intención de humanización es obsesiva. Así Mar (irrealidad), Noche (liberación de la conciencia), estrella (ideal) son los signos de indicio más caracterizados en el texto y más próximos en virtud del vocativo. El poeta, al testimoniar una realidad de "materias corrompidas", trata de aproximar a sus elementos rompiendo el espacio con la proximidad de la segunda persona.

"Estrella, escombros puro, lejano,  
serenará el agua  
de nuestro sino humano."

(Estancias 5, P. 99)

"tu ardor, Nieve, en la noche  
tu silencioso ardor."

(Estancias 6, p. 100)

---

(1) Se logra así establecer el circuito de la palabra.

"Francisco, así, Agua, cantas  
y la sed apaciguas..."

(Estancias, 15 p. 109)

"pero mis labios siempre  
buscándole la boca,  
Río, pero tú siempre  
con tu canción de sobra."

(Estancias 16, p. 110)

"Tu llamarada, Sed,  
en el desierto estalla,"

(Estancias 17, p. 111)

"Por ti, Gerardo, y por ti, Claudio."

(Estancias 18, p. 112)

"Tenaz con tus tenazas  
de sombra, Olvido,"

(Estancias 20, p. 114)

"Bajo tus arcos delgados,  
blanca eres, Mañana,  
blanca frente del día."

(Estancias 8, p. 102)

Arbol, altar de ranas,"

(Estancias 9, p. 103)

"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 reino exacto."

(Estancias 11, p. 105)

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

(Estancias 14, p. 108)



b) La elipsis

Si en El morador, Sologuren hace uso de la elipsis para la construcción de una forma poética enteramente sobria y austera (Cfr. Décimas de entresueño) que lo lleva a una máxima expresión al dejar el verso sostenido en sus propios elementos nominales (Cfr. Encuentro 1), procedimiento que le permite expresar su apretado mundo onírico; hoy, sin embargo, la elipsis cobra un nuevo significado: reduce el enriquecido mundo anterior a un depurado y simplificado plano expresivo. Un proceso de simplificación alcanza su definición y sentido. Es indudable que esta poesía ha trocado su significante frondoso y grave por uno despejado y ligero. Si un escenario invernal se construye al fondo de Dédalo dormido (Cfr. Reloj de sombra) uno estival se anuncia a partir de Otoño, endechas. Así la labor poética coincide con el significado del otoño; el paulatino despojamiento formal de Otoño endechas halla aquí su cumplimiento. Estancias entraña la limpieza expresiva anunciada ya en el contenido: la poesía pura es consecuente: enhebra dos planos a través de la simplificación esencial. La breve estrofa de este libro, su depurado horizonte formal se orienta a una limpieza y sencillez notables. Esta violencia en la depuración (generalmente dos oraciones en cada estrofa) culmina en la mínima y leve exposición de los elementos complementarios. En el poema 6, sólo dos verbos sirven de apoyo al texto. El primer verso está suspendido en una sucesión nominal que se equilibra con el verso final, también sobre un sintagma nominal.



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

(p. 100)

De igual manera el poema 9 presenta una sucesión de elementos nominales cuya estructura se ordena en una correlación, descartando inclusive las predicaciones. Como ya había venido anunciándose la poesía de Sologuren evidencia un reemplazo: toda la fuerza del poema se instaura en la independencia significativa y realmente sobria del sustantivo, y cuando el verso contiene predicaciones adjetivas, éstas buscan integrarse a la fuerza expresiva del sustantivo. En torno a él precisamente se despliega la estrofa y, merced a la innovación que logra en el vocativo, marca allí su centro semántico.

"Arbol, 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."

(p. 121)

Al final puede decirse que Sologuren fija el sentido de esencialidad en una lenta aunque segura reducción del verso, en el mejor sentido que esta palabra tiene, y concretiza a la vez significantes y significados del signo poético. La elipsis, por ej., es llevada a su extremo de funcionalidad que sugiere un apoyo en elementos plenos que no descarta la

esencialidad de formas más extensas.

Al lado de la elipsis podría considerarse el uso especial del hipérbaton del siglo XVI(1), como un procedimiento que al violentar la sintaxis llega a posponer el verbo al complemento, logrando un ritmo especial en el poema, estudiado sobre todo en un libro anterior (Otoño, endechas)

"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."

(p. 111)

Este poema, al igual que otros, está basado en una correlación que por la misma época será usada por J.E.Eielson en los poemas de Habitación en Roma.

---

(1) Cfr. Lamaso Alonso. Op. Cit. P. 135-6, para aclarar este concepto.



LA GRUTA DE LA SIRENA(1)

Este libro sugiere una comparación con Detenimientos: la concepción de la naturaleza y la búsqueda del pasado se juntan y preludian la máxima expresión de sus respectivas etapas. Puede, asimismo apreciarse cómo el corto espacio que separa a esta obra de las dos anteriores Otoño, Endechas y Estancias, determina cierta semejanza métrica y rítmica, verso menor generalmente, y uso preferente de la estrofa breve.

Bajo estas condiciones fusionadas por el tiempo(2) La Gruta de la sirena, pertenece a un momento análogo al de Otoño, endechas y Estancias, aunque difiere en el tratamiento simbólico y evocativo. Pero, y en virtud de aliteraciones, hipérbaton y figuras, aparece como un intermedio entre verso menor y mayor, estrofa breve y poema de largo aliento, fluencia rítmica y sintáctica y violencia del hipérbaton, desnudez de lenguaje y simbología (3).

La poética de este libro gira en torno a una recreación y algunas variaciones sobre la poesía renacentista y su produc

- (1) Imago. Lima, 1961.
- (2) Estancias fue publicado en 1960 y Otoño, endechas, en 1959, en dos años el autor publicó tres libros.
- (3) Esto puede considerarse en un esquema como el siguiente:

FM D DD O,E E LGS R

Así Detenimientos y La Gruta de la Sirena coinciden en algunos puntos temáticos y físicos. Ambos suceden al verso menor y anteceden al mayor. De igual manera en ambos libros hay una tendencia al paisaje bucólico e inhallable en los libros cercanos.

to es ocho piezas simples y sutiles de un lado(4) y nueve poe-  
mas contiguos de otro, cuya finalidad es esencialmente la e-  
vocación y el contraste con una época decadente.

Esta evocación trae consigo la energía interior proyecta-  
da hacia el pasado, y la imagen del hombre renacentista perdi-  
da en un nuevo laberinto: el contemporáneo. El soneto resul-  
ta ser el estrato físico y tangible que conduce al pasado y su  
estructura bien puede significar un puente inicial de evasión  
(5).



---

(4) Esta nueva edición de la Gruta de la Sirena divide el li-  
bro en dos secciones (1 y 2) a las cuales corresponde cada  
característica anotada.

(5) "Este deseo de huida, es un movimiento primario y permanen-  
te de su espíritu, y el punto en que hay que situarse para  
la comprensión de su arte.

¿ Y cómo se evade? Su evasión, su torre aislante, es el pen-  
samiento filosófico y la poesía, dice D. Alonso a propósito de  
Fray Luis. Op. Cit. p. 169.



1. TEMAS RENACENTISTAS

La evocación del Renacimiento como una etapa brillante y renovadora significa en el libro la evocación del pasado y a sí como en aquella época hay una tendencia al arte antiguo, griego romano, y al nacimiento del arte moderno(6), La Gruta de la Sirena presenta una coincidencia temática y semántica y, también, un renacimiento poético de una obra que constantemente busca su renovación.

Materialmente en el soneto y en el endecasílabo, como en Tema Garcileño y El girasol, o semántica y musicalmente a través de los primeros poemas, la abundancia de elementos anuncia la recreación de temas principalmente de la poesía española, en busca de un paisaje eclógico. Los poemas devuelven al poeta a la naturaleza olvidada en Detenimientos y renacida en Otoño, endechas y, a pesar de un poema Ciudades donde se percibe claramente la exaltación urbana, aunque histórica, la imagen establece la comparación entre objetos o situaciones naturales, dando, así al conjunto mayor unidad y coherencia:

"Allí donde Venecia vierte en sus canales el iris vespertino y Roma empolla la forma blanca y dorada de la edad, Florenxia mira con fatiga dos ojos un horizonte de laureles.

Brujas, la recogida, donde el silencio aún es cisne.

Perenne colmenar de Salamanca, y clara, derramada dulzura en verso y piedra para siempre.

(6) Algunos autores como A. Hauser, Op. Cit. Tomo II. pp.11-12 sostiene este punto.

En tu jardín, Granada, mis sueños fueron  
brisa y agua de canciones. Tú, mi vigilia.



¡Avila, tu alta muralla, tu cinturón guerrero,  
tu ascético cilicio!

(Ciudades, p. 121)

Las dos orientaciones del poema, al tomar temas de carácter particular como la alusión concreta a las ciudades, y temas universales y abstractos como la naturaleza y sus elementos, están marcadas sobre las dos líneas del libro: los valores concretos y su dimensión universal. Así las alusiones concretas a las ciudades(7) originan aquí un sentimiento concentrado de la realidad, perceptible en ligerísimas instancias; y la comparación natural abre una posibilidad espacial múltiple para concebir el poema en la inespacialidad. He aquí la especial coincidencia de la poesía con el tiempo: el acercamiento y la contemplación de la naturaleza que genera un movimiento de objetos distantes situados en un nuevo paisaje.

Asimismo la preferencia inicial por el soneto, - el primer poema del libro es un soneto - ofrece una vía tangible hacia el pasado. O hacia un tiempo interior opuesto al exterior. Las vivencias aparecen en una gama de términos renacentistas que alcanzan la enumeración final: collado, monte, sierra, valle; en una enumeración indeterminada o la frecuencia concreta: Venecia; Florenxia; etc. cuya diferencia espacial y tiempo

---

(7) Raúl Deustua presenta así mismo esta inclinación. Cfr. Cantos italianos en: Creación y crítica No. 13, marzo, 1972.

ral se percibe claramente, máximo si Florencia y Venecia son términos de profunda significación renacentista.

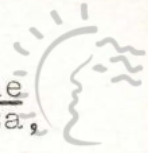
En monte el poema adquiere ese carácter abierto y universal de lo independiente en la realidad, mientras que en las alusiones propias, a las ciudades, la significación es más particular y precisa, fijando el poema en el espacio, dándole vida y significado dentro de una realidad histórica. Más adelante, Toast marca la preferencia del autor por los temas renacentistas, al montar el poema sobre una neta estructura clásica cuyos ritmos evidencian el nexo con el pasado.

En resumen, la temática del libro está girando hacia el pasado, como sucediera en Detenimientos, buscando su vía de evasión. Tema Garcileño cuyos indicios marcan la apertura al pasado y más propiamente al homenaje a la poesía de Garcilaso, El girasol, Toast, y Memoria de Garcilaso el Inca son los poemas que en más de una oportunidad reviven el testimonio de una época fecunda y gloriosa. Amor, soledad, pastores, naturaleza, instrumentos musicales, son los signos que graba la poesía, en una aproximación musical y temática gradualmente en crecimiento.

"Si a este espacio de clavel y vino  
no han bajado otra vez los ruiseñores,  
será porque han ganado sus temores  
y ebrios de soledad tuercen su sino.

Si en esta clara fuelle no hay pastores  
que abran su corazón al quieto pino;  
ni en las cuerdas del rabel divino  
pulsen la eternidad de sus amores.

Si no hay collado, monte, sierra, valle  
con su fábula tierna y quien la inventa,  
y de dulces memorias todo calle.



Si seco el cauce está del arroyuelo  
que mana del amante y lo alimenta:  
Será que Amor perdió ya su señuelo.

(Tema Garcileño, p. 117).

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

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.

(Toast, p. 119)

Esta alternancia de palabras que semánticamente nos sitúan en otro tiempo, mantienen la obsesiva búsqueda del pasado como un medio de evasión.

Si la alusión al renacimiento es evidente y el homenaje a Garcilaso también lo es en la primera parte, al iniciarse la segunda parte del libro, un homenaje a Garcilaso el Inca reúne diferentes referencias al pasado concreto de la patria del poeta. Memoria de Garcilaso el Inca es un poema importante no sólo por la alusión al escritor mestizo y al pasado y su valor, sino también porque es la apertura de una nueva visión poética sobre la experiencia concreta del país, del pasado de la historia que pertenece al poeta. Las leves alusiones al

tema histórico que aparecieran en Otoño, endechas, (cfr. Viéndote) son ahora más concretas y definitivas. Memoria de Garcilaso el Inca (pp. 125-6) es, además, un poema que reúne dos experiencias: de un lado la evocación del pasado americano, a través de Garcilaso, y también la revaloración del poeta español homónimo. El poema ensambla dos visiones de la realidad, las enfrenta y revive. Si el Inca resume en su figura todo el pasado peruano que el poeta concretiza como vía de liberación, "noble patria", "piedra viril ante el destino", la realidad poética de Garcilaso, el español, no es menos atrayente y valiosa(8). El agua en el poema de Sologuren recuerda la poesía de Garcilaso (Cfr. la égloga primera) como la recuerda también el amor.

"En todo amor se escucha siempre  
(a) la soledosa vena de agua (b)  
donde se copia ausente  
un rostro vivo que fue nuestro.

El agua surge, el agua nombra,  
con suaves labios transparentes, (c)  
la vieja cuna sola  
y unas palabras en rescoldo.

El amor es así. Nos siembra  
sol en el alma, y con el agua  
cánticos de la tierra  
nos traen anhelos memoriosos. (d)

Estas primeras estrofas del poema han girado en torno al amor cuyas menciones vinculadas a la soledad sugieren el tono y sentimiento de los poemas de Garcilaso. Y si fuera poco el término agua se reitera a lo largo del texto. Las alu

---

(8) "El poema (p. 137) nos trae a la memoria nuestras viejas lecturas del poeta toledano todos los elementos temáticos de las famosas églogas están allí hermosamente evocadas pe-

siones al tiempo y su tránsito dan lugar al tema de la leve nostalgia del poema. Así en el poema de Garcilaso se lee:

"Corrientes aguas, puras, cristalinas; (b) (c)  
árboles que os estáis mirando en ellas,  
verde prado de fresca sombra lleno,  
aves que aquí sembráis vuestras querellas,  
hiedra que por los árboles caminas,  
torciendo el paso por el verde seno;  
yo me vi tan ajeno.  
del grave mal que siento,  
que de puro contento  
con vuestra soledad me recreaba, (a)  
donde con dulce sueño reposaba,  
o con el pensamiento discurría  
por donde no hallaba  
sino memorias llenas de alegría." (d)

Las estrofas siguientes del poema sologureniano, cuya intención es evocar el pasado particular del poeta, están bosquejadas sobre la memoria del Inca. Su experiencia quiere coincidir con la de Garcilaso, el mismo movimiento nostálgico del desterrado los emparenta.

"Paloma triste de mi madre  
abre en mi pecho la nostalgia;  
Córdoba es adusta y cae  
en mí un ocaso susurrante.

Mi padre cabalgando, en marcha,  
en hierro gris, en enemiga;  
el Cuzco, noble patria,  
piedra viril ante el destino.

El poeta y Garcilaso escriben desde un voluntario destierro, con la nostalgia del ausente. Esta coincidencia temática es dentro del texto el resultado de la evocación. Las alu

---

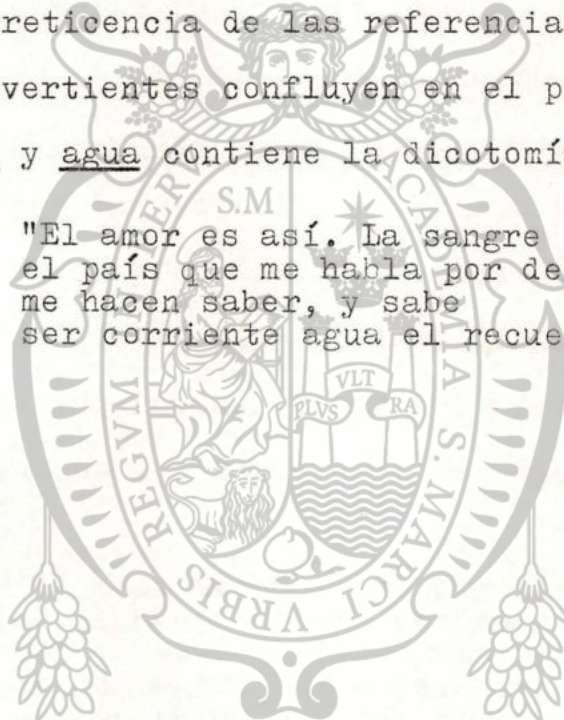
ro con una rotunda negación de su vigencia: los ruiseñores que se contagiaban con la soledad de los amantes, la clara fuente, los pastores que cantaban sus amores, los montes y valles mudos testigos de las dulces memorias, el arroyo que alimentaba su / soledad / caudal con las lágrimas de los enamorados. Un Beatus Ille al revés..." L.H. Ramírez. Op. Cit. p. 64.

siones a seres y situaciones extintas alcanzan en la penúltima estrofa una especial altura, es el clímax del poema, que a través de sucesivas sinestesias, descubre el refugio del pasado y lo concretiza en diferentes figuras.

"Por sobre ti pongo el oído  
y siento el rumor del sol, la luz  
del agua, el surco tibio,  
la mano buena del labriego."

La última estrofa es la conclusión también de la poética de la obra, la reticencia de las referencias histórico-biográficas. Dos vertientes confluyen en el poema que en dos símbolos sangre y agua contiene la dicotomía evocativa.

"El amor es así. La sangre  
el país que me habla por dentro,  
me hacen saber, y sabe  
ser corriente agua el recuerdo."





## 2. VISION SOMBRIA

Si la poesía y la literatura en general permiten al creador tratar un espacio y una realidad siempre de ficción y proyectarse en ellos, convirtiendo a la obra en un reflejo de la vida y de su circunstancia, es palmario que cada momento de la existencia puede reconocerse a través de dichos indicios, materias siempre sonoras en la obra. Así se habla de palabras y de frecuencias de palabras(1) que sugieren momentos de la vida del autor. En La gruta de la sirena esas palabras denuncian la angustia por la mecanización humana y su repetición refleja la enajenación y opacidad del ser. Duda e impotencia del hombre en ese mundo es el basamento de las imágenes en la obra que nace como una invocación ante lo irredimible(2). Los símbolos y objetos que las contienen, estáticos, presentan la

---

(1) "Para conocer el alma de un poeta hay que buscar en su obra aquellas palabras que aparecen con mayor frecuencia. La palabra delata cuál es su obsesión. Estas frases de Baudelaire- dice H. Friedrich- contienen excelentes principios de la interpretación, que se puede aplicar al propio Baudelaire." Op. Cit. P. 65.

(2) Esta invocación está claramente bosquejada en el poema siguiente:

"Oh corazón, rey entre sombras  
 pastor de signos y de dudas  
 no se comulga en soledad  
 tu canto vuelva por los hombres.  
 Que en él escuchen el latido  
 la brisa de tu sangre.

(p. 124)

ruptura del movimiento y la secuencia de una vida vegetativa y apagada. El sexto poema del libro Pasó la primavera, sus prodigios expresa esta visión personal a través de la gravedad tonal que adquiere el texto.

"Otra estación llegó: Otoño ahora  
sus sordas humedades va extendiendo  
y el árbol es, umbrales del invierno,  
un grave surtidor de hojas muertas."

(p. 122)

Visión percibida anteriormente en el primer soneto (Tema garcileño) donde la oración condicional sobre la que se apoya el verso morigera la movilidad. El primer elemento evocativo (Si a este espacio) contrasta con el segundo (Si en esta clara...) cuya naturaleza es paralela al estado interior.

Si a este espacio (1er. cuarteto)  
Si en esta clara (2do. cuarteto)  
Si no hay collado (1er. terceto)  
Si seco (2do. terceto)

Esta reiteración de los primeros versos es la reproducción de la constante limitación humana, más aún si oraciones negativas sustentan un contenido oscuro. Así el verso final: "Será que amor perdió ya su señuelo", es la primera señal de la perfecta comunidad temática con los dos libros anteriores ensayados en un mundo interior realmente agitado.

Toda la entraña del poema no sigue sino un camino anteriormente marcado: la angustia(3) poderosa fuerza que tensa la poesía, vértice al cual se dirigen formas y ritmos de la más va

---

(3) Igualmente dice Friedrich: "En la lírica moderna será difícil encontrar un texto que, si empieza en la angustia se libere de ella." Op. Cit. P. 260.

riada especie, en una suma coral que distingue dos entidades opuestas en constante enfrentamiento: el hombre y el mundo. Como los poetas crepusculares, el autor nos da una visión del paisaje que bien puede considerarse como el reflejo de la historia de la humanidad. El paisaje que ve y recrea el poeta en su poema es el mejor testimonio de época, su más logrado cuadro expresivo y patético. Como Trakl, (4) Sologuren está en un paisaje que si bien lo aleja del mundo también lo hace partícipe de él. Lo que el poeta ve o toca es lo contaminado por el mundo, el fruto podrido de la enajenación. El oro de los días se ha extinguido dice Trakl, y Sologuren expresa esa extinción en los poemas de La gruta de la sirena. Así leemos:

"El sol del amor se pone  
tras las rosas y tus ojos,  
es ave entre sus despojos  
que suave llama dispone.  
El horizonte traspone  
(oro de emblemas y rojos).  
El sol del amor se pone.  
En el corazón compone  
una guirnalda de abrojos  
(ojos labios labios ojos)  
que olvido al olvido opone.  
El sol del amor se pone.

(Rondel, p. 120)

La reiteración temática en esta segunda época no puede ser menos adecuada a este poema. Como en Dédalo dormido, el poeta se vuelve al amor para restituir la comunicación bloqueada,

---

(4) Como anota Walter Killy: a propósito de Trakl: "Tranquilos permanecen los bosques alrededor de la morada del hombre. Pero todo tiene un color vespertino, crepuscular, difícil de captar. Esta naturaleza se le escapa cada vez más a los hombres. El alejamiento tiene lugar precisamente al encuentro del hombre con la naturaleza." George Trakl. En: Eco, revista de la cultura de occidente. T. II. Julio 1961. P. 325.

pero el amor también es inútil; el poeta siente esa inutilidad en su breve comunicación ante las sombras de la soledad y la angustia. "El sol del amor se pone" abre y cierra este poema y no cabe duda sobre la idea crepuscular del texto.

Esta visión del ocaso de la historia y del hombre mismo es la línea que conduce a los poemas por un campo de gravedad tonal y de nuevo este paisaje asemeja al de Trakl: vespertino, quieto y sombrío:

- 1 El oro de la tarde está muy quieto;  
pero la angustia es mucho cielo,  
muchas celestes llamas  
huyendo de tus ojos.  
5 Otros países hay de niebla y lejanía,  
otras comarcas pudriéndose de frutos,  
otros espacios indecibles, amor;  
pero la angustia es mucho rostro,  
muchos labios diciendo y no diciendo,  
10 mucho vuelo amargamente encadenado.

(Te alisas amor..., p. 123)

Aquí se ha extendido el espacio(5) desde la proximidad de la tarde hasta la perspectiva espacial infinita (otros países) para volver en el elemento aéreo (vuelo) hacia el centro magnético de la obra: penumbra.

---

(5) Precisamente una de las características del libro es la disposición del espacio poético: diversidad de tiempos y espacios son las realidades en las que se mueve el poema.

Pasó la primavera: Movilidad: Espacio 1 - Tiempo 1  
cambiando Tiempo 2

en pesantez de frutos. Verano/espacio 2  
hizo valer Tiempo 3

Otra estación llegó: otoño espacio 3  
y el árbol es, umbrales del

invierno espacio 4

La poesía oscila entre el movimiento y estatismo, entre un tiempo y espacio y otro, y es esa desazón y angustia lo que reproduce el texto. Todo pasa vertiginosamente y la vida tam



bién está expuesta al tiempo que teje la tela del engaño como se lee anteriormente en Otoño, endechas. En Clepsidra encontramos la misma situación:

- 1  
La página blanca,  
el signo y el / Limitación espacial  
latido
- 2  
Es un pájaro el invierno  
que se olvidó de su vuelo. / Detención temporal
- 3  
El afilador y su nota  
afilada  
en la mañana quieta / Estatismo temporal  
y la calle con sol.
- 4  
Una sombra cubre  
otra sombra; / Limitación espacial  
se desprende  
una flor,  
(y el agua  
aguarda).

(p. 134)

### 3. SINESTESIA Y ALITERACION



Como en Detenimientos, Sologuren hace uso de la sinestesia lo que ha de ligar está poesía a cierta nota simbolista(1) y como allí, fusiona diversas sensaciones para dotar al poema de una dimensión suprarreal, uniendo lo visual a lo táctil, lo auditivo a lo visual, etc. Si lo táctil, visual y auditivo, vagamente se corresponde, en algunos poemas (Rimas; Memoria de Garcilaso el Inca) es notable esta correspondencia.

"La mano que en la frente  
puso su fresca sombra

(p. 130)

Córdoba es adusta, y cae  
en mí un ocaso susurrante

(p. 125)

Por sobre tí pongo el oído  
y siento el rumor del sol, la luz  
del agua, el surco tibio

(p. 126)

A menudo lo visual es connotado por lo auditivo o lo táctil: la sombra es fresca; el ocaso, susurrante; el sol, rumoroso; etc. Así La gruta de la sirena mantiene un vínculo más con Detenimientos tanto en la concepción como en el uso de la sinestesia.

De igual manera se suceden en el plano sonoro repeticiones e identidades, de sonidos que dan como resultado la alitera-

(1) "Como rasgo estilístico, la sinestesia se encuentra en la poesía simbolista". Kayser. Op. Cit., p. 171.

ración empleada anteriormente en Otoño, endechas. El séptimo poema del libro encierra en su primer verso, que da nombre al poema, una alteración de consonantes líquidas.

Te alisas, amor, las alas, tus cálidas plumas.

(p. 123)

La sucesión de sonidos líquidos(2) interdientales y fricativas (s) permiten una mayor expresividad implícita. El símbolo del ave resulta por demás móvil gracias a las fricativas, cuya característica es friccionar precisamente a la salida del aire. Igualmente las vibrantes(3) crean esa noción de movimiento ya presentida en las fricativas. Inclusive las vocales altas y cerradas (i, u, i, u) suspenden al verso hasta cierta altura concomitante como las aves.

Este recurso reiterativo puede asimismo observarse a lo largo del libro en dos direcciones ya marcadas anteriormente:

- a) aliteraciones de sonidos "Anida tu alta muralla" (p. 121)
- b) Reiteraciones de signos equivalentes:

Moreno sol de amor, morena espuma

(El girasol, p. 118)

(ojos labios, labios ojos)

(Rondel, p. 120)

Así amanece un día,  
así amanece la luz  
en libertad;  
en libertad los pájaros,  
el cuerpo, el mar,

(p. 131).

(2). Cfr. nuestra tesis de Bachiller: Detenimientos, Recursos formales.

(3) Cfr. nuestra tesis de Bachiller: Detenimientos, Recursos formales.



c) Correlaciones:

Rondel (p. 120)

Rima (p. 130)

Yo, velador (p. 133)

Estos procedimientos buscan, como en libros anteriores la fijación del ritmo y la renovación del lenguaje.



## RECINTO

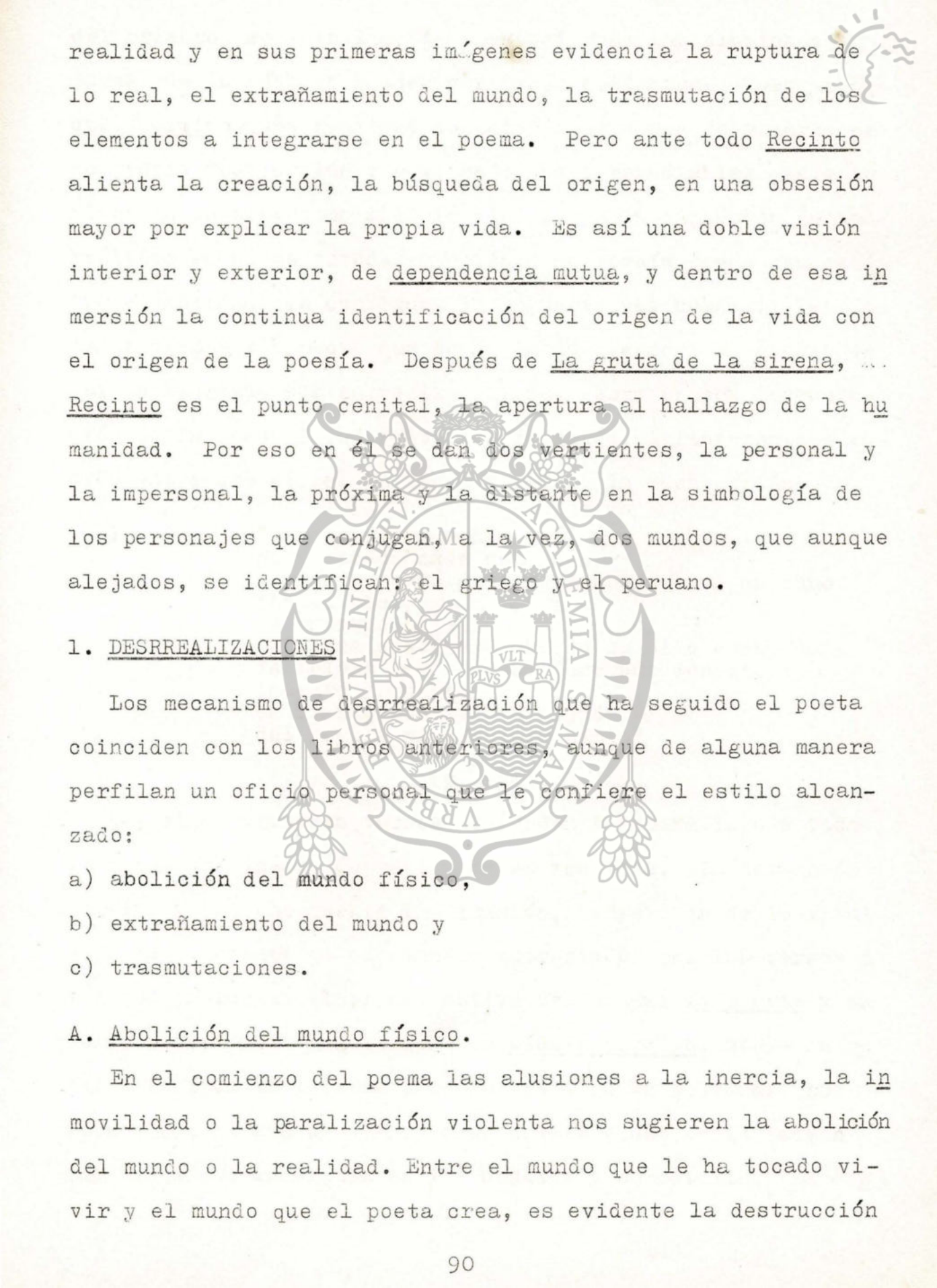


La publicación de Recinto(1) significa dentro de la obra de Javier Sologuren, la conclusión de temas y formas ensayados en sus libros anteriores. Es, a la vez, este poema el que mejor centra dentro de sí la poética del autor y la constante búsqueda de la realidad. Formalmente diferente a los libros anteriores, es también la parte final de una poesía cuyos recursos expresivos-reiteraciones y grandes desplazamientos- sugieren el término de un nuevo ciclo sologureniano y su máxima altura, el ensamblamiento de dos versiones en la búsqueda tenaz de la esencia vital. En este sentido puede considerarse a Recinto como la obra que encierra toda una visión personal ante la realidad y la existencia. Fruto de la madurez de su autor reúne diversos elementos antiguos que vienen desde El morador hasta La gruta de la sirena, pero propiamente pertenece a la segunda etapa de la Poesía de Sologuren, es su punto máximo, piedra angular que desafía y encierra el tiempo, su más alto mirador desde donde se destruye la historia, lejos ya de toda situación extrapoética, ante la luz que permanece idéntica.

Recinto entraña como Dédalo dormido, la angustia del hombre en el cosmos, el afán de liberación, la oposición a la

---

(1) La Rama Florida. Lima, 1967.



realidad y en sus primeras imágenes evidencia la ruptura de lo real, el extrañamiento del mundo, la trasmutación de los elementos a integrarse en el poema. Pero ante todo Recinto alienta la creación, la búsqueda del origen, en una obsesión mayor por explicar la propia vida. Es así una doble visión interior y exterior, de dependencia mutua, y dentro de esa inmersión la continua identificación del origen de la vida con el origen de la poesía. Después de La gruta de la sirena, Recinto es el punto cenital, la apertura al hallazgo de la humanidad. Por eso en él se dan dos vertientes, la personal y la impersonal, la próxima y la distante en la simbología de los personajes que conjugan, a la vez, dos mundos, que aunque alejados, se identifican: el griego y el peruano.

#### 1. DESRRREALIZACIONES

Los mecanismo de desrrealización que ha seguido el poeta coinciden con los libros anteriores, aunque de alguna manera perfilan un oficio personal que le confiere el estilo alcanzado:

- a) abolición del mundo físico,
- b) extrañamiento del mundo y
- c) trasmutaciones.

#### A. Abolición del mundo físico.

En el comienzo del poema las alusiones a la inercia, la inmovilidad o la paralización violenta nos sugieren la abolición del mundo o la realidad. Entre el mundo que le ha tocado vivir y el mundo que el poeta crea, es evidente la destrucción

del primero, su invalidación y es así como las alusiones y rupturas de lo real no pueden ser menos evidentes. Como en Dédalo dormido, una realidad suplanta a otra que se sumerge en su propia destrucción y cede bajo sus irremediables designios. El poeta asiste, como allí lo hiciera, a la captación de una realidad en plena autodestrucción y su poesía graba esa catástrofe continua que configura la angustia del hombre. Testigo de un tiempo y espacio que no ha podido vencer, el hombre es así un apartado ser entre las ruinas. Esta brusca presentación de la inmovilidad testimonia un mundo violentamente sacudido entre dos polos: la construcción y la destrucción.

1            "no circulaba nada  
nada rodado nada oscilado  
la muerte cayó de arriba abajo como un puño  
inapelable  
5            se entrñó el aire  
la araña quedó al cabo de su hilo seca  
la falena recamada al facetado insecto  
intacto y muerto  
10           en la segunda sílaba quedó  
del cuculí el quebrado canto"

(p. 136)

Los cinco primeros versos extienden y generalizan a todo el poema una imagen depresiva de la realidad. La detención inicial y su consecuente inanimación, la pérdida de lo vital y de lo existente se encuentran sustentados por los versos 3 y 4 que presentan el primer motivo del poema: la muerte y su obra de destrucción que, como en Dédalo dormido, asume un papel principal al moverse como sustrato de la soledad. Los versos 5 a 10 son un avance a un primer plano de la imagen que busca una inmersión en los objetos y su detalle. La des

trucción es evidente hasta en sus más mínimos confines. Araña, insecto y cuculí son los signos de oposición a la generalidad de lo inmóvil mutilado; y entonces la presencia de la abolición física cubre dos direcciones, la centrífuga y la centrípeta. En este sentido el poema es una visión depresiva y tensa de lo exterior que repercute en el mundo personal ensombreciéndolo. Un vibrante voz se percibe detrás de la enumeración inicial en la referencia a términos próximos y lejanos que buscan remisiones concretas:

"la estrella no crepitó sobre la ola  
ni sobre frescas yerbas descendieron  
lágrimas o presagios  
todo quedó como cuando  
se destapa un tina  
un final estertor  
y barcos de papel del niño que jugaba  
blancos hacinados"

(pp. 136-7)

Esta remisión a lo concreto concluye en el fragmento en una paradoja: mientras un mundo deshecho se descubre, se mueve sobre él la permanente impotencia y continua inocencia humana. Más adelante leemos:

"nada nadie  
ni rey ciudadano o mendigo  
entre mil hojas secas  
sintiendo hurgar su fina daga  
oculto esplendor bajo las patas del rebaño  
bajo olivos y molles bajo tiempo  
limpio todo limpio y callado"

(p. 137)

Las referencias anteriores a la inmovilidad como elemento de desrealización que ahora toca a los seres humanos (niño, rey, ciudadano, mendigo) cierra así su exposición de lo exis-

tente derruido y se ensambla con la visión poética que nace precisamente sobre lo real (entre mil hojas secas/sintiendo hurgar su fina daga/ oculto esplendor bajo las patas del rebaño/) y extrae su mundo valioso, único espacio vital para la poesía. Así todo se remite a una búsqueda de lo humano y lo vital. "Bajo olivos y molles bajo tiempo/limpio todo limpio y callado", es la conclusión de un proceso desrrealizador que permite llegar a las esencias y al final a su confín puro.

### B) EXTRAÑAMIENTO DEL MUNDO

Habitante de un mundo vacío, el poeta pertenece a un mundo alienado, y sus posibilidades expresivas se dirigen a un afán de comunicación de donde nace la vertiente amorosa de su poesía que anhela la máxima liberación. De allí que su actitud es la de un extrañamiento de una separación y, en tanto se extraña, todo le es ajeno, desconocido y distante.

"desconocidos la sandalia y el asfódelo"

(p. 136)

### C) TRASMUTACIONES

Trasmutar es violar la realidad, destruirla en el cambio y en la alegoría. El poeta recoge en el poema la visión instantánea de la realidad tal cómo es y cómo va transformándose en su curso; pero a la vez la aparta, la distancia o la altera en su búsqueda persistente. Así,

"inmerso en su alma el heliotropo  
en suaves flores deshecho el hueso blanco  
se contrajeron racimos rostros vísceras

espacio y tiempo apretaron sus mandíbulas  
hubo objetos que no desistieron  
el oro recogió sus destellos



lo encerrado fue el reino

solo un latido tocó nuestra memoria  
la angustia pesó tanto  
como la sangre encendida"

(p. 136)

y es una constante recurrencia de términos tanto generales y abstractos(espacio, tiempo, reino) como concretos(heliotropo, flores,oro) en una tentativa de referir o buscar un correlato propio a lo universal. Los objetos universales están dentro de un espacio concreto y personal sobre el cual convergen dos hechos trascendentes e históricos: la existencia de dos culturas antiguas y la configuración del presente vinculado, por el recuerdo, con el pasado.

Esta exposición de lo próximo y lo lejano a través del poema que integra objetos o elementos particulares y referidos a la realidad propia del poeta permite al lector ir uniendo referencias pasadas (sobre todo en Otoño, endechas) a presentes en la valoración del espacio y la realidad. Hoy se percibe en estas tres maneras de decantar y depurar lo real una intensa búsqueda del espacio, en este caso peruano, sugerido a través de algunos elementos: cuculí, molles, mosca negra o azul, pimiento, adobes.

## 2. VUELTA AL PASADO: INMERSION EN LA HISTORIA

Después de la evocación del pasado que apareciera en algunos poemas anteriores (Cfr. La tarde, de Detenimientos, Vién-

dote en Otoño, endechas, y Al pie de una ventana... en Otoño, endechas) en Recinto aparece nuevamente la inquietud por este pasado valioso. Descartado el presente en desrealizaciones sucesivas, el poeta vuelve al pasado en imágenes que se acrecientan. Esta vuelta marca indudablemente la búsqueda de sí mismo, la escrutación de lo vital. Y en esa proyección a un mundo anterior, Sologuren ensambla dos versiones históricas, nos hace partícipes de ellas y con ellas acude al descubrimiento del mundo y a la explicación de la historia.

"Una mosca tal vez negra o azul nos recordaron  
-nos confesó el huaquero y quizá Schliemann)

llegamos al sitio del aire  
a la botella subterránea  
allí donde translucen escarlatas  
alas de pimienta  
esmeraldas polvorientas  
turquesas absorbidas por milenios  
el aire estaba allí con su túnica de fiebre  
nimbado de altos vasos donde  
cuaja el silencio  
toda costra su grave sangre"

(p. 137)

Su inmersión en la historia y su consecuente término donde la realidad es ya poética y ha sido franqueada la tragedia y ruina iniciales, nos depara una visión concreta del mundo peruano, en sus elementos naturales y esenciales. Y todo en un mundo de silencio que dota de irrealidad al poema. El lugar del aire es el del poema y como antes es el único espacio limpio y callado. Aquí se da la deslumbración interior y las imágenes son visiones sucesivas de lo puro y secreto.

"(Ud. sabe -dijo Schliemann, dijo el huaquero-  
después de cuánto romper la tierra, al fin está  
bamos al borde)



el abismo es implacable  
 abrir los labios respirar profana  
 intentando sin embargo extraer  
 de cien mil hojas secas el poema  
 hollando el manto oscuro del oro de la tierra  
 el intransitable sueño de la especie  
 intentando apurar la dosis  
 de verdad de delirio  
 poner la antigua joya sobre el pecho  
 el joven pecho de Sophia Engastromenos  
 sorprender los élitros  
 la impredecible vibración

(entonces amigo -dijo el huaquero, dijo Schliemann- entonces vimos el tesoro)

(Pág. 137-8)

Las diversas penurias del hombre y particularmente la volun-  
 tad de vivir en la búsqueda de lo esencial se advierte a la al-  
 tura de estos versos; y aunque se presagia una revelación pos-  
 terior -un tesoro, precisamente- estamos ya también enterados  
 de la angustia humana el inquirir por su propio destino. Ante  
 la naturaleza el poema sostiene una constante actitud de pre-  
 gunta por el origen y en esta actitud óptica destacan las apa-  
 riciones de la cultura peruana y griega. Si el fragmento ante-  
 rior sostiene la realidad y el ser mismo de la cultura peruana,  
 hoy las continuas citas de la cultura griega adquieren un do-  
 ble significado: un signo -joya- mantiene el nexo con el pasa-  
 do y a través de él se ve lo que por boca de Schliemann se per-  
 petúa. Pero esta búsqueda mantiene un sustrato de ars poéti-  
que. El origen de la vida es el de la poesía y hurgar en una  
 de ellas es hacerlo igualmente en la otra. Este es su impere-  
 cedero tesoro, su sagrado fuego que alienta desde el pasado: el  
 tesoro de la vida y de la creación.

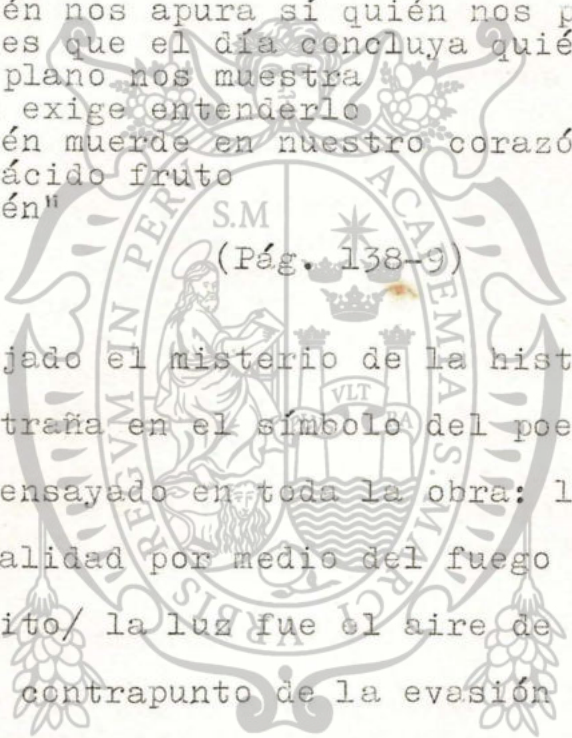


"decididos a extraer de cien mil  
 hojas secas el poema  
 ruido o palabra que fuera a quebrantar  
 la equívoca eternidad de la muerte  
 rompimos la entraña  
 rompimos el sello  
 cayó el polen musitante  
 la remota semilla  
 ardió el grano del cereal incógnito  
 la luz fue el aire de la vida

(¿Por qué la apuñalamos, por qué la  
 penetramos? esta tierra que nos mueve,  
 nos llama, nos excita -preguntó Schliemann,  
 preguntó el huaquero)

quién nos apura sí quién nos pide cuentas  
 antes que el día concluya quién  
 el plano nos muestra  
 nos exige entenderlo  
 quién muerde en nuestro corazón  
 el ácido fruto  
 quién"

(Pág. 138-9)



Y al fin despejado el misterio de la historia, quebrado o  
 roto - sello y entraña en el símbolo del poema - se advierte  
 un procedimiento ensayado en toda la obra: la purificación o  
 traspaso de la realidad por medio del fuego (Ardió el grano  
 del cereal incógnito/ la luz fue el aire de la vida).

Sin embargo el contrapunto de la evasión en boca de los ex  
 ploradores mantiene viva la oposición de dos mundos. Las inte-  
 rrogantes del huaquero y Schliemann son probablemente las del  
 propio poeta que enfrenta a la realidad multiforme y que en el  
 poema es reproducida por la cinética que le imprime al verso  
 el encabalgamiento.

"(dijo el huaquero: abrí un fardo y quise hallar  
 los siempre; dijo Schliemann: las armas brillan,  
 y más tarde volvieron a brillarme en el recuer-  
 do)

pero no basta el cielo  
sus espadas triunfadoras  
sus transparentes lagos  
sus ardientes espumas



los ojos que acarician

no basta el fuego  
incorruptible del corazón  
ni su marcha  
de reloj de infinitos rubíes  
no basta la tierra  
cuya sustancia nutrimos  
cuya sustancia nos nutre  
la enmascarada y ocultante  
calidoscópica atesorada  
reverberando en fraccionados espejos  
en irrepetibles accidentes  
la embriagadora la desamorada

a nuestro amor no basta

menos aún los pobres dioses  
que día a día levantamos  
día a día quebramos  
con manos o palabras  
no basta  
nada basta al amor  
el crudelísimo insaciable

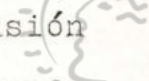
(Schliemann y el huaquero: abrimos la tierra,  
la cerramos con nuestro propio polvo; abrimos  
nuestro propio polvo, lo cerramos con la tie-  
rra)

porque todo es origen

nuestro polvo nuestro oro  
el crujiente muerto y vivo  
hacinamiento de las hojas

(Pág. 139-40)

Todo se halla sostenido por el recuerdo - como dice Schlie-  
man-. Aunque también todo este hacinamiento se reduce a una su-  
cesión inanimada y vacía, que contenga a los dos planos de la  
existencia y la creación -dios/hombre-, regidos por un mismo  
principio fatalista de tiempo. La apertura de tiempo y espa



cio funciona aquí como la apertura al poema. La conclusión (porque todo origen) muestra hasta qué punto se ha separado esta visión del presente para hurgar en el pasado. Así confluyen dos grandes temas en el decurso del poema: la abolición del tiempo, la inmersión en el pasado como una nueva an típoda de lo real, y la visión de la realidad poética. Sin embargo, no se da esta visión alejada en el pasado; sino que pervive a través de dos personajes - el huaquero y Schliemann- en el presente y es así como el constante ir y venir por la historia, teje un cordón entre dos categorías distantes. Casi al final del poema se lee:

"el collar de Helena en el cuello de Sophia"  
(Pág. 138)

y es en este sentido que se intenta la fusión de dos planos sincrónicos. La supervivencia del pasado a través de un elemento hace que esta inmersión sea también un camino por donde el poeta pueda liberarse de su fatigosa y cruel existencia.

El poema que inicialmente destruye la realidad se aplica a una construcción nueva. Al hallazgo de esta esencialidad se sucede la vibración vital. El contraste del comienzo con el final supone el traspaso de una realidad a otra. La coinc idencia y superposición de la búsqueda del origen y de la poesía cierra el poema en una alternancia de alusiones a la muerte, a la vida de cuyos términos escapa la esencialidad que pervive fuera de todo tiempo en su pureza y luz. La de-



velación a la que asistió el poeta rompe la inmovilidad, la paralización e inercia iniciales. Ahora todo fluye, palpita en la verdad única de su pureza y origen. La sumersión en la historia es la reconstrucción desde lo sustancial del propio mundo y de la vida.

"y todo oscilando  
rodando  
circulando"

(Pág. 141)





## SURCANDO EL AIRE OSCURO(1)

Tres años después, Surcando el aire oscuro es dentro del conjunto de la obra de Javier Sologuren, el arribo a un tipo especial de poesía ensayada en sus libros anteriores, sobre todo en Estancias. La concepción de la obra a través de la sencillez, desnudez y transparencia del lenguaje despojado de su antiguo enriquecimiento simbólico definen su presencia. Así el poeta realiza dos actos simultáneamente: llega a la síntesis de su proceso vital y llega también a la depuración total de su lengua poética, sugerida hacia 1959 con Otoño, endechas. Surcando el aire oscuro es además un homenaje al poeta español Gustavo Adolfo Bécquer, y como ya sucediera anteriormente con un escritor de la generación del 30, Enrique Peña Barrenechea(2), Sologuren rinde un homenaje adhiriéndose a la concepción becqueriana: la construcción de la lengua poética en sus elementales formas simples. Este libro, cierra hasta el momento la creación de su autor, y a excepción de una serie de poemas breves que conforman Sobre flores, libro inédito aún, la poesía de Sologuren marca aquí un largo camino dejando entrever una frondosidad inicial llevada hasta su perfeccionamiento y, a la vez, una lenta aunque madura desnudez formal que en este caso permite asistir al descubrimiento de un mundo personal constantemente renovado y puro, consecuente y sincero cuya

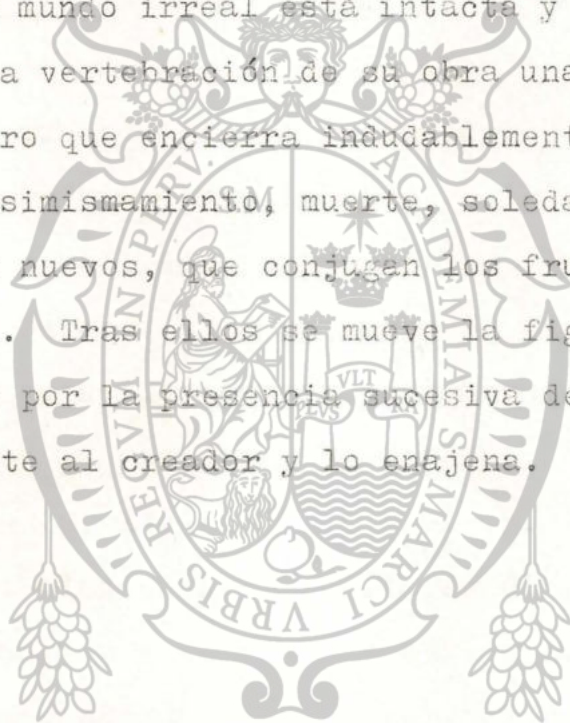
---

(1) Carlos Milla Batres Ediciones. Lima, 1970.

(2) Elegía a Becquer y retorno a la sombra, 1936.

mejor definición en su propia pureza, su única esencialidad sobre la cual se ha levantado, iniciado su camino y delineado su perfección.

Si analizamos esta forma a la cual ha llegado la poesía, forma por lo menos esbozada anteriormente y ampliada con maestría en la madurez plena del autor, es interesante observar cómo en este libro se mantienen los mismos temas anteriores, como la proclividad a un mundo irreal está intacta y más aún, como el autor elige en la vertebración de su obra una forma expresiva menos lujosa, pero que encierra indudablemente su orbe esencial. Sueño, ensimismamiento, muerte, soledad, dolor, son los temas antiguos y nuevos, que conjugan los frutos de la experiencia personal. Tras ellos se mueve la figura del poeta en su mundo agitado por la presencia sucesiva de la realidad que margina nuevamente al creador y lo enajena.





## 1. FORMAS DE LA IRREALIDAD

Dentro de este contexto manejado anteriormente con una antípoda de lo real y como un ámbito valioso y pleno se pueden ensayar varias formas de la irrealidad.

1. El sueño. Esa idea no ha sido descartada por el poeta y sus insinuaciones en los libros anteriores encuentran en Surcando el aire oscuro una configuración progresiva que genera un proceso desrrealizador:

- A. Ausencia de la realidad
- B. Desrrealización
- C. Irrealidad
- D. Pureza.

Así, el sueño coincide en última instancia con un mundo pu-  
ro, perceptible en la permanente existencia de elementos sim-  
bólicos: mariposa (p. 147); mar, mármol (p. 157); espuma (p. 156);  
lámpara (p. 166); blanco (166); collares de espuma sucesivos  
(167). Pero esta permanencia no es pasiva sino activa y móvil:  
soñar es liberarse, acceder a un super-mundo esencial. El sue-  
ño coincide, por eso, con el paraíso de la infancia, le resti-  
tuye su propio sentido.

"porque cogí la mariposa  
no en el jardín  
sino en el sueño  
porque en mi almohada  
oí cantar al río  
al crepúsculo orar  
porque el cielo breve  
de la flor

me llevó lejos  
porque el niño aún  
(que fui a veces soy)  
despierta y ve  
la mariposa  
volar en el jardín  
que ya no sueño



(el paso de los años, p. 147)

Esta idea del sueño es también la de la vida y es inicialmente la de la realidad poética y esencial, la creación o recreación planteada en libros anteriores (Cfr. El morador) y que obviamente en el presente no mantiene su existencia ante el peso de la circunstancia. El poeta regresa entonces como en Otoño, endechas (Cfr. Viéndote, A veces abro una ventana) al primer mundo, al valioso espacio anterior ("que fui que a veces soy") aunque el indicio de lo real sea constante. Esta reconstrucción que lleva a cabo no es, como pueda pensarse, a nivel de elementos naturales sino a nivel del ser vital encarnado en este caso en el ser amado que adquiere existencia recién al momento post-conciente.

"pongo mis labios  
en tu sueño  
sueño tu boca  
en mis labios  
te estoy mirando  
ahora  
bajo la seca luz  
de una lágrima oculta

(el recuerdo, p. 149)

De ahí la existencia del amor, su permanencia en el mundo vital. Sin embargo, esta existencia no queda en eso sino que se convierte, gracias a su misma irrealdad, en una existencia valiosa y tal vez imperecedera donde converge y se trasmu

ta toda realidad:

"desde dónde me miras  
muchacha  
reina joven  
desde el sueño  
de la vida  
desde  
inasible muerte  
no lo sé  
no lo puedo saber  
pero en tus ojos  
aún se copia  
el esplendor de  
los fugaces cielos"

(connubio, p. 150)

Esto le permite a Sologuren convertir el sueño en un símbolo directo o indirecto de la irrealidad. Y cuando no es directo, usa términos antiguos como el del mar (Cfr. Dédalo dormido) que en este poema, destaca la admiración por Le cimetiere marin de Valery, extensiva también a otro poema (La nieve).

"el mar que mira como ciego  
(inmemorial múmero mármol)  
desgarrando su blanco sueño  
en sueño vigilante me ha trocado

(partitura, p. 157)

Y es a partir de este texto que Sologuren fija su imagen definitiva de su poesía y de su actitud: la búsqueda tenaz de la blancura. El blanco desrrealizador del cromatismo de la realidad, encierra un contenido de pureza e inmaterialidad que, en algunos casos, deriva en el libro, en las alusiones a la muerte. Y es que esta poesía tiende a la abstracción de los elementos concretos, a su universal generalidad que excluye cualquier contexto anecdótico u objetivo, y supone una limpieza interior y exterior hasta la esencialidad. La insistencia

en la blancura que parte de este texto cuyos elementos descartan lo externo (mar ciego, m $\acute{u}$ tulo m $\acute{a}$ rmo) se centra en un poema posterior que define la b $\acute{u}$ squeda de Recinto.

- 1 "reto $\acute{n}$ o de la luz  
y del fuego de la llama  
enci $\acute{e}$ ndeme la  $\acute{i}$ ntima  
intenci $\acute{o}$ n de esta hora  
5 a la que ahora arribo  
solo desconocido  
ev $\acute{o}$ came en tu tr $\acute{a}$ nsito  
(blanca saeta silencio)  
la morada o el blanco  
10 donde duermen mis sue $\acute{n}$ os  
se agitan desvelados"

(a una l $\acute{a}$ mpara, p. 166)

El poeta ejerce una voluntad de cambio y de purificaci $\acute{o}$ n de los elementos de su mundo. S $\acute{o}$ lo podr $\acute{i}$ amos recordar aqu $\acute{i}$  la simbolog $\acute{i}$ a del fuego y de la luz para tales prop $\acute{o}$ sitos. En efecto, en los versos 1 y 2 se mantienen esos elementos desrealizadores y/o purificadores. Pero esta purificaci $\acute{o}$ n que se orienta como un alejamiento de la tierra no es s $\acute{o}$ lo externa sino interna (casi como el s $\acute{i}$ mbo) del agua que tambi $\acute{e}$ n obliga a una postergaci $\acute{o}$ n de la realidad) y expresa el ensimismamiento - ruta tambi $\acute{e}$ n a la irrealidad. Ya en los versos 5 y 6, segundo momento y tercero respectivamente seg $\acute{u}$ n nuestro esquema inicial, se presenta a la vez el traspaso de la realidad y la soledad del hombre. El verso 8 evoca aqu $\acute{i}$  tambi $\acute{e}$ n un verso anterior (flecha preciosa que no alcanzara a herirme, p. 44, La visita del mar) y es el punto cenital que linda con la irrealidad alcanzada s $\acute{o$ lo en el sue $\acute{n}$ o o en la presencia del blanco. Es indudable que el arte de Sologuren

está y estuvo presidido por esta orientación y el "planeta per  
la del que sueña", p. 11, es aquí 'la morada o el blanco'. Tal  
vez este libro puede verse mejor como una conclusión y su es-  
tudio comporte una comparación pues es el libro de la madurez  
del autor. Así la irrealdad y su connotación en la simbolo-  
gía del blanco en color de fondo confirma la impresión  
primera. De ahí se le vincula con la muerte.

"pero yo ya estaré  
bajo otra muerte  
más grande"

(escalas, p. 155)

"naturaleza  
cerraste los ojos  
propios  
y los del hombre  
con locura  
su pecho con espanto  
y muerte y muerte  
aunque en ti vieron  
viva promesa"

(ce los ojos cerrados, p. 163)

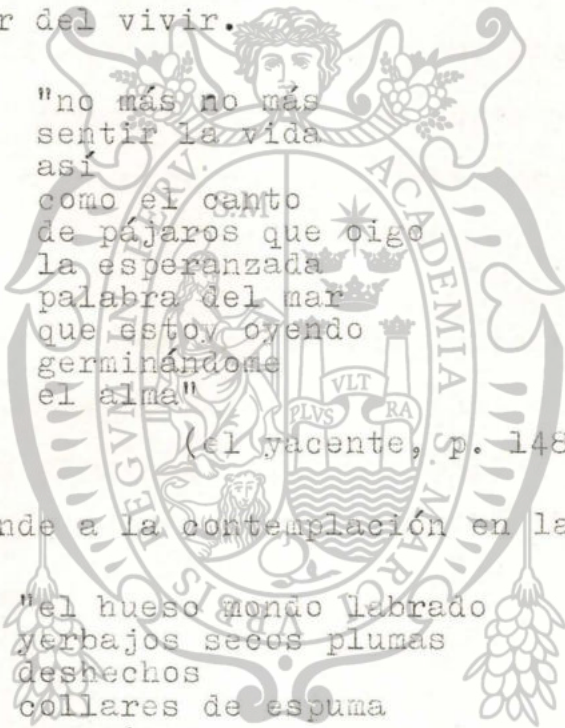
Esta idea de la muerte que es antigua en la poesía y lo es  
también aquí reúne dentro: la vida, la soledad, la idea del  
destino. Es importante ver cómo se da un juego paralelo y con-  
trastivo en el pasajero cuyo tránsito es el del hombre en el  
mundo y particularmente el del poeta. Así no es un elemento  
negativo, sino una vía de evasión que envuelve un destino pro-  
pio de su autor:

"cuándo será dónde  
dónde será cuándo"

(la espera p. 173)

De aquí nace la idea de la vida que es un desarrollo a la

idea ensayada en Detenimientos. Alienta a partir de entonces una concepción vital, que sin ser jubilosa y embriagadora como entonces (Cfr. "Hallo la transparencia...", p. 15) en Detenimientos, mantiene su esperanza y deleite. El poeta se abandona al placer puro de vivir después de distanciarse de lo real. El título del primer poema donde se muestra lo vital, anuda el tema y la actitud de este libro también con Detenimientos: una postura yacente, - tal vez durmiente-, permite al poeta gozar del vivir.



"no más no más  
sentir la vida  
así  
como el canto  
de pájaros que oigo  
la esperanzada  
palabra del mar  
que estoy oyendo  
germinándose  
el alma"

(el yacente, p. 148)

De donde se tiende a la contemplación en la presencia del blanco.

"el hueso mondo labrado  
yerbajos secos plumas  
deshechos  
collares de espuma  
sucesivos  
lo accidental  
corrompiéndose  
girando  
hacia lo blanco  
tenaz triunfante puro  
el trabajo del mar

(color de fondo, p. 167)

Si la realidad (hueso, yerbajos, plumas) es tomada en el texto, sufre de hecho una purificación. Esta corrupción - el verso más explícito del poema- es la de toda la realidad que



enfrentó la poesía y de hecho 'girando/hacia lo blanco' es el signo del cambio, presente también como se viera en Recinto. Pero el verso 10 se destaca por su contención de expresividad; entraña un laborioso trabajo personal que en este caso se traslada a lo irreal -el mar, como en algunos poemas anteriores (todo, todo hacia el mar, p. 62 Estatua en el mar) y que significa el arribo definitivo al texto puro. Esta situación nos permite ver hasta qué punto esta obra renueva y actualiza sus propios procedimientos y significados, les otorga una vigencia en una configuración cíclica de temas y formas valiosas y sobre todo, en el caso de los temas, aplicados a una etapa vital y propia.

La poesía entonces es un deleitable contenedor del mundo que vive el autor, de un mundo natural estilizado, o sólo la exposición de uno o dos elementos sin referencias concretas.

"tú has pensado  
 tú piensas  
 ya lo sé  
 qué polvareda  
 de agua  
 levantada  
 contra el cielo  
 azul  
 perfecto  
 imperturbable  
 yo he pensado  
 un poco  
 pienso un poco  
 también hallo  
 la espuma

(ecuación, p. 156)

El texto se compone de mínimas realidades, apunta a ser sólo una

sucesión de imágenes, sólo signos que valgan por sus propias iluminaciones significativas. Sologuren está como Martín Adán frente a un texto que no dice literalmente nada, que no quiere decir nada, sólo iluminar, participar la verdadera luz de la realidad.

"toda  
la luz  
de las tardes  
en el mar  
y en la blanca  
gaviota  
sobre la ola  
alzada"

(distancia, p. 169)

Es la preocupación que centrara entonces Bécquer en su poema: qué es poesía dices, mientras clavabas en mi pupila tu pupila azul? y que se cumple con Sologuren en el homenaje: la poesía no ha dicho nada, nunca ha tratado de decir, sólo es, únicamente esplendor interior, iluminación del ser. Esto determina la variación de la obra de Sologuren, define su cambio, configura el estilo, indica la diferencia que comporta Surcando el aire oscuro, frente a otras obras.



## 2. PROCEDIMIENTOS FORMALES

Como bien ha dicho Wáshington Delgado en el análisis de la obra de Javier Heraud(1): "Es necesario señalar que los procedimientos de la poesía libre son paralelos a los de la poesía tradicional. La disposición de los versos, la manera de escandirlos, son similares a la función de la rima o del ritmo de sílabas contadas". En ese sentido la poesía que ensaya el verso libre entraña un juego propio de técnicas y procedimientos" que el poeta va creando continuamente"(2) con el propósito de adecuar su contenido vivencial a su expresión más próxima.

Probablemente en sí no sea este un encabalgamiento pues no se da la necesidad de encabalgar en el verso encabalgante sino en el encabalgado, sin embargo, desde la significación del poema el paralelismo exige esta fusión de elementos, pues todo gira en torno a una integración. Ya en la nieve, el procedimiento es más marcado aún.

1. arrastrará  
 su larga  
 cola de  
 aire  
 abstracto  
 nos lamerá  
 los recuerdos  
 la acariciante  
 perra  
 recogerá  
 su larga  
 ccla de  
 anhelos

(1) Javier Heraud: Poesías completas y homenaje. La Rama Florida. Lima, 1964. P. 17.  
 (2) W. Delgado. Op. Cit. p. 16.

tal un  
cántico

(p. 159)



A excepción de un sólo verso (la acariciante) todos están sujetos a una dependencia encabalgante. ¿Cuál es la idea -en cuanto escritura- de la poesía que tiene Sologuren? ¿El poema está al servicio ya no de la belleza e independencia de los versos, sino de la estrofa? ¿Esta continuidad que le confiere el encabalgamiento le permite una estructura más simple, dinámica transparente en la que funda su sencillez y su diafanidad? Es probable que estos sean los propósitos del autor al una forma tan fluida. Esta técnica es aplicada a casi todos los poemas en adelante (pp. 159-180) pero destaca sobre todo en con los ojos cerrados, por lo que vuelve, lo perdido, ventura, hacia las fuentes, etc. Allí vemos:

naturaleza/cerraste los ojos/propios/y los  
del hombre/con locura/su pecho con espanto

(p. 163)

suben las hojas/musitantes/por encima de/  
mi edad/de esta cabeza/de este corazón/  
donde/desde/tan/lejos/remontando/los años/  
aún resuenan/crujen aún/agitando sus signos  
sus emblemas.

(p. 165)

En este último poema puede confirmarse lo que ya habíamos planteado: la poesía se apoya en elementos relacionantes (donde-desde-tan-lejos).

En la poesía de Surcando el aire oscuro encontramos varios procedimientos formales que nos permiten ver cómo el poeta

ha llegado a una rigurosa decantación para formar una poesía nueva. El primer procedimiento es el encabalgamiento. En sí, este procedimiento no es extraño al poeta que lo ensayara anteriormente(3), aunque hoy la concepción de la estrofa y del verso presentan notables diferencias. Desde el inicio se hace encabalgamiento al verso 3 y 4 (surcando el aire oscuro/ de mi pecho). Aquí se divide una adjetivo de su conclusión (preposición y término) y hasta cierto punto el verso no presenta mayores problemas ni nos induce a sorpresa. Es a partir de los caminos(p. 153) desde donde se observa un marcado rompimiento de la unidad significativa. Si la poesía de Sologuren resulta hoy breve y depurada y no repite su forma inicial, busca de alguna manera suplir la profusión y densidad verbal con el encabalgamiento que le confiere un movimiento especial, un nuevo "juego de oposiciones, paralelismos, reiteraciones y sorpresas"(4).

1 aquí estoy  
inmóvil  
oculto aun  
para mí mismo  
5 desconocido  
pero mirando  
por dónde  
van mis deseos  
mis pasos  
10 y tus pasos  
dónde suenan  
se acuerdan  
o se alejan  
dónde te encuentro  
o te pierdo

(los caminos, p. 153)

(3) Cfr. El morador

(4) W. Delgado en Op. Cit. p. 18 al referirse a Heraud.

El encabalgamiento del verso 9 y 10 inicia el paralelismo que se va a desarrollar en el resto del poema (suenan/se acuerdan/se alejan; te encuentro/te pierdo).

Dentro del encabalgamiento se descarga hoy la forma de encabalgamiento sustantivo y adjetivo, para encabalgamiento a través de los elementos relacionantes:

sust. + conj. + adj.

que le dan su simpleza formal, su limpieza estructural.

el tiempo ha pasado/y no/ha pasado

(p. 170)

asomarse/sin vértigo/al abismo/por sólo  
ver/la solitaria/flor/sin sombra.

(p. 175)

Igualmente aquí se quiebra la unidad antigua del verso y su dirección es sobre todo vertical, en virtud del encabalgamiento. La poesía es entonces ligera, aérea, grácil, transparente pues sus apoyos rítmicos también son los elementos relacionantes, en ellos descansa toda esta nueva forma poética.

## 2. La reiteración. La correlación.

El efecto de la reiteración funciona indudablemente en el aspecto rítmico, al nivel de los significantes; pero este efecto sonoro que puede ser usado a menudo no está limitado a su plano rítmico sino que trasciende este aspecto puramente acústico y externo, y participa del significado. Propiamente

te podríamos pensar en la imagen sonora en virtud de las re-  
iteraciones. La poesía de Sologuren se ha convertido en una  
poesía cuyos elementos tienden a reiterarse y buscar sus equi-  
valencias y paralelismos, a ordenarse dentro de una correla-  
ción(5). Esta reiteración no es, sin embargo, a nivel de pa-  
labras aisladas, sino también a nivel de unidades sintácticas  
mayores. Podríamos distinguir, en ese sentido, hasta seis,  
formas diferentes que cubren unidades sintácticas gradualmen-  
te en progreso:

1. siempre/ siempre (en la calle, p. 174)
2. no más no más (el yacente, p. 148)
3. boca para secarse  
pecho para secarse  
vientre para secarse  
(el enamorado y la muerte, p.154)
4. cuándo será dónde  
dónde será cuándo  
(la espera, p. 173)
5. bajo el puente  
de las rosas  
baja el puente  
de las sombras  
(de la mano, p. 178)
6. qué paloma  
qué rosa  
qué sonrisa  
(al amor de la paz, p. 179)

En esta reiteración de estructuras, de sintagmas nominales,  
en algunos casos, el poema expresa una realidad uniforme y mo-  
nocorde. En sí la primera reiteración es sucedida por reitera-  
ciones cada vez más complejas:



1. sust. + sust.
2. neg. + adverb. + neg. + adverb.
3. sust. + prep. + form. verbal + enclítico  
sust. + prep. + forma verbal + enclítico.

hasta llegar a la misma situación del encabalgamiento: apoyar la estructura en elementos generalmente no significativos, gramaticalizados, vacíos que hoy adquieren su plena significación: cuándo será donde/dónde será cuando.

Lo que sucede es que la reiteración cubre un campo cada vez mayor que se resuelve en una correlación no siempre paralelística. El texto 5 ingresa en una verdadera correlación que mantiene el paralelismo:

- a b
- c
- a' b'
- d

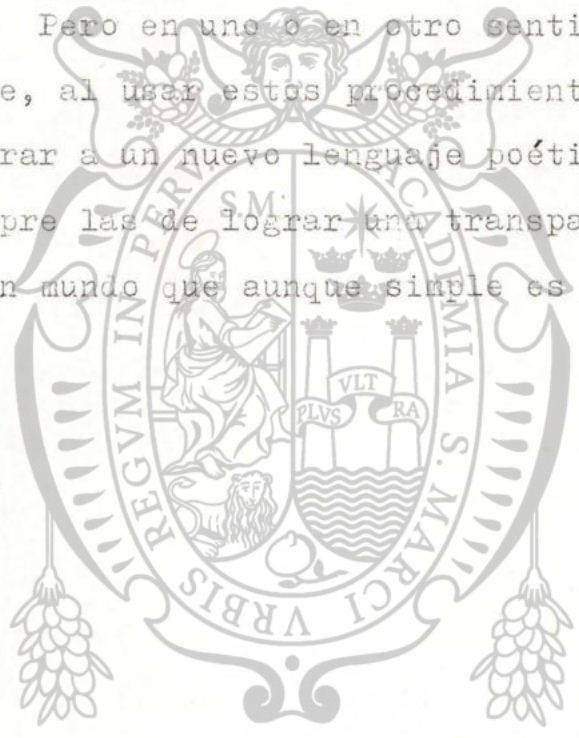
Aquí a' (baja) es el correlato paralelístico de a (bajo) en un caso de analogía fonética que busca extenderse al otro verso: c (rosas) que por aliteración mantiene a d: sombras. (La correlación se establece a nivel fonético: las eses de rosas están en sombras) por eso no resulta inaparente esta integración en un poema como mutación, que hermana esta poesía con la de J.E. Eielson, no sólo en su expresión sino en su evolución.



en el fondo del cielo  
 seremos  
 en el cielo del pecho  
 en el cielo del fondo  
 en el pecho del cielo  
 en el fondo del pecho  
 en el pozo del cielo  
 el agua  
 que seremos

(p. 158)

La técnica aplicada al poema evidencia la misma estructura con la única diferencia de la mutación interior que sufre el significado. Pero en uno o en otro sentido la poesía de Sologuren quiere, al usar estos procedimientos renovar su propia forma, aspirar a un nuevo lenguaje poético cuyas inclinaciones son siempre las de lograr una transparencia lingüística que vierta un mundo que aunque simple es esencial y profundo.





Nacida hacia 1944 con la publicación de El morador y cerrada hasta el momento con Surcando el aire oscuro, esta poesía es, al cabo de veintinueve años, esencialmente la misma; su centro de gravedad no se ha movido; su tendencia a la irrealidad aún permanece. En todo este tiempo el poeta ha intentado diferentes formas expresivas y sin embargo, el mismo sustrato se percibe en los nueve libros publicados bajo el título general de la obra: Vida continua. Tal vez las palabras de Jorge Guillén sean las más justas para definir este proceso: "Vida continua" título muy justo. <sup>SMY</sup> al hilo de ese vivir, un necesario decir, que permanece fiel a sí mismo, y con el tiempo, se depura y se refina y se hace más esencial y más leve. Prefiere los versículos, los versos libres y en general, las últimas poesías, desde Otono, endechas hasta ese Toast, felicísima canción. Hay notas delicadísimas y muy sensibles, que transparentan una profundidad de aire o de alma: Vida continua, poesía sin interrupción(1)". De él caben destacar dos notas: la reiteración esencial de la poesía y la evolución formal progresiva. Precisamente esas son las características que peculiarizan a la poesía en su desplazamiento diacrónico. Si los poemas que publica Sologuren tempranamente hacia 1939 se orientan hacia un mundo puro ese proceso creativo se delinea con mayor precisión hacia el primer libro: "Desde el pri-

---


(1) Carta de Jorge Guillén a Javier Sologuren.

mer libro se percibe el camino del hombre a través de "un cie-  
go ambular de color" (p.15) y la construcción de un nuevo mun-  
do refleja los rayos subconcientes(2)". "El morador", cuya ar-  
quitectura poética se apoya en formas claramente rigurosas y  
clásicas es sucedido por la mayor amplitud formal y senso-  
rial de Detenimientos. Este libro, aclara el concepto de poe-  
sía que aborda su autor: la captación de un mundo natural sus-  
pendido en las dimensiones subconcientes transparenta la be-  
lleza de un primer momento vital ya perdido: la infancia. Las  
alusiones continuas de los poemas se orientan al rescate y a  
la evocación de ese paraíso, único espacio valioso en el poe-  
ma. No es este sin embargo, el logro mayor de Sologuren, aun-  
que sí encarna una época de gestación y dominio de ciertos  
valores y elementos poéticos. Es sólo con Dédalo dormido,  
cuando la poesía alcanza su madurez. La época de afirmación  
ha llegado a su punto máximo y Sologuren desarrolla temas y  
procedimientos tocados anteriormente y extrema la ruptura con  
lo real exterior. En sí estos libros y los poemas contiguos  
a Dédalo dormido(3) construyen la que podría ser la poética  
de su creador: el acto creador entraña la desrealización del  
mundo conciente y alienante, así como sus apoyos objetivos  
(espacio y tiempo), y genera otro proceso de re-creación de  
la realidad. En este sentido la poesía de Sologuren es un  
esfuerzo por vencer la realidad exterior y por imponer su ha-

---

(2) Cfr. nuestra tesis de Bachiller, P. 11.

(3) Es decir Bajo los ojos del amor, Vida continua y Regalo de lo profundo, libros que reúnen los poemas aparecidos en esa época.



llazgo valioso sobre la superficie del texto que se convierte en un medio de liberación y de arribo a un nuevo mundo de belleza pura. El drama que presenta Dédalo dormido en sus ritmos graves y tensos evidencia la angustia del hombre presentida en los libros anteriores, aunque aquí llega a su máxima vibración interior. El poema es la expresión de libertad y dentro de la angustia que consigna la culminación en la catarsis. "Playa pura, final, mar, donde no somos, /sino un fantasma entre las flores de la aurora. (p. 44), es el término del primer poema y el término también de la mutación y el traspaso de una realidad a otra.

Otoño, endechas; Estancias y La gruta de la sirena constituyen la segunda etapa de simplificación ornamental, de de nodada concreción temática y personal. Si el primero es la ruptura con la época anterior, el segundo -Estancias- es la definitiva aceptación del nuevo lenguaje poético. Sologuren reduce su mundo a la contemplación de los elementos próximos de su existencia y de los que, por afinidad, se le integran en su visión poética. Mar, estrella, de un lado; y, cuchara, ventana, del otro giran alrededor de los seres más próximos al creador. Estancias es el resultado de esta transformación y Surcando el aire oscuro es, después, el libro ensayado en la perfección de los recursos fónicos experimentados. La poesía trazada alrededor de dos obras fundamentales: Dédalo dormido, primero; y, Recinto- poema condensador de motivos y temas en la segunda etapa, -después, cambia y busca renovarse

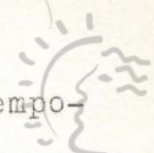


Estas obras y años conforman Vida continua, libro al cual se van sumando los poemas posteriores(4), le insuflan su hábito de vida y experiencia. Cumplida de esta manera la labor poética, cabe distinguir su propio sentido.

Toda poesía es un intento de expresar la inefable y ambigua corriente interior que ilumina el ser y lo dota de existencia. Recoge, con rigor, lo vivido, lo soñado, lo imaginado por el hombre; es decir, lo que constituye su experiencia. Crear significa grabar ese movimiento interior que se siente frente al descubrimiento de una realidad. No cabe, por tanto, una expresión ajena a esta corriente vital. Cercana o distante al acto que la genera la poesía recoge, con más o menos contención significativa, la disformidad, el caotismo y la nebulosidad del orbe íntimo. Bien puede, entonces, eternizar cualquier objeto que suscite en el creador la iluminación mencionada. Frente a esto el poeta inventa o hace uso de los más diversos recursos para aproximarse a esa vastedad esencial; recursos, que pueden ir desde la concepción sonora hasta la concepción espacial. Dentro del marco de la poesía de Javier Sologuren, que nos ocupa, se pueden precisar los diferentes procedimientos empleados y si bien su obra presenta dos épocas, presenta también un progresivo deseo de renovación. Sin embargo, ¿cuál es la ubicación y sentido de esta

---

(4) La segunda edic. de Vida continua a la cual se suman Recinto y Surcando el aire oscuro, permite esta afirmación."



poesía dentro de la poesía peruana? Por su ubicación temporal -1939-1972- pertenece, obviamente a la poesía contemporánea(5) y más precisamente a la generación poética de 1950. Queda, entonces, por indagar su vinculación temática e histórica con los poetas anteriores en la poesía peruana.

Según hemos establecido (Cfr. la Introducción) la poesía en el Perú está marcada por la presencia de José María y César Vallejo. Ellos son los iniciadores de la nueva poesía, y son, también, los creadores de un nuevo estilo. Simbólicas y Los heraldos negros abren dos vertientes diferentes que mantienen, a nuestro entender, la misma actitud: la poesía pura y la poesía social. Poetas puros y sociales difieren en el tono y en la estructuración del poema, pero encarnan una misma actitud: el rechazo de los elementos periféricos de la realidad y la búsqueda de la plena realización vital del hombre. Si los poetas puros han permanecido fieles a la imagen que da Eguren a la poesía en la re-creación de la realidad, a través de una forma expresiva sumamente cuidada; los poetas sociales han mantenido su adhesión a una poesía más rotunda y de marcados tonos personales frente a la realidad. Pero, a pesar de esta situación que los homologa, mayor ha sido la voluntad personal de escisión. Aunque algunos poetas se han mantenido al margen de esta separación, es evidente la reiterada actitud de menosprecio hacia la poesía y los

---

(5) A lo largo del análisis de la obra de Sologuren hemos relevado las características que la integran en el ámbito contemporáneo.




poetas puros.

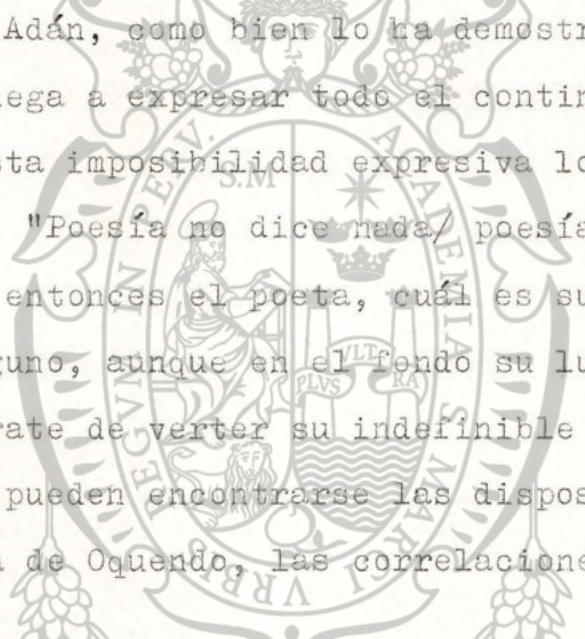
La poesía pura, que, en su decurso toca después de Eguren a los poetas del 30, y del 50, lleva en sí misma la preocupación por el ser vital del hombre, y si en algunos casos toca elementos exteriores- rosa, ángel, nube- expresa en ellos un contenido interior simbolizado. ¿Dónde entonces su enjundo vacío, su arbitrario preciosismo? Si esta poesía se ha definido por una obcecada inmersión en el culto puramente retórico de la palabra o en lo que sus detractores han venido en considerar una torre de marfil, cómo explicar entonces sus visibles raíces vitales, su sacudimiento interno que, en algunos poemas, ha derivado en una comunicación desesperada del ser del hombre(6).

El poeta puro evade y trasciende la realidad en virtud de su libre albedrío, de su propia capacidad para crear una obra que le permita alcanzar su libertad, lejos de toda pretensión preciosista, formalista, de puro culto a la palabra. Para estos poetas trascender la realidad es romper un mundo de apariencia y de progresiva alienación y es buscar un nuevo espacio de plena actualización vital. Los recursos que ellos usen intentan expresar lo más cerca posible su acción liberadora y por eso su poesía se interna en zonas cada vez más profundas y ricas. Vencida la realidad los poetas se vuelven a su interior y penetran en su propio ser en una in-

(6) Cfr. Favila, poema que evidencia el fin del hombre, de Eguren.



dagación de lo humano. "Y la vida es lo que soy, en el llanto o el gozo" dice Martín Adán, poeta alineado en esta vertiente poética, en un soneto de su "Diario de poeta". Y así como él, otros poetas buscan reducir su experiencia, su propia vida y sus aspiraciones liberadoras de la circunstancia, en el texto. Esta dura batalla de adecuación expresiva es el primer drama de esta poesía y en un poeta- Martín Adán- se convierte en su verdadera poética.



Para Martín Adán, como bien lo ha demostrado un crítico, la poesía no llega a expresar todo el continente interior del hombre. Esta imposibilidad expresiva lo lleva a una postulación final: "Poesía no dice nada/ poesía se está callada". ¿Qué hace entonces el poeta, cuál es su destino? Apparently ninguno, aunque en el fondo su lucha librada con su lenguaje, trate de verter su indefinible y difuso orbe interno. Allí pueden encontrarse las disposiciones espaciales en el poema de Oquendo, las correlaciones en J.E. Eielson.

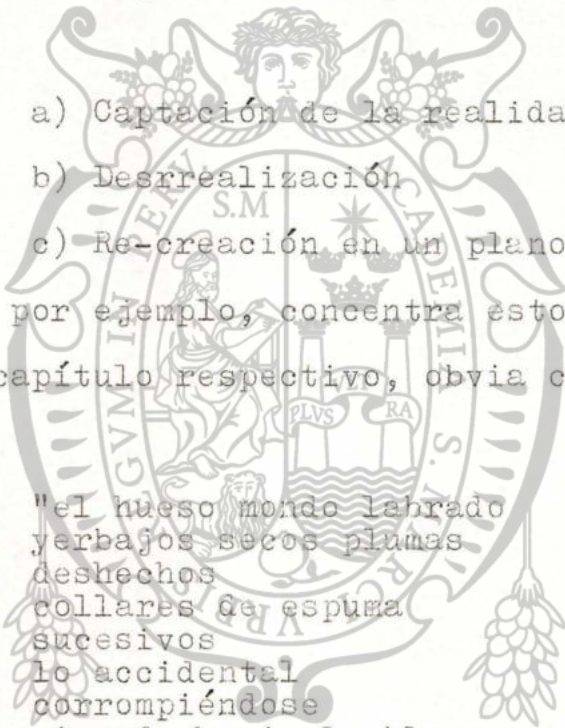
La poesía de Javier Sologuren pertenece, según se ha visto, a esta vertiente y se define desde sus primeras obras por la captación de un supermundo irreal. A pesar de la diferente forma expresiva el poema de este poeta ha girado sobre un mismo vértice. Los procedimientos formales que atestiguan el tratamiento del poema indican también diversas exteriorizaciones de un mismo sentido poético. Creada para levantarse en los elementos puros de la realidad esta poesía

no descarta ningún recurso espacial o sonoro, no abandona su punto de partida; constante y sincera consigo misma, alimenta la llama que la vio nacer, se erige en defensora de un mundo esencial y puro, y recoge, aquí y allá los vestigios que del hombre, quedan entre las ruinas.

Esta idea sobre la poesía se perfila a cabalidad en Recinto y ocupa el campo de Surcando el aire oscuro. Tanto allí como aquí Sologuren sigue tres etapas en la re-creación del mundo:

- a) Captación de la realidad
- b) Desrealización
- c) Re-creación en un plano puro.

color de fondo, por ejemplo, concentra estos procesos. Su análisis en el capítulo respectivo, obvia cualquier comentario extenso.



"el hueso mundo labrado  
yerbajos secos plumas  
deshechos  
collares de espuma  
sucesivos  
lo accidental  
corrompiéndose  
girando hacia lo blanco  
tenaz triunfante puro  
el trabajo del mar"

Explicitado el mar como un elemento de irrealidad en la cual concluye el poema, puede entenderse que la concepción inicial de El morador: "dormir ejercitando olvido, ausencia/ de la tierra" (p.2), la ascensión a un mundo puro en Detenimientos: "Voy de tu mano entre los limpios juncos,/ entre nubes lige-



ras..."(p.26) la culminación en Dédalo dormido: "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); o la afirmación definitiva en Otoño, endechas: "Sobre irrealidad me inclino"(p.85) cumple aquí su razón única: la coherente manifestación de la poética del autor a través de toda su obra. Antes o después esta poesía restituye el poema a un viento purificador que barre los deshechos que la realidad arroja sobre el ser del hombre.





1. El concepto de generación en la historia y su aplicación a la literatura.

José Ortega y Gasset en su libro En torno a Galileo(1) ha formulado, por primera vez el concepto de generación dentro de la construcción de la historia de los pueblos. Para Ortega dos principios fundamentales exige la construcción de la Historia: a) el hombre que constantemente hace mundo, que forja horizonte; y b) el cambio del mundo, del horizonte que trae consigo un cambio en la estructura del drama vital. Así Ortega reconoce en el hombre, al ser capaz de generar un cambio en el mundo en el cual vive y por consiguiente un cambio más profundo en el drama o en la lucha en la cual se encuentra. Esto resulta, en verdad importante dentro del campo de la literatura, en particular, porque nos presenta la idea de cambio realizada por el creador dentro del curso de su obra. Así la literatura conlleva el cambio y el drama personal del hombre que la modifica. Esta es, en síntesis, la base sobre la cual se apoyan las generaciones. En torno a ella, se dan dos situaciones fundamentales:

1. La contemporaneidad
2. La coetaneidad.

Estas dos situaciones, sin embargo, suponen dos aspectos diferentes: los contemporáneos son todos los que viven en una época; los coetáneos, los que coinciden en algún contacto

(1) Obras completas. T. V. Pp. 29-30

vital. Así, el concepto -dice Ortega- de generación no implica pues, primariamente más que estas dos notas: tener la misma edad y tener algún contacto vital.

## 2. LA COETANEIDAD.

Si partimos de este concepto-el conjunto de los que son coetáneos en un círculo de actual convivencia,(que) es una generación- podremos establecer, que en el Perú hacia 1945 (2) se va formando una generación alrededor de las figuras de Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren y Sebastián Salazar Bondy(3). Son ellos en principio, los que participan de una misma actitud vital que se percibe a través de sus obras; son ellos, los que conjuntamente, escriben algunos textos juntos, como uno inédito aún: Circulación de la sangre; o los que publican sus obras dentro del mismo marco temporal: Reinos(1944); El morador(1944); Voz desde la vigilia(1944) y por último, son los autores de un libro en común: La poesía contemporánea en el Perú(3).

Indudablemente que esta estrecha vinculación es sobre todo, una confirmación de un impulso inicial: la idea común sobre la poesía. Sin embargo, no son sólo ellos los que se adhieren a este culto en común. Surgen otros nombres, un segundo grupo que hacia el 50, se adhiere a este grupo ini-

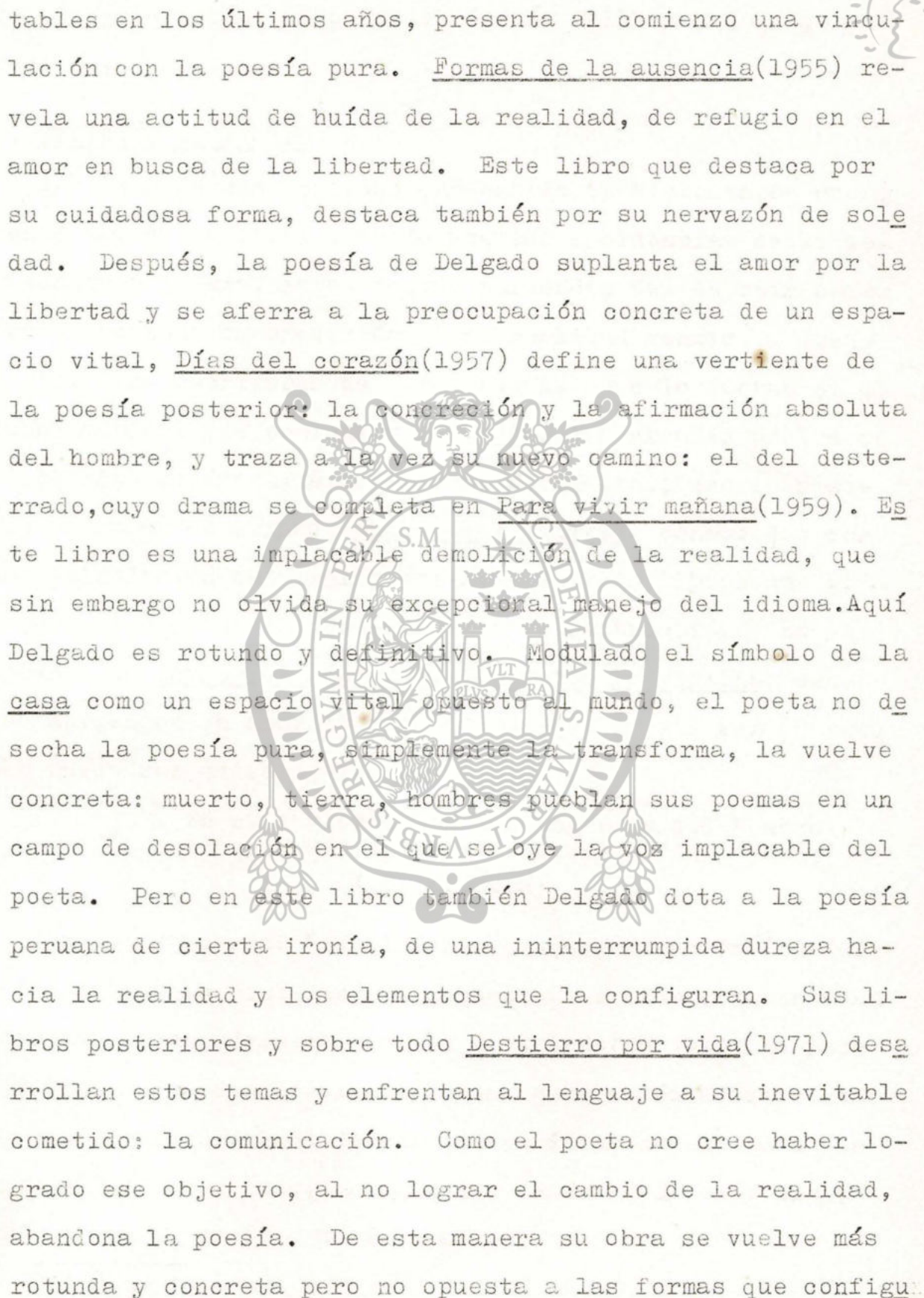
(2) Barquero: Op. Cit. P. 1.

(3) A propósito: Jorge Puccinelli en Las generaciones en la cultura peruana en el siglo XX, en: Acta Salmanticencia. Salamanca, 1956, agrupa a estos escritores en la generación que va del 16 al 30, según la fecha de nacimiento. Pp.343-rr.

cial: Gustavo Valcárcel, Confín del tiempo y de la rosa(1948); Alejandro Romualdo: La torre de los alucinados(1957); Blanca Varela: Ese puerto existe(195 ); Carlos Germán Belli; Dentro y fuera(1960); Wáshington Delgado: Formas de la ausencia (1955); Francisco Bendezú: Arte menor(1960); Leopoldo Charriarse: Los ríos de la noche(1952); Alberto Escobar: De mis ma travesía(1950)

Esta coetaneidad lograda inicialmente requiere una explicación. De los poetas citados, cuatro de ellos, no pertenecen, strictu sensu, al cuerpo de todo el proceso. La poesía de Romualdo, si bien inicialmente se adhiere a este movimiento (La torre de los alucinados 1951) alcanza su perfeccionamiento (Cámara lenta 1950) El cuerpo que tú iluminas 1950-1) y "señala una rápida evolución en la técnica e ideales estéticos(...) se acerca a una belleza próxima a la sencillez de la revelación, y factura una palabra que pretende sorprender la entraña de la realidad"(4) da un vuelco total con España elemental(1952), dentro del marco social, y se define con sus obras posteriores: Edición extraordinaria(1958) y Como dios manda(1967). Sin la idea de juzgar la obra de Romualdo es indudable que este poeta, que nace bajo la mirada tutelar de Jorge Eduardo Eielson, no esté dentro de la misma forma expresiva que la de otros poetas de la generación. Igual es el caso de Valcárcel: poeta puro al comienzo, pero preocupado por problemas sociales posteriormente. Así también podría pensarse en Wáshington Delgado. Su obra, una de las más no-

(4) Alberto Escobar. Op. Cit. p. 161.



tables en los últimos años, presenta al comienzo una vincu-  
lación con la poesía pura. Formas de la ausencia(1955) re-  
vela una actitud de huida de la realidad, de refugio en el  
amor en busca de la libertad. Este libro que destaca por  
su cuidadosa forma, destaca también por su nervazón de sole-  
dad. Después, la poesía de Delgado suplanta el amor por la  
libertad y se aferra a la preocupación concreta de un espa-  
cio vital, Días del corazón(1957) define una vertiente de  
la poesía posterior: la concreción y la afirmación absoluta  
del hombre, y traza a la vez su nuevo camino: el del destie-  
rrado, cuyo drama se completa en Para vivir mañana(1959). Es-  
te libro es una implacable demolición de la realidad, que  
sin embargo no olvida su excepcional manejo del idioma. Aquí  
Delgado es rotundo y definitivo. Modulado el símbolo de la  
casa como un espacio vital opuesto al mundo, el poeta no de-  
secha la poesía pura, simplemente la transforma, la vuelve  
concreta: muerto, tierra, hombres pueblan sus poemas en un  
campo de desolación en el que se oye la voz implacable del  
poeta. Pero en este libro también Delgado dota a la poesía  
peruana de cierta ironía, de una ininterrumpida dureza ha-  
cia la realidad y los elementos que la configuran. Sus li-  
bros posteriores y sobre todo Destierro por vida(1971) desa-  
rollan estos temas y enfrentan al lenguaje a su inevitable  
cometido: la comunicación. Como el poeta no cree haber lo-  
grado ese objetivo, al no lograr el cambio de la realidad,  
abandona la poesía. De esta manera su obra se vuelve más  
rotunda y concreta pero no opuesta a las formas que configu-

ran la generación. Con Carlos Germán Belli sucede algo parecido.

### 3. ESPIRITU DE TIEMPO

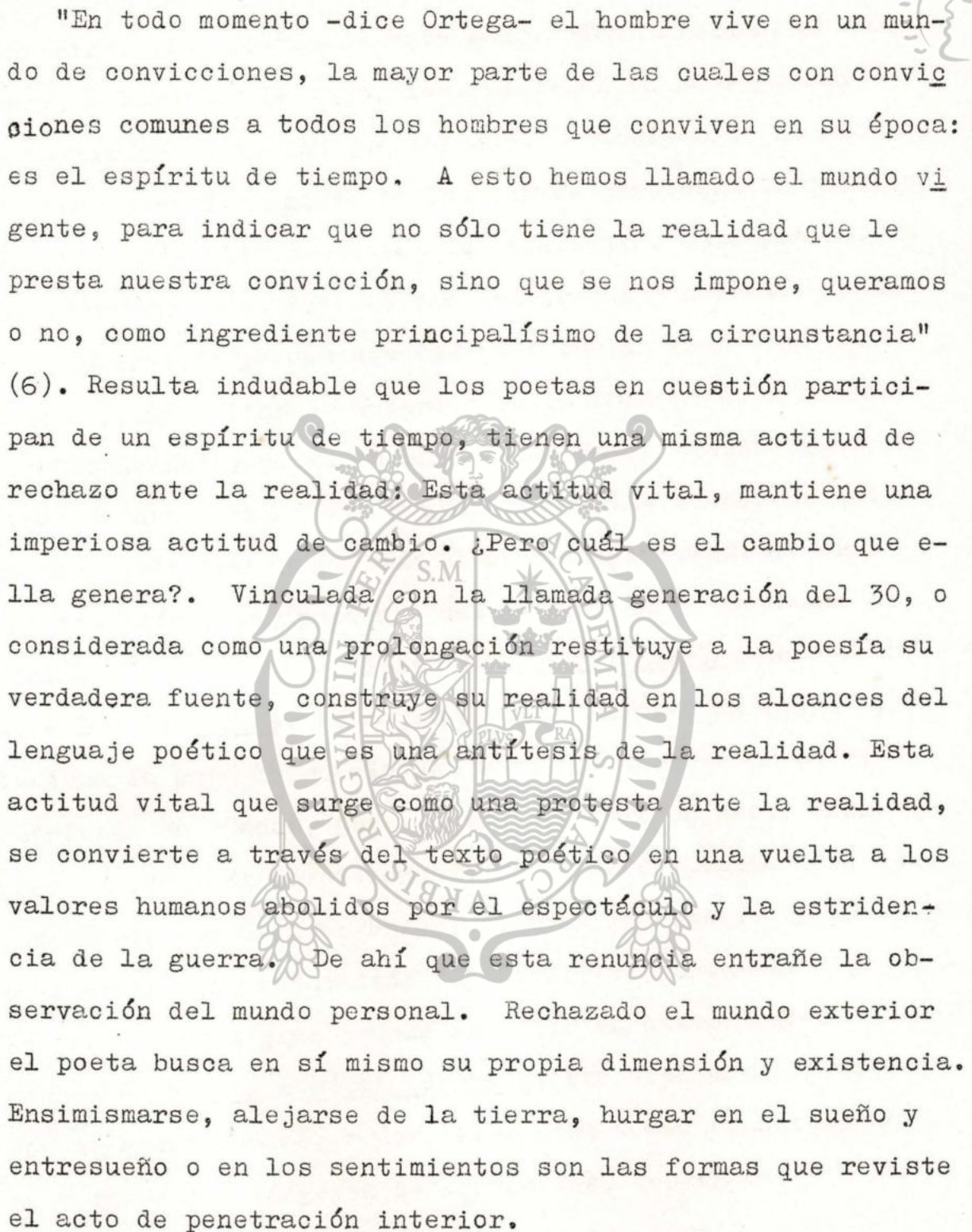
Testigos de una realidad que habría de violentarse en sucesos tan destacables como lo son las incidencias de la segunda gran guerra, estos poetas alrededor del 44 aparecen en franca actitud de oposición a una realidad vencida y decadente. Los escritores de estas horas, como lo fueran en el plano mundial y a comienzos de siglo, los grandes poetas como Eliot, Pound, Trakl, Apollinaire, Blok, etc., escriben sobre un mundo en ruinas, entre deux guerres, conmovidos por una degradación cultural y social y son sus libros una viva y persistente voz de protesta ante la destrucción. Es el momento de Reinos, El morador, Voz desde la vigilia, etc. que surgen en un momento oscuro y difícil. Tal vez su resumen pueda ser éste:

En el invierno son las lágrimas del hombre  
más altas y sonoras.

(J.E. Eielson)

Como dice Scorza: "En el Perú es una generación (La del 50) que tras la dictadura del ochenio, se encuentra ante un país moralmente deshecho, de valores trastocados. No pudo ser por tanto, como "Colónida", una generación esteticista: en una generación hendida por la dramática necesidad de un cambio"(5). Opuestos, entonces, a un medio cruel y duro, los poetas se vuelven a sí mismos.

(5) Op. Cit. p. X

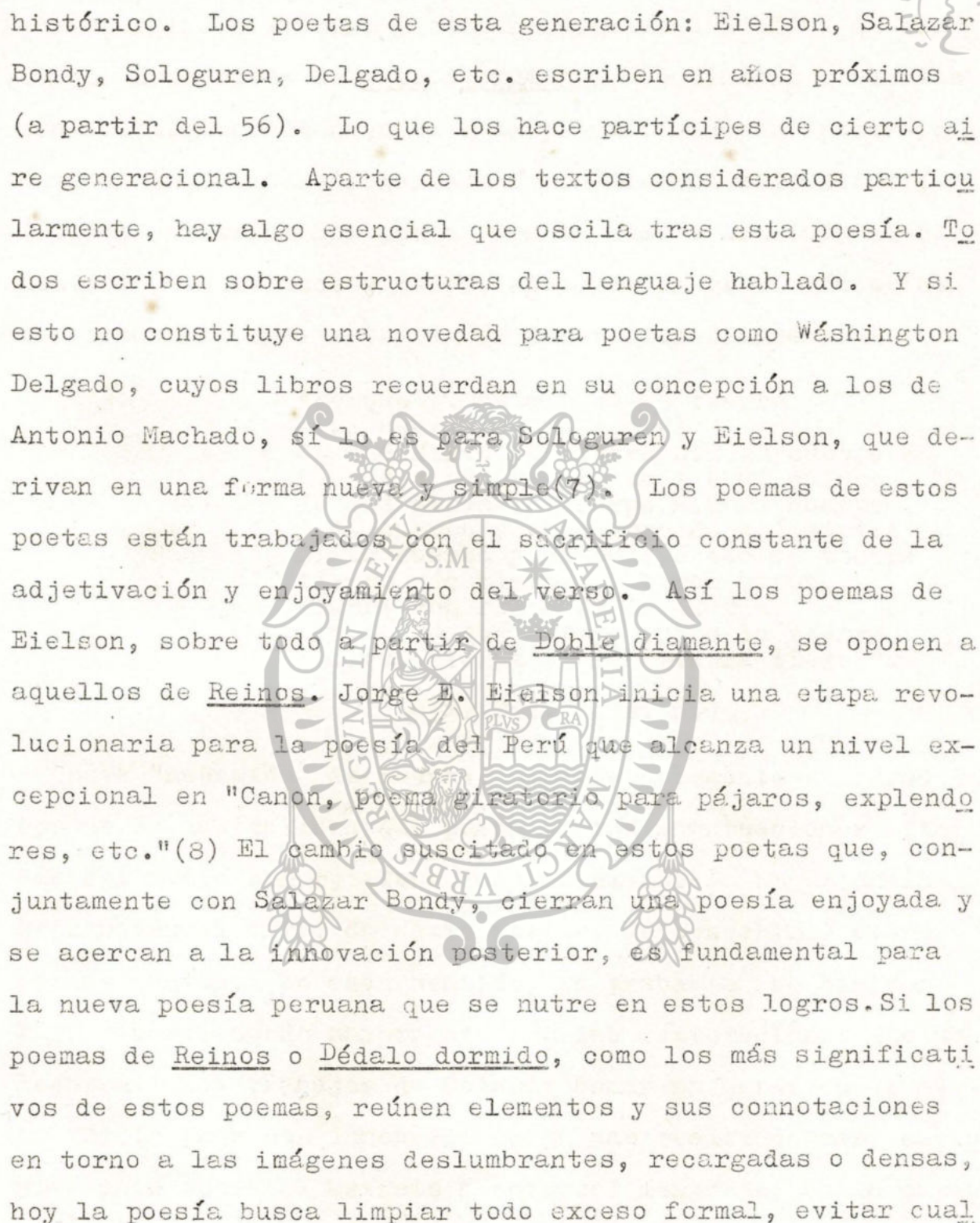


"En todo momento -dice Ortega- el hombre vive en un mundo de convicciones, la mayor parte de las cuales con convicciones comunes a todos los hombres que conviven en su época: es el espíritu de tiempo. A esto hemos llamado el mundo vigente, para indicar que no sólo tiene la realidad que le presta nuestra convicción, sino que se nos impone, queramos o no, como ingrediente principalísimo de la circunstancia" (6). Resulta indudable que los poetas en cuestión participan de un espíritu de tiempo, tienen una misma actitud de rechazo ante la realidad: Esta actitud vital, mantiene una imperiosa actitud de cambio. ¿Pero cuál es el cambio que ella genera?. Vinculada con la llamada generación del 30, o considerada como una prolongación restituye a la poesía su verdadera fuente, construye su realidad en los alcances del lenguaje poético que es una antítesis de la realidad. Esta actitud vital que surge como una protesta ante la realidad, se convierte a través del texto poético en una vuelta a los valores humanos abolidos por el espectáculo y la estridencia de la guerra. De ahí que esta renuncia entrañe la observación del mundo personal. Rechazado el mundo exterior el poeta busca en sí mismo su propia dimensión y existencia. Ensimismarse, alejarse de la tierra, hurgar en el sueño y entresueño o en los sentimientos son las formas que reviste el acto de penetración interior.

#### 4. Los determinantes históricos de la generación.

Esta poesía es caracterizada también por un determinante

(6) Op. Cit. p. 43




histórico. Los poetas de esta generación: Eielson, Salazar Bondy, Sologuren, Delgado, etc. escriben en años próximos (a partir del 56). Lo que los hace partícipes de cierto aire generacional. Aparte de los textos considerados particularmente, hay algo esencial que oscila tras esta poesía. Todos escriben sobre estructuras del lenguaje hablado. Y si esto no constituye una novedad para poetas como Washington Delgado, cuyos libros recuerdan en su concepción a los de Antonio Machado, sí lo es para Sologuren y Eielson, que derivan en una forma nueva y simple(7). Los poemas de estos poetas están trabajados con el sacrificio constante de la adjetivación y enjoyamiento del verso. Así los poemas de Eielson, sobre todo a partir de Doble diamante, se oponen a aquellos de Reinos. Jorge E. Eielson inicia una etapa revolucionaria para la poesía del Perú que alcanza un nivel excepcional en "Canon, poema giratorio para pájaros, esplendores, etc."(8) El cambio suscitado en estos poetas que, conjuntamente con Salazar Bondy, cierran una poesía enjoyada y se acercan a la innovación posterior, es fundamental para la nueva poesía peruana que se nutre en estos logros. Si los poemas de Reinos o Dédalo dormido, como los más significativos de estos poemas, reúnen elementos y sus connotaciones en torno a las imágenes deslumbrantes, recargadas o densas, hoy la poesía busca limpiar todo exceso formal, evitar cual

---

(7) Otoño, endechas, por ej.

(8) En: Creación y Crítica N° 1. Enero, 1971.



quier extremo retórico y concentrarse en una línea de sencillez. Los poemas de Mutatis Mutandis de Eielson presentan una simplificación opuesta a la profusión de sus poemas primeros. Las reiteraciones son frecuentes en este libro y Eielson construye los poemas con un número limitado de elementos. Los objetos a veces, alcanzan un grado máximo de independencia o se integran en las reiteraciones:

"porque tu cuerpo es de tierra  
y mi cuerpo es de tierra  
de qué sirve la tierra sin tu cuerpo  
de qué sirve la tierra sin mi cuerpo  
de qué sirve tu cuerpo sin mi cuerpo  
y mi cuerpo y tu cuerpo de qué sirven  
si tu cuerpo y mi cuerpo son de tierra  
tierra más tierra nuestros hijos  
tierra con redondez la tierra  
y todo lo que existe sobre la tierra  
tierra, tierra tierra tierra tierra".

(S. Tit. p. s. n.)

Esta "necesidad de reducir considerablemente el verso y apoyar la musicalidad del poema en las acentuaciones rítmicas del metro menor, tiene indudablemente la importancia de renovar el arte, de estos poetas, de concebirlo sobre formas nuevas. En este sentido, es probable que Eielson haya experimentado mayormente con las reiteraciones que Sologuren. Los trabajos de Salazar Bondy no permiten el mismo juicio pues sus innovaciones se han realizado casi exclusivamente sobre el estrato sonoro del lenguaje, en la captación de la lengua coloquial.



Esta coetaneidad y participación en la creación poética es paralela a un hecho histórico: los poetas de esta generación aparecen alrededor de Las moradas(1946-48), Signo (1939-40) Historia(1944) Mar del Sur(1950-6) Letras Peruanas(1956); Mercurio peruano(1950-1960); La Prensa(1940-60) El Comercio(1940-60), lo que los hace partícipes de un mismo medio de promoción en algunos casos- el de J.E. Eielson- el medio que reúne casi toda su obra dispersa. Las Moradas, es la revista que imprime a esta poesía una tónica purista que la vincula con la generación del 30. Wesphalen- director de la revista Moro, Adán, etc. unen sus obras a la de los jóvenes poetas, les dan un definitivo respaldo y en varios casos los promueven. Mar del sur igualmente reúne en sus páginas diversos textos de Eielson, Romualdo, Bendezú, Delgado, etc. y suple la ausencia de Las moradas y en forma similar las revistas restantes -Letras Peruanas- van dando una idea de un mismo grupo que se mueve en torno a una misma concepción estética, ya sea a través de colaboraciones personales o de estudio de las obras de estos poetas.

## 5. LA EDAD: ZONA DE FECHAS



Si la contemporaneidad no conforma una generación, la coe-  
taneidad sí lo hace y esto supone una coincidencia cronológi-  
ca y espiritual dentro del marco de la historia. Pero es in-  
dudable que los poetas de una generación no están todos den-  
tro de un idéntico basamento cronológico. Sologuren y Blan-  
ca Varela sustentan la misma actitud vital, definen su poe-  
sía en un mismo sentido, pero no pertenecen a un mismo momen-  
to. Frente a este problema, una zona de fechas que se cuen-  
ta después de treinta años de nacimiento, entendiendo que  
hay un margen móvil de siete años antes y siete después(9)  
que sirven para integrar una generación, salvan el problema.  
Así la generación del 50 supone un nacimiento hacia el 20.  
Si revisamos la fecha de nacimiento de estos poetas vemos  
cómo efectivamente se da una coincidencia cronológica. Todos  
o casi todos nacen entre el 20 y el 27. Obviamente la apari-  
ción de las obras no debe coincidir sino en algunos casos y  
su radio de tiempo puede comprenderse entre el 50 y el 65 pa-  
ra una primera etapa, ya que según Ortega una generación pre-  
senta dos etapas: la de los treinta a los cuarentaicinco, e-  
tapa de creación y de los cuarenticinco adelante, etapa de  
desarrollo pleno de los temas anteriores(10).

Coetaneidad, espíritu de tiempo, actitud vital, edad son  
los determinantes históricos de esta generación de definida  
importancia para la explicación de nuestra poesía.

(9) O lo que es igual, 15 años. (Vid. los conceptos de Julián  
Marías en Jorge Puccinelli, Op. Cit. p. 338).

(10) Esto confirma plenamente nuestra tesis de sustentar dos  
dos épocas en la poesía de J. Sologuren.



1. La poesía de Javier Sologuren tiene dos épocas bien definidas. La primera de ellas se inicia con El morador (1944), continúa en Detenimientos (1947) y culmina en Dédalo dormido (1949), Bajo los ojos del amor (1950), y poemas hacia la misma época que el autor agrupa en Regalo de lo profundo (1950) y Vida continua (1948-1950). Esta primera época de la poesía alcanza en Dédalo dormido su culminación y síntesis de un proceso creador cuyos postulados pueden encontrarse en la concepción de la poesía pura y, a la vez, la perfección de temas y formas sugeridos tanto en El morador como en Detenimientos. A la vez Dédalo dormido es la máxima expresión creadora de su autor que conlleva dos notas paralelas: la angustia del hombre en el mundo y la permanente búsqueda de un espacio vital de liberación. Así la poesía de Sologuren, en este primer proceso, denota un cambio de la forma que se revela también en un progresivo crecimiento de la angustia y de la soledad del ser del hombre y que se exterioriza en el poema, a través de un crecimiento y ampliación de la estructura (décima-soneto-verso libre); enriquecimiento y superposición de las significaciones. De tal manera el poema en Dédalo dormido alcanza su realización total, ensaya su libertad expresiva plena, rebasa las veinte sílabas y genera un ritmo caudaloso que evidencian, en conjun-

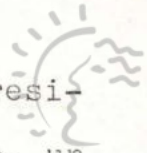


to, una constante depresión interior y en ella las imágenes sucesivas de la destrucción y de la decadencia exterior.

2. La segunda época, en cambio, sugiere una innovación. A través de un claro proceso de depuración, el poeta lleva a su poesía a un mínimo mundo expositivo de elementos que buscan reiteradamente ofrecer realidades breves y concretas, indicios de la proximidad de la tierra. Sin embargo, esta transparencia que se logra en la poesía, cuyo reino de imágenes sucede a uno de metáforas, no implica un alejamiento de la poética trazada desde el primer libro; es, más bien, una reafirmación. Lo que se ha realizado es un lento despojamiento del enriquecimiento inicial hasta llegar a una poesía que conjugue la desnudez física de su estructura con la esencialidad, situación alcanzada en Surcando el aire oscuro.

3. Dentro de esta segunda época, conformada por Otoño, endechas (1959), Estancias (1960), La gruta de la sirena (1961), Recinto (1967) y Surcando el aire oscuro (1970), se puede asimismo afirmar que la poesía ha pasado de un proceso de gestación, creación y búsqueda a una etapa de plena madurez cuyos indicios se traducen en un constante gobierno de los medios expresivos, hacia la máxima altura lograda con la publicación de Recinto, obra que recoge temas y formas anteriores para llevarlas a su perfeccionamiento y conclusión. Así Recinto aparece como término feliz de la poesía y recuerda a Dédalo dormido. Uno y otro desarrollan la temática

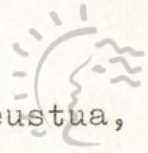
anterior, son ejercicio de los procedimientos de la expresividad hasta su total plenitud y mantienen, interiormente, un tenso y vibrante contenido humano que reproduce la angustia personal del hombre en el mundo.



4. Esta transformación e innovación que halla en Surcando el aire oscuro, una máxima depuración, significa en la obra poética el paso de una época de afirmación expresiva- la primera- a una de definición del contenido- la segunda. Surcando el aire oscuro opone al enriquecimiento formal de la primera etapa, un breve, virginal y primer mundo que puede explicarse sólo en los procedimientos de la expresividad: reiteraciones, aliteraciones, correlaciones, en un sucesivo mundo de imágenes que hace de la poesía un testimonio de fugaces revelaciones personales, bajo la transparencia del verso que ha logrado su verdadera esencialidad. Esta misma actitud se percibe en la obra de otros poetas de la generación, aunque es más nítida en la de Jorge E. Dielson.
5. Los procedimientos formales usados por Javier Sologuren a lo largo de sus libros y sobre todo en su última obra significan o apuntan a una poesía esencial que al estar exenta de las formas de los poemas primeros -Detenimientos, Dédalo dormido- se vale de diversos recursos que suplen la frondosidad de aquellos textos y se convierten en medios expresivos valiosos al servicio de una poesía nueva. La poesía adquiere entonces su nuevo significado a través de reiteraciones, paralelismos, oposiciones que se apoyan en los elementos rela-

cionantes (preposiciones, conjunciones, formas adverbiales, etc.) que otorgan al texto una fluidez nueva, de una continua transparencia que resume la intención de este último libro: una forma clara y simple vierte una poesía simple aunque esencial.


6. Así la obra de Javier Sologuren, en una y otra época expresa la libertad del hombre, posibilidad perceptible en la trasposición de la realidad circundante. La lucha del hombre con su circunstancia es el drama vital que expresa el poema. La realidad es de esta manera un término opuesto a lo valioso y es necesario trascenderla para arribar al supermundo al cual tiende la poesía. En ese sentido se pueden percibir tres fases de un proceso creativo: a) toma de la realidad, b) desrealización y c) la re-creación en un plano de pureza.
7. Se inserta, entonces, esta poesía en la poesía pura. Aquí se aclara cualquier ambigüedad: la poesía pura, válida para Sologuren y para todo el proceso poético peruano desde Egu- ren hasta la generación del 50, no cae en un simple formalismo, no puede resolverse en una cuestión teórica o retórica, al contrario, está nutrida por un afán constante de búsqueda vital, emerge de la experiencia y nace del ser mismo del hombre y si bien se orienta a la irrealidad, tienta su mundo y lo construye en lo irreal, desde allí sugiere la decadencia de lo real. Es decir, la irrealidad destaca aún más la realidad.



8. Hacia 1945 un grupo de poetas- Sologuren, Eielson, Deustua, Sebastián Salazar Bondy- y hacia 1954 otro grupo- Alejandro Romualdo, Wáshington Delgado, Carlos G. Belli, etc.- participan de este culto a la pureza, giran sus obras iniciales bajo los mismos principios, construyen sobre lo destruido, transponen una realidad decadente y fijan en sus obras una actitud vital trascendente: el cambio de una realidad por otra. Con la aparición de estos poetas corre paralelamente una realidad cuya conclusión es la guerra y un sistema de valores en franca destrucción. Su obra, pues, es una actitud de rebelión y rechazo: la poesía que ellos construyen, tiende a la liberación de la circunstancia.

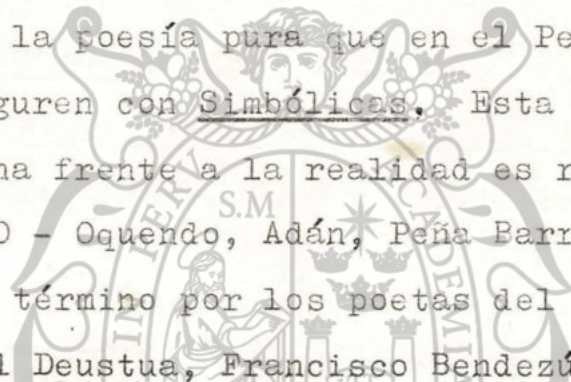
9. Se nota, sin embargo, que esta actitud generacional no es uniforme y los poetas del segundo grupo -Romualdo, Delgado, Belli- inician un progresivo alejamiento que tiende al replanteamiento de la realidad y una abierta protesta a lo establecido.

10. Esta escisión, sin embargo, no es profunda y unos y otros realizan la misma gestión, conllevan una misma actitud ante la existencia. Su distancia está marcada en la realización de la expresividad que mantiene un nivel de afirmación contundente en la poesía social y de reiterada sugerencia en la poesía pura. Esto aclara el panorama: poetas puros y sociales están emparentados en la actitud, distanciados en el tono expresivo.



11. Mientras la poesía de Javier Sologuren, J.E. Eielson, Francisco Bendezú, Blanca Varela, tiende a la abstracción de los elementos, y a la generalización de términos, en primera instancia; la poesía de Washington Delgado, Alejandro Romualdo, Sebastián Salazar Bondy tiende a las concreciones: un espacio fijo y definido se instaure en el poema.

12. La generación del 50, de acuerdo a lo anterior, es la continuación de la poesía pura que en el Perú comienza con José María Eguren con Simbólicas. Esta concepción y actitud egureniana frente a la realidad es revivida por los poetas del 30 - Oquendo, Adán, Peña Barrenechea, etc. y llevada a su término por los poetas del 50 como Sologuren, Eielson, Raúl Deustua, Francisco Bendezú y Blanca Varela.



## BIBLIOGRAFIA



### a) DEL AUTOR(1):

- 1) Poemas publicados en revistas y periódicos entre 1939 y 1944.
- 2) Vida continua. Eds. de la Rama Florida y de la Biblioteca universitaria. Lima, 1966.
- 3) Vida continua. Instituto Nacional de Cultura. Lima, 1971.
- 4) Sobre flores. Libro inédito.
- 5) Tres poetas, tres obras. Belli, Delgado, Salazar Bondy. Instituto R. Porras Barrenechea. Lima, 1969.

### b) SOBRE EL AUTOR:

1. DEUSTUA, Raúl. Tres retratos de pintores y uno del pintor de los mismos. En: Mercurio Peruano, No. 246, Setiembre, 1947. pp. 429-31.
2. ACOSTA MEJIA, Tomás. La palabra, el amor y la muerte. En: Las moradas. No. 4, abril de 1948. pp. 84-5.
3. DEUSTUA, Raúl. Javier Sologuren: Detenimientos. En: Mar del sur, No. 1, setiembre-octubre, 1948.
4. SUAREZ MIRAVAL, Manuel. Algunos poetas representativos del Perú de hoy. En: Cultura Peruana, No. 67, enero, 1964.
5. BARQUERO, José. Sologuren: irrealidad y forma. En: Letras Peruanas, No. 14, setiembre, 1963, pp. 1-4.

(1) Los libros del autor que están incluidos en su totalidad en su obra completa: Vida continua, no se incluyen, obviamente, en la bibliografía.

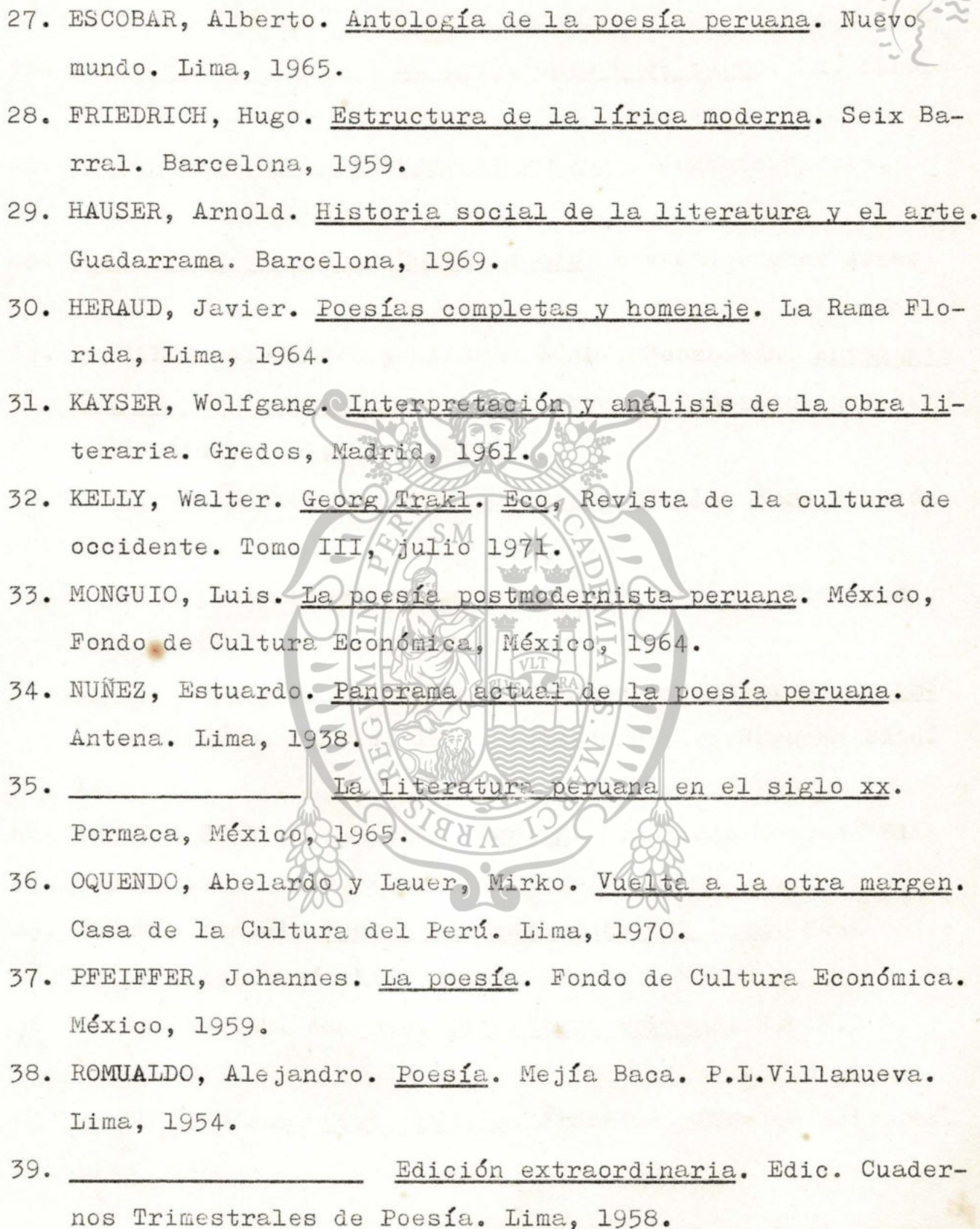
6. SALDAÑA MENENDEZ, Flora. Cómo dicta Sologuren su clase:  
Una lección sobre Rimbaud. En: Gaceta sanmarquina, No. 18  
noviembre, 1965.
7. OVIEDO, José Miguel. Vida poética de Javier Sologuren. En:  
El Comercio, Suplemento Dominical, 12 de junio de 1966.
8. BARQUERO, José. Cuatro temas en la poesía de Javier Solo-  
guren. En: Universidad, No. 6, julio 1966.
9. BELLI, Carlos Germán. Javier Sologuren: Vida continua. En:  
Revista Peruana de Cultura, Nos. 9-10, diciembre 1966, pp.  
134-136.
10. RAMIREZ, Luis Hernán. Sologuren, Javier: Vida continua. En:  
Letras, Nos. 76-7, 1o. y 2do. semestres 1966, pp.329-332.
11. RAMIREZ, Luis Hernán. Estilo y poesía de Javier Sologuren.  
Biblioteca universitaria, Lima, 1967.
12. OQUENDO, Abelardo. Sologuren: la poesía y la vida. En:  
Amaru, No. 5, enero-marzo 1968, pp.55-61.
13. BELLI, Carlos Germán. Recinto: Poesía de Javier Sologuren.  
En: Expreso, 12 de mayo de 1968.
14. ORRILLO, Winston. Sologuren y la poesía de sus ediciones.  
En: Oiga, No. 330, 27 de junio de 1969.
15. ROJAS, Armando. Vida continua: Obra completa de Javier  
Sologuren. En: Mabú, No. 1, noviembre 1971.
16. ROJAS, Armando. Vida continua de Javier Sologuren. En: El  
Comercio, Suplemento dominical, 5 de diciembre de 1971.  
p. 28.
17. BAZAN, Dora. Sologuren: Sueño y creación. En: Expreso,  
16 de diciembre de 1971.

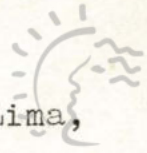


c) GENERAL

1. ABRIL, Xavier. Eguren el obscuro. Universidad de Córdoba. Córdoba, 1970.
2. ADAN, Martín. Obra poética. Instituto Nacional de Cultura. Lima, 1971.
3. ALONSO, Amado. Materia y forma en poesía. Gredos. Madrid, 1960.
4. ALONSO, Dámaso. Poesía española, ensayos de métodos y límites estilísticos. Gredos. Madrid, 1962.
5. ALONSO, Dámaso. Alusión y elusión en la poesía de Góngora. Revista de Occidente. Madrid, 1928. pp. 177-202.
6. ALONSO, Dámaso y BOUSOÑO, Carlos. Seis calas en la expresión poética. Gredos. Madrid, 1963.
7. ANDERSON IMBERT, Enrique. Historia de la literatura hispanoamericana. Fondo de Cultura Económica. México, 1961.
8. BELLI, Carlos Germán. El pie sobre el cuello. Alfa. Montevideo, 1967.
9. \_\_\_\_\_ . Sextinas y otros poemas. Ed. Universitaria. Santiago de Chile, 1970.
10. BENDEZU, Francisco. Arte menor. Forma y poesía. Lima, 1960.
11. \_\_\_\_\_ , Los años. (1946-1960) La Rama Florida, Lima, 1961.
12. \_\_\_\_\_ . Cantos. La Rama Florida. Lima, 1971.
13. BOUSOÑO, Carlos. Teoría de la expresión poética. Gredos, Madrid, 1966.

14. CARRILLO, Francisco. Las 100 mejores poesías peruanas contemporáneas. La Rama Florida, Lima, 1961.
15. CARRILLO, Francisco. Cómo hacer la tesis y el trabajo de investigación universitario. Eds. de la Biblioteca Universitaria. Lima, 1972.
16. CHARIARSE, Leopoldo. Los ríos de la noche. Lima, 1952.
17. DELGADO, Wáshington. Un mundo dividido. Instituto Nacional del Cultura. Lima, 1970.
18. DEUSTUA, Raúl. Arquitectura del poema. Edición del autor. Lima, 1954.
19. \_\_\_\_\_ Cantos italianos. En: Creación y crítica. No. 13. Febrero, 1972.
20. EGUREN, José María. Poesías completas. U.N.M.S.M. Lima, 1961.
21. EIELSON, Jorge Eduardo. Reinos. Separata de "Historia" No. 9, 1945.
22. \_\_\_\_\_ Canción y muerte de Rolando. En: Mercurio Peruano, No. 207. Lima, 1944.
23. \_\_\_\_\_ Mutatis mutandis. La Rama Florida, Lima, 1967.
24. \_\_\_\_\_ Poemas. En: Creación y Crítica. No. 1. Enero 1971.
25. \_\_\_\_\_ El cuerpo de Gulia-no. Joaquín Mortiz. México, 1972.
26. ELLIOT, T.S. Sobre la poesía y los poetas. Sur. Buenos Aires, 1959.

- 
27. ESCOBAR, Alberto. Antología de la poesía peruana. Nuevo mundo. Lima, 1965.
28. FRIEDRICH, Hugo. Estructura de la lírica moderna. Seix Barral. Barcelona, 1959.
29. HAUSER, Arnold. Historia social de la literatura y el arte. Guadarrama. Barcelona, 1969.
30. HERAUD, Javier. Poesías completas y homenaje. La Rama Florida, Lima, 1964.
31. KAYSER, Wolfgang. Interpretación y análisis de la obra literaria. Gredos, Madrid, 1961.
32. KELLY, Walter. Georg Trakl. Eco, Revista de la cultura de occidente. Tomo III, julio 1971.
33. MONGUIO, Luis. La poesía postmodernista peruana. México, Fondo de Cultura Económica, México, 1964.
34. NUÑEZ, Estuardo. Panorama actual de la poesía peruana. Antena. Lima, 1938.
35. \_\_\_\_\_ La literatura peruana en el siglo xx. Pormaca, México, 1965.
36. OQUENDO, Abelardo y Lauer, Mirko. Vuelta a la otra margen. Casa de la Cultura del Perú. Lima, 1970.
37. PFEIFFER, Johannes. La poesía. Fondo de Cultura Económica. México, 1959.
38. ROMUALDO, Alejandro. Poesía. Mejía Baca. P.L.Villanueva. Lima, 1954.
39. \_\_\_\_\_ Edición extraordinaria. Edic. Cuadernos Trimestrales de Poesía. Lima, 1958.



40. \_\_\_\_\_ ...Desde abajo. Tawantinsuyo. Lima,  
s/f.
41. \_\_\_\_\_ El movimiento y el sueño. Ed. Labor.  
Lima, 1972.
42. \_\_\_\_\_ Como dios manda. Joaquín Mortiz.  
México, 1967.
43. \_\_\_\_\_ Cuarto mundo. Losada. Buenos Aires,  
1973.
44. ROMUALDO, Alejandro y SALAZAR BONDY, Sebastián. Antología  
general de la poesía peruana. Librería Internacional del  
Perú. Lima, 1967.
45. RATTO, Luis Alberto. Poéticas peruanas. La Rama Florida.  
Lima, 196.
46. SANCHEZ, Luis Alberto. La literatura peruana. Ediventas.  
Lima, 1966.
47. \_\_\_\_\_ Escritores representativos de Amé-  
rica. Gredos. Madrid, 1963. Primera Serie, Segunda Edic.  
III Tomo.
48. SALAZAR BONDY, Sebastián. Poemas. Francisco Moncloa Edi-  
tores. Lima, 1967.
49. SCORZA, Manuel. Poesía contemporánea del Perú. Casa de la  
Cultura del Perú. Lima, 1963.
50. TAMAYO VARGAS, Augusto. Literatura Peruana. U.N.M.S.M.  
Lima, 1965.
51. VALLEJO, César. Obra poética. Francisco Moncloa Editores,  
Lima, 1968.

