



La maduración poética de Javier Sologuren

The Poetic Growth of Javier Sologuren

Renato Guizado Yampi¹

¹ Universidad de Piura, Lima, Perú./ Universidad de Salamanca. Email: renato.guizado@udep.edu.pe

Recepción: 5/03/2020; Aceptación: 15/06/2020

Resumen

Este artículo indaga por la poesía inicial de Javier Sologuren, que comprende desde los primeros poemas publicados en 1939 a su primer conjunto, *El morador*, de 1944. El fin es determinar la evolución en su concepción de la poesía, qué cambios adoptaron su directriz expresiva y su lenguaje, y bajo qué criterios. Se explica la flexibilidad formal de aquella etapa, que responde a determinaciones interiores y exteriores, como las influencias literarias en boga y la singularidad del poeta al asumirlas. El camino hacia la madurez es consecuencia de la formación progresiva de un juicio crítico personal sobre la composición y la tradición literaria.

Palabras clave: Javier Sologuren; evolución estilística; poéticas

Abstract

This paper studies the initial poetry of Javier Sologuren: from the first poems published in 1939 to his first collection, *El morador* (1944). The analysis determines the evolution in his conception of poetry, what changes did his expressive intention adopt and its language. The numerous formal changes of that stage are explained as a consequence of interior and exterior determinations, such as the literary influences and the singularity of the poet when assuming them. The path to maturity is a consequence of the progressive formation of a personal critical judgment on composition and literary tradition.

Key words: Javier Sologuren; Vida continua; stylistic evolution; poetics

Javier Sologuren (Lima, 1921-2004) es una de las figuras fundamentales de la poesía peruana del siglo XX. La amplitud de sus intereses intelectuales lo hizo también uno de los hombres más importantes de las letras: fue crítico de arte y de literatura, traductor literario de numerosas lenguas, editor artesanal y docente en universidades de prestigio del Perú

(principalmente la Universidad Agraria) y del extranjero. Como no podía ser diferente, para un autor de su vitalidad, la verdad primordial de su escritura poética es que nace de la experiencia humana. Esa verdad se patenta incluso en las decisiones editoriales que adopta. *Vida continua* es el título escogido para su obra completa: enmarca más de medio siglo de producción, de

Forma de citar el artículo: Guizado, R. 2020. La maduración poética de Javier Sologuren. Revista Tierra Nuestra 14(1): 1-9 (2020).

DOI: <http://dx.doi.org/10.21704/rtn.v14i1.1497>

Autor de correspondencia (*): Guizado, R.. Email: renato.guizado@udep.edu.pe

© Los autores. Publicado por la Universidad Nacional Agraria La Molina.

El artículo es de acceso abierto y está bajo la licencia CCBY

un incansable trabajo con la palabra. Asimismo, en la edición de 1989 de *Vida continua* el autor sumó un apartado inicial con seis de sus poemas escritos en 1939 y 1940, previos a los de *El morador* (1944), su primer cuadernillo poético publicado.

La adición permitía apreciar al creador en el tránsito hacia su primera madurez. El intervalo entre esos esbozos escolares y *El morador* se esclarecería más cuando en la edición de 2004 Ricardo Silva-Santisteban, con autorización de Sologuren, rescata otros cuatro poemas: otro de 1940 y tres de 1942. En ese marco, el presente artículo indagará por dicha producción inicial de Javier Sologuren, con el fin de determinar si hubo una evolución en su concepción de la poesía y cuáles fueron sus directrices.

Lo que el examen concluye no es del todo nuevo. Ya en 1948 su amigo y también poeta Raúl Deustua juzgaba que el primer cuadernillo de Sologuren lo muestra como un poeta en pleno dominio de los materiales y las técnicas, que implicaba una cancelación de los poemas anteriores (2015: 205). Este estudio explica la patente flexibilidad formal de esa etapa, que responde a determinaciones interiores y exteriores, como las influencias literarias en boga que el poeta asume con singularidad. El camino hacia la madurez de *El morador*, pues, es consecuencia de la formación progresiva de un juicio crítico personal sobre la composición y la tradición literaria. Javier Sologuren, quien sabe que todo poema es una comunicación, va afinando su lenguaje para tornar sus vivencias y sentimientos en estructuras lingüísticas sensibles, con un significado que trascienda su individualidad.

Los poemas de *El Comercio* (1939-1940)

Javier Sologuren cuenta que su iniciación literaria se dio en la etapa escolar, con algunos versos sueltos de amor (perdidos), las primeras lecturas y nexos con personalidades del medio. En esos años visitaría a sus tíos Enrique y Ricardo Peña Barrenechea, poetas relevantes, a quienes oía hablar de poesía; pero él ya tenía algunas lecturas que marcarían el derrotero de su expresión: los líricos españoles del Siglo de Oro y de la Generación del 27, Paul Valéry, Rilke, Hölderlin, Novalis, etc. (2005b: 405). Casi al terminar el colegio, frecuentaría la peña Pancho Fierro, donde tiene como contertulios a autores ya consagrados como José María Arguedas, Martín Adán y Emilio Westphalen, a quien consideró influencia mayor por las ideas y libros que compartía con los poetas jóvenes (2005b: 584). Aunque esto último no tuvo incidencias en su lenguaje.

Los primeros poemas que publica son de esos años y aparecen en *El Comercio* en 1939 (tiene 17 años), gracias a su amigo Jorge Puccinelli, quien le comenta de Sologuren a Jorge Miró Quesada Sosa (2005b: 583). Son siete poemas aparecidos en tres fechas en la sección cultural de *El Comercio* de los domingos: “Tres poemas”, publicados el 12 de febrero de 1939; “Visión de la tarde ausente”, del 19 de marzo de 1939; y “Poemas” (tres poemas), del 18 de agosto de 1940.

Los textos habían sido compuestos bajo los mismos lineamientos. En principio, estos son ajenos a las posibles corrientes que un escritor novel de la época podría haber adoptado. No se inscriben en la vanguardia, sino que hay una inclinación por la isometría y las palabras aceptadas como “líricas”. Otros versos que aparecían en la misma sección estaban más próximos al Modernismo aún persistente. Pero frente a estas posibles escuelas, Sologuren toma una línea distinta: en sus versos es notoria la huella del simbolismo francés, con especial incidencia de la poesía de José María Eguren. La lección del maestro limeño es indiscutible, por la presencia de palabras y motivos que lo caracterizan: “azules campanillas”, “lejanía”, etc.

Hacia la década de 1920, la fama de Eguren había incrementado hasta convertirlo en el mayor referente vivo de los poetas jóvenes, que veían en él al precursor de la sensibilidad moderna, en detrimento de la retórica modernista. Su tutela sería transversal y prolongada. Una idea de Estuardo Núñez explica su carácter fundacional y la admiración generalizada: Eguren fue el primer poeta que muestra una preocupación técnica por la palabra y que no toma la poesía como discurso artístico, no subsidiario de la historia o la filosofía (1932: 31). También para el grupo de amigos de Sologuren fue una figura germinal. Raúl Deustua lo confirma: sus primeros ensayos defienden las cualidades sugestivas de Eguren y en sus primeros poemas el influjo egureniano es claro (Gazzolo, 2014: 58-64).

Javier Sologuren no regateó su estima y estos poemas son el testimonio más temprano, al que se suman numerosos ensayos críticos de años posteriores. Si bien no siempre le seguiría en el estilo, sí caló el ejemplo del trabajador de la palabra. Interesa su comentario incluido en la antología que preparó con sus Jorge E. Eielson y Sebastián Salazar Bondy, *La poesía contemporánea del Perú* (1946); pues resalta algunos rasgos que se pueden hallar en sus versos adolescentes. Sologuren ve cumplido el fin mallarmeano de “representar el misterio del lenguaje” (idea de Paul Valéry) en la preocupación de Eguren por las resonancias y sugerencias de la palabra. Así, su poesía desmaterializa y abstrae

los objetos, para producir una atmósfera que contenga una emoción; y en esa sutileza Eguren expresará la nostalgia por el pasado infantil (Eielson *et al*, 2013: 17-21).

La crítica posterior coincide con esas notas. Ricardo Silva-Santisteban insiste en que las figuras de Eguren son objetos difuminados y lejanos en el tiempo y el espacio, con lo que sugieren y condensan sentidos (2016: 31-33). Por eso, siempre se le relacionó con la poética impresionista de Paul Verlaine, cuyo “Art poétique” propugnaba una poesía de la imagen insinuada y la tendencia a la música leve, en olvido de la grandilocuencia retórica y los contornos definidos (Utrera Torremocha, 2011: 141-146). Los versos iniciales de Sologuren tienen un modelo en ese estilo simbolista, porque persiguen una poesía de lo tenue y delicado, especialmente en cuanto a la sensibilidad impresionista, el diseño fragmentario de figuras, y la elipsis del relato poético. Así, sus poemas dan la impresión de misterio. Además, poseen un sentimiento del tiempo y del cambio, que sirve para tratar temas amorosos que expresan nostalgia o presagio.

La sensorialidad del tiempo interviene en los “Tres poemas”, por ejemplo, en “Tu talle como una espiga...”:

Tu talle como una espiga cortando va el viento en dos.
Oro y verde,
brisa y paz.
La tarde me parece mies
que se abre madura
a las caricias del sol.
Tú, imagen inquietante
del manso mediodía. (2004: 629)

El sujeto lírico presenta la belleza de la amada en tono vocativo. La sensibilidad del yo es susceptible al transcurso de las horas, y lo remarca con imágenes impresionistas: el poema contiene tres, que remiten a matices del dorado del sol por medio del símil vegetal (“espiga” y “mies”). La plasticidad resultante es principal en el estilo de Sologuren. Este construye una mirada subjetiva, que media entre el lector y la realidad que ha conmovido al yo. La voz fija esa mediación con el verbo “me parece” y solo apuntará del paso de la mujer dos puntos visuales (el cabello y el paso) que concitan su emoción, eliminando otras dimensiones y ofreciendo un cuadro notoriamente reducido, aunque concentrado. Aunque solo hay un deíctico de primera persona, el diseño está totalmente dominado por las impresiones fugaces del enunciante: por eso el mediodía es “inquietante” y luego “manso”; y por eso la aparición del símil, donde el yo explicita el dominio de su mirada sobre la realidad. Consecuentemente,

la relación entre los objetos depende del color, sin otro eje discursivo. La expresividad se funda en la comparación solar-vegetal busca resaltar el dorado del cabello de la mujer, sin mayores asociaciones semánticas, porque el poema solo quiere transmitir la impresión de un instante (la “imagen inquietante”).

El tercer poema, “Tornas silenciosa con tus grandes ojos...”, se construye con los mismos rasgos:

Tornas silenciosa con tus grandes ojos
que han perdido el camino,
mas sin una lágrima.
Han quedado todas en aquel estanque
de las ilusiones...
Ahora están temblando
al roce de tus suspiros
y pensando. (2004: 630)

Hay tiempo, pasado y presente, pero no un desarrollo temático; el poema solo ofrece tres imágenes del instante del retorno de la amada, donde la secuencia queda solo insinuada. La búsqueda de lo fragmentario es aquí todavía más evidente, porque deja irresuelta una historia amorosa; no está claro si la mujer vuelve por amor o por qué razón perdió el camino. Como resultado, la realidad poética es limitada y delicada, lo que da espacio al sentimentalismo: el enunciante se centra solo en los ojos llorosos la mujer, ilustrándolos con la metáfora del “estanque de las ilusiones”, de enlace y sentido únicamente visuales (circunferencia).

Al poeta no le interesa desarrollar un tema, solo ilustrar la melancolía del reencuentro. Esto último lo diferencia de Eguren, porque hasta los poemas más elípticos forman una secuencia imaginativa, que insinúa la anécdota y le confiere correspondencias cósmicas. La preeminencia del sentimentalismo es fuerte; se aprecia en los puntos suspensivos del tercer poema, que le dan un tono desmayado. Esto podría explicarse por cómo trata el autor su inspiración autobiográfica: confiesa este que son poemas de un episodio real de desamor de esos años (2005b: 583), por lo que presentan una mirada adolescente que idealiza a la mujer y prioriza las emociones “románticas” (2005b: 453). Como ocurre con tantas obras de juventud, el propósito poético de esta fue transmitir los sentimientos vividos con imágenes “frescas y transparentes” (2005b: 531) que los evocasen en la lectura, y nada más.

El adjetivo “romántico” usado por el autor denota una filiación consciente. Claramente, Sologuren recurre al subjetivismo individualista (con tendencia a lo autobiográfico) de los poetas románticos, con un lenguaje que realiza

el sentimentalismo y un yo lírico que enfoca explícitamente los objetos desde su recuerdo o su impresión. También se corresponden las imágenes “frescas y transparentes” con el mandato romántico de la “autenticidad”. Esas palabras insinúan (como era de insinuante Sologuren cuando hablaba de su poesía) la espontaneidad de su expresión en esos años, que debe entenderse como poca preocupación por lo técnico.

Los poemas subsiguientes reinciden (e incluso exageran) la misma pretensión y el mismo estilo:

Hoy la vi sin los claros soles
de su mirada viva,
sin su riante boca.
Hoy la vi...
Sí, como una flor tronchada
y una nota adormecida (“Poemas”, 2004:
634).

Hay elementos que perduran en la obra posterior de Sologuren: base plástica de la expresión, la analogía hombre-naturaleza, sentimiento del tiempo, *inspiración* autobiográfica, etc. No obstante, el autor deberá canalizarlos en un lenguaje apropiado. Ya los “Poemas” indican el agostamiento de formas repetidas, cuya preocupación excesivamente intimista devino en estrechez de fines estéticos. Esta poética simple consistía en ilustrar una emoción pasada con visiones, que hasta se reducen a adornos sentimentalistas sin más significado. El adolescente Sologuren no ve la necesidad de otro trasfondo semántico ni apuro de reflexión técnica, comunica lo puntual con visos de romanticismo y del estilo simbolista, pero sin que sus imágenes apelen a algún sentido trascendente, ninguna correspondencia universal o esencia humana. En suma, es este un Sologuren que todavía no es consciente, como lo será después, de que la poesía es tal cuando la verdad privada se torna comunicación del y para el hombre.

Los cuadernillos del grupo (1942)

Reunir los siguientes dos poemas publicados por el autor responde a criterios de evolución estilística y de circunstancias. Son “Mar nuestro” y “Circulación de la sangre” (2004: 637-638). Formaban parte de dos cuadernillos preparados en el otoño (marzo-junio) de 1942, que incluían poemas de sus compañeros de generación, Jorge Eduardo Eielson y Raúl Deustua, y se titulaban *Mar nuestro* y *Circulación de la sangre*, respectivamente. Sin embargo, ninguno llega a publicarse y hoy solo quedan como muestra de las afinidades entre estos escritores amigos.

El cambio es abismal. En primer lugar, estos son más extensos y consistentes. Se debe a que Sologuren tiene ahora una idea de la composición y desaparece su gusto por el fragmento, las atmósferas e impresiones sueltas. Prefiere la rotundidad y el acabamiento de los objetos y el discurso. Estos no serán ya impresiones vagas de lo externo, dependientes de la percepción del sujeto lírico; sino que son la objetivación de procesos interiores que, pese a esto, poseen independencia. Aunque el sujeto todavía expresa emociones, estas están libres de patetismo: se trata de un estado anhelante que no necesita ser resaltado ni subordina las imágenes. Por otro lado, es la primera vez que Sologuren introduce el tema del acto creativo y el del anhelo poético como exploración del mundo íntimo. Con el interés por lo metapoético, crece una verdadera preocupación por la construcción del poema.

“Mar nuestro” es un poema conformado por dos sonetos alejandrinos de rima consonante. Su asunto se desarrolla en el intersticio del sueño y la vigilia, y plantea la imagen del mar como símbolo del mundo onírico interior, inmenso e inasible:

I

Pero si me dijeras dónde comienza el mar
llano, ensombrecido viajero de mis sueños
agitados y extensos; porque me hallo sin leños
donde poner las manos y mis ojos salvar.

Tan solo me indicases un camino sin vientos
en que el agua se empoce sin detener mis pasos
mordidos de luz rala. ¡Son tan pobres y escasos
los recuerdos de ese mar que apetezco! Van lentos
tus cuidados viajero. No escuchas ya mis ruegos
crecidos en la sombra de tu frente lunada
como concierto de olas de la mar desterrada.

Pero aunque me dijeras... En tus recientes fuegos
de sal y de occidente tan pronto el alma crece
que pronta ha rebalsado la mar que no perece.

II

Y vuelven a ser alba de espuma entre tus manos
—líquidas e inquietantes transparencias— las
mañanas

suspendidas de mis ojos, plenas de tempranas,
tersas imágenes bienhalladas en tus llanos

rumorosos. Y hacia su ser vuelven claridades
de velas y de aves, cal naciente y escogida
flor. ¡Oh fresca mar, de limpias olas, sorprendida
siempre y ahora, en tu extensión y sola! Ya invades

los mil cielos combatientes de la rosa dada
al vuelo sin sosiego. Tu pulso se acelera
y encuentro que en tu dorso la vida se quisiera

replegar y expandirse, y ser todo en la nada.
Mar, cotidiano fervor de sales y de espumas
en brillo de tus olas y en apagadas brumas. (2004: 635-
636)

La división propone un dibujo progresivo, que abre su objeto indirectamente y lo enmarca en el mundo interior, con un tono de emoción anhelante. En el primer soneto, el sujeto lírico expresa su deseo por hallar el mar de los sueños, rogando a la figura del “viajero”, su yo desdoblado: es su ser durante el sueño, quien conoce el itinerario. El segundo soneto es una exaltada descripción-invocación de ese mar agitado, poco comprensible y contradictorio, como es propio de su condición onírica.

Una pauta compositiva dirige la correlación entre el ritmo y la división del asunto. Porque, mientras el primer soneto se conforma de versos alejandrinos tradicionales, con algunos encabalgamientos; los versos del segundo son imposibles de dividir en segmentos equivalentes y aparecen encabalgamientos en casi todos los versos. Sologuren buscaba con esto una progresiva agitación, que fuese más fuerte en la descripción del mar. Este uso expresivo del soneto explora las posibilidades de la variación del ritmo dentro de un marco métrico regular, es un progreso en el dominio de los medios poéticos. Es importante notarlo, porque en adelante Sologuren se apropiará de formas métricas tradicionales, a las que impone un ritmo expresivo: *El morador* es el caso más saltante.

El soneto tradicional supone también una distribución del discurso en atención a sus cuatro estrofas. Sologuren la respetará con algunas licencias en el soneto I; en cambio, en el segundo la distribución se distorsiona por acrecentar la agitación del ritmo: la descripción contiene seis partes de extensión desigual, que esbozan en sus figuras y marcas secuenciales el tránsito de la mañana hacia la noche. Por otro lado, hay continuidad entre ambos sonetos: el primero cierra con una insinuación del anochecer, el segundo abre con el amanecer. “Mar nuestro” es un discurso claro en cuanto a los nexos lógicos que engarzan sus proposiciones, los cuales se resaltan también con marcadores textuales.

Pese a tratarse de una realidad explícitamente interna, la forma del discurso no es introspectiva ni subjetiva: el mar es un fenómeno independiente del sujeto. Se trata de un espacio de imágenes rebosantes, “bienhalladas” para quien busca en ese sueño la fuente de inspiración. Y todas brotan absolutas y naturales, sin que medie el yo lírico, ya que de hecho es un mar que aún no alcanza. Por otro lado, la realidad es ahora dinámica y ya no un rezago nostálgico de lo que fue, como en los poemas de 1939-1940. Hay movimientos plenos, que se expresan con el presente indicativo del verbo, que en el soneto I contrastan con el subjuntivo de deseo; y con los numerosos adjetivos deverbales (“agitados”, “crecidos”, “nacientes”, “combatientes”) que

dan dinamismo a los objetos. La naturalidad se debe, así mismo, a que la base imaginativa es metonímica: la intención es presentar un cuadro marino total, con el sol, las velas, las olas.

Sin embargo, hay también imágenes que asocian términos sobre una base emotiva, sin claro sustento lógico, procedimiento de la liberación del surrealismo. En el segundo soneto, los objetos vuelven a su propio ser (vv. 5-6) y entre ellos hay “cal”, que sugiere la exaltación del ánimo, pero cuya presencia en el mar no se explica. La imagen de la “escogida flor” se reanuda en la imagen de la “rosa dada” de los “mil cielos combatientes” (vv. 9-10) y queda la visión onírica de una rosa que flota sobre el mar. Sin embargo, hay una lectura coherente: se trata de la rosa de los vientos. El poeta ha trasmutado la referencia aérea en violenta tempestad y en vuelo continuo, que es metáfora de la navegación. Así, la imagen de la rosa adquiere cuerpo propio y simbolizará un objeto deseado a la vez que inasible (por fugaz), que en este contexto es la poesía. “Circulación de la sangre” fue escrito bajo las directrices que “Mar nuestro”.

Irrupción del surrealismo en la poesía de Sologuren

En Perú el surrealismo nunca llegó a ser un movimiento orgánico. Cala progresivamente como un espíritu de reivindicación y libertad imaginativa para la creatividad de los autores (Salazar, 2019: 109-110). El núcleo más cercano al surrealismo lo constituyeron César Moro y Emilio Westphalen, quienes lo difunden con su escritura y otras iniciativas culturales. Estos ejercen influjo en la generación subsiguiente y son antologados en *La poesía contemporánea del Perú*, antología preparada por Eielson, Sebastián Salazar Bondy y Sologuren. Como declara el autor, su generación leyó a los autores del surrealismo, “la gran escuela de tantos ismos franceses” (2005b: 361). Pero su generación se acerca solo a ciertos rasgos vitales y estéticos del surrealismo y son, más bien, “parasurrealistas”, pues no están inmersos en todos sus principios (Salazar, 2019: 135).

Hasta cierto punto, la evolución del primer Sologuren resalta los enlaces entre simbolismo y surrealismo. No faltan razones: hechas las expensas, los surrealistas vieron prefigurados algunos aspectos de su poética en Mallarmé (Cirlot, 1954: 217 y 243); y en la persona rebelde y alucinatoria de Rimbaud (Torre, 2001: 414). Pero la razón principal es que propugnaban la necesidad de un simbolismo que fuera intelección brotada de la interioridad del individuo (Cirlot, 1954: 347), que moldeara sensiblemente las emociones al dejar libre el flujo verbal (si bien

esto se opone al cálculo con que Mallarmé crea sus símbolos) (Breton, 1976: 12-14). Del surrealismo atrae a Sologuren la prioridad que otorgan al símbolo, con tendencia a la objetivación. Pero su acercamiento no será más que experimento y apropiación, jamás restricción.

Hay aspectos importantes del surrealismo de los que Sologuren no participa y por eso se reconoce como “parasurrealista” (2005b: 412 y 592). Sus imágenes se pueden llamar surrealistas solo por su aspecto de soñadas. Sin embargo, excepto la “cal” de “Mar nuestro”, estos objetos son de la tradición literaria: en “Circulación de la sangre” hay árbol, vino, rosa, miel, etc. Sologuren es un poeta cómodo con la tradición, sin apuros por las materias inusitadas o no estéticas. Tampoco hay un lenguaje que deslinde de raíz con lo racional; antes bien, el discurso presenta un avance claro del tema, con encadenamiento tangible, y la relación de algunas imágenes puede trazarse sin problema. Eso último es lo que más aprovechan del surrealismo sus versos: el flujo intenso de imágenes, con el que reproducen realidades en movimiento y de cambio.

De lo anterior se concluye que el poeta no recurre a la escritura automática, en cuya construcción debía gobernar el inconsciente por sobre la voluntad y el cálculo (Breton, 1976: 14). El grado de detalle en la composición de estos poemas hace muy improbable que la escritura careciera de pautas rectoras. Antes bien, pareciera participar en ellos una voluntad consciente y lógica, técnica defendida por su admirado Paul Valéry, cuyas ideas sobre el esfuerzo voluntario eran contrarias al concepto de pureza de la inspiración de los surrealistas (Duplessis, 1972: 48). El autor confirma la preocupación por la forma en sus poemas iniciales, incluidos los de *El morador* (2005b: 409).

Antes de la publicación de *El morador*, el poema “Destinada” aparece en el n°1 de la revista *Signo*, correspondiente a agosto-setiembre de 1942. A diferencia de los versos previos, la lectura de este poema es menos sencilla: su asunto debe descifrarse, no se capta en la primera lectura, principalmente porque hay mayor profusión de imágenes de nexos inexplicables. Sin embargo, el cambio no se da en todos los niveles. Todavía existe un esquema compositivo base: se distribuye en tres estrofas la transformación en mariposa a la que está *destinada* una oruga. Las imágenes brotan por libre asociación (nexo emotivo). En algunos casos, solo el color las hermana; en estos versos, el reflejo de la luna se descompone a partir de sus colores en imágenes de otros campos que sugieren helor y vacío:

Acaso por tu orilla mar se nombra
marea, plenamar, cuarto creciente,
oído acariciado, voz corriente
entre una nieve sola —y solo una;
próxima umbría, ágape, fortuna
albísima de abismo oscureciente. (2004: 639)

Por su parte, el símbolo principal se abre con una metáfora invertida que mitiga la dificultad del poema: la “oruga de acentos” es la voz destinada formar el poema, materia que vuela.

***El morador* (1941-1944): hacia la confluencia calculada**

El morador es un breve cuadernillo de ocho poemas: “Décimas de entresueño”, “Encuentro”, “Hora”, “Elegía a ‘Blanca’, una barca posible”, “Semblante”, “Paso”, “Interludio” y “El morador”. Fue publicado por el famoso historiador Jorge Basadre en el n°8 de su revista *Historia*, correspondiente a octubre-diciembre de 1944. El conjunto reúne los temas anteriores, amor y poesía, y los amplía, porque *El morador* profundiza el aspecto onírico del arte y propone que de ese modo la poesía crea una realidad nueva y singular. Esa es la idea maestra del libro y se expone desde el poema inicial, “Décimas de entresueño”, donde se insta a una “mariposa” a abrir con su vuelo las maravillas del mundo del sueño. La idea estimula al autor a producir un repertorio de símbolos nuevos, elaborados con su sensibilidad por la naturaleza, donde mezcla y transforma la fauna y la flora. En esta breve colección, por primera vez Sologuren logra una voz auténtica.

Como “Destinada”, estos versos comparten la dificultad y la afluencia de imágenes con nítida tendencia a lo irracional y a la simbolización. Pero comparten otro rasgo distintivo: el uso marcado de giros lingüísticos y formales que provienen de la lírica española del Siglo de Oro. En diferente medida, Sologuren usa en estos poemas verbos enclíticos (forma usual de dicha tradición) y formas métricas tradicionales como la décima y el soneto. Otros tantos giros son concretamente gongorinos: hipérbatos, la preferencia por la metáfora de aposición, las palabras de raíz culta, adjetivos deverbales, preferencia por el período complejo, etc. Su propuesta estilística es la mezcla de estas maneras con otras de la modernidad poética que nace con el Simbolismo, entre las cuales el autor halla confluencias y aprovecha lo que mejor le permite recrear esa otra realidad del sueño.

Un caso ilustrativo es el segundo poema, “Encuentro”:

1

Como en soñada flor venido presto.
Color en llama, labio de la suerte
encontrada; rendida que no inerte
sorpresa de alabastro, nardo enhiesto
en perfume de su muriente gesto
de amor; en mar creciente, milagroso,
presencia arrebatada sin reposo
a cierta sed presente (todo y nada,
y silencio y fragor —luz destinada
a nacer y morir en cada gozo).

2

Suben impares, álzanse en corolas,
lunas de nueva altura cautivadas,
al desvelo nacidas, desveladas
de ciegos ruseñores, nieves solas.
Cielos claman dolidos por sus olas,
sus pulsos y sus sombras en ausencia;
descárgase la luz, suave dolencia
del rostro y del amor; vuelve a su punto,
desolada, perdido su conjunto
de tenaces llamadas, la presencia. (2004: 39)

Es un lenguaje difícil por distintas razones, pero la verdadera dificultad que distingue este nuevo estilo es que la voz no enuncia su objeto ni su asunto, sino que los alude: el título no es declarativo, la primera décima carece de sujeto agente y de verbo conjugado. “Encuentro” se construye a partir de un tratamiento alusivo, y el asunto aludido trasparece en algunas palabras. Sologuren realiza así el misterio que sabe connatural de la poesía; pero a diferencia de los poemas adolescentes que lo buscan solo en lo fragmentario, aquí el misterio del lenguaje comunica una verdad humana trascendente, vuelta sentimiento.

El poema simboliza una preocupación por la fugacidad del tiempo, que se expresa sobre una alusión al curso cíclico del día. A partir del cromatismo de los astros, se superponen imágenes tomadas del mundo natural. La primera décima trata del sol ocultándose en el mar (vv. 6-8), y se suceden objetos de tono rojo; así mismo, el sol se manifiesta en signos de encuentro erótico: es la “presencia” amada y hay una remisión a la blancura de un cuerpo femenino en la “sorpresa de alabastro” (sobre la base del brillo solar). La segunda décima trata de la noche; las imágenes remiten al blanco de las “lunas” y, contraponiéndose del todo a la estrofa anterior, hay soledad y nostalgia.

El color es casi lo único que enlaza las imágenes. Es una constante formal de *El morador* que estas sean vistosas por sí mismas y por contraste, la tendencia es reunir objetos de procedencias disímiles, sin nexos claros. Es así que la alusión crea esa otra realidad onírica

de la poesía, que tiene una lógica y un ritmo particulares, donde la materia se transforma y las ideas contrarias se abrazan. Tal metamorfosis requiere de un lenguaje más dinámico. Por ejemplo, en la décima II las entidades se desplazan o realizan acciones bruscas. El adjetivo dinámico marca otra característica de *El morador*: en los poemas pasados, el adjetivo cumple una función marginal, su presencia es menor y casi siempre tipifica o adorna un objeto (“ósculos alados”, “cobrizas tintas”).

Con ello, un nuevo lenguaje da vida a un mundo naciente, sin la perspectiva ni el sentimentalismo del yo lírico, pese a que también aquí la realidad es interior. El poema reproduce el paso del tiempo refractado en el interior del sujeto y, sin embargo, no declara su emoción, pues las imágenes la simbolizan. Se muestran dos paradojas: el gozo del vivir se encuentra con la angustia por su final, y los trabajos del amor oscilan entre presencia y ausencia (en el verso final “la presencia” vuelve, pero desolada). Por eso el título “Encuentro”, que remite en principio al acto erótico. Los símbolos reúnen los polos de las paradojas: el “perfume” de la flor es “muriente”, hay “silencio y fragor”; así como la blancura del “alabastro” de la presencia femenina anuncia la de la luna, donde reina la ausencia; y la premura del tránsito de imágenes transmite la angustiante precipitación del tiempo. Así, en *El morador*, las flores no son más el mobiliario amoroso de los poemas adolescentes. Como dueñas de una belleza que se marchita, en “Encuentro” las flores sintetizan la tensión central: el “nardo” es metáfora del sol y, luego, las flores metaforizan las “lunas” (v. 11).

A diferencia de los poemas de 1942, en *El morador* las remisiones al yo disminuyen hasta volverlo casi imperceptible en algunos casos (Gazzolo, 1991: 10), el nuevo enfoque lo sustrae más del mundo que presenta el discurso. La materia fluye independiente y el objeto poético despliega en sus imágenes múltiples asociaciones, con tal fuerza que nombrarlo es contraproducente, porque tiende a la abstracción y no al nombre restrictivo. Es ahí que Sologuren produce símbolos nuevos que significan en diferentes niveles, porque funden ideas y emociones. Ello requiere de un lenguaje que no denota, pero que reproduce los fenómenos y analogías, por lo que la declaración sentimental adolescente es sacrificada en aras de un significado total.

La pauta proviene de Stéphane Mallarmé. La explica en su famosa respuesta a Jules Huret: la poesía debe sugerir, no nombrar (2020: 415-416). El discurso sugestivo torna el objeto en símbolo de un estado del alma y un enigma absoluto, contenidos trascendentes que no pueden expresarse con una descripción referencial ni usando la gramática cotidiana, por

lo que la lectura del texto se dificulta (Utrera, 2010: 153-157). El poema traspone el objeto por las asociaciones que brotan de la sensación suscitada por este, las cuales lo extienden hacia otras dimensiones. Para lograrlo, la perífrasis alusiva es una de las herramientas favoritas del francés (Friedrich, 1974: 162 y 179).

La crítica ha querido catalogar estos poemas bajo el signo de la poesía pura y del antirrealismo. Abelardo Oquendo describe a un autor que “prescinde de la realidad y al hacerlo la niega y se niega a sí mismo” (1971: VIII). Es cierto que la evolución de Sologuren responde a ideas de Valéry, como la crítica a la descripción tipificadora del Romanticismo (1995: 216); el principio de depuración de la vivencia humana (1990: 139); la belleza del pensamiento sensible (1990: 93-94); y el mandato de Mallarmé sobre el misterio inherente de la poesía y la muerte elocutoria del poeta (2020). Pero Sologuren solo observa la técnica, porque su arte tiene un fin comunicativo, pretende extraer de su sentir y su pensamiento una esencia humana (sensible para los otros), sin que estos dejen de ser suyos, íntimos. De hecho, el autor se figura a sí mismo en los versos: “Décimas de entresueño” presenta al “diestro tejedor” (v. 39), metáfora del esfuerzo del escritor, y en “Hora” el verso brota de la sangre. Si bien no hay calco de la realidad social (requisito tan en boga durante los años del comentario de Oquendo), Sologuren no considera que el mundo de su poesía sea una antirrealidad deshumanizada u opuesta a la vida, porque nace de su intimidad que está inscrita en el mundo real. (2005b: 414).

El morador es consecuencia de un cambio de actitud del autor. Su desarrollo técnico alcanza otro nivel, ya no le preocupa solo escribir un poema puntual, sino que fija una poética en todo sentido: un estilo, una directriz expresiva y una concepción de la poesía en total correspondencia, sistema calibradamente eficaz que sustenta varias composiciones. Asimismo, es ilustrativo que con diluir la modalidad subjetivista Sologuren alcance un estilo personal: entendió que el hombre posee otras potencias más allá del frenesí y los sentidos corporales. Entonces, los símbolos nacen de la contemplación y del análisis de la experiencia, un esfuerzo mayor de donde el poeta obtiene analogías sustanciales, bien imaginativas o temporales (Siglo de Oro y modernidad). Ello supone una selectividad temática rigurosa, que prohíbe la anécdota autobiográfica o el evento concreto de los poemas adolescentes, en favor de temas más simbólicos por universales: el amor, el sueño y, principalmente, el tema de la escritura.

Conclusiones

En la poesía de Javier Sologuren resalta una alta preocupación técnica, que desarrollará solo después de tomar consciencia sobre la limitación de las pretensiones artísticas y el estatismo formal de sus poemas adolescentes. Si bien la intención ulterior de construir poesía desde su experiencia no varía en lo sustancial, el autor comprenderá que transformar esa materia en estructuras poéticas supone la construcción de símbolos, más significativos porque no se restringen a pintar la emoción individualista y efímera. Sologuren opta con gran acierto por objetivar su materia subjetiva distanciándola progresivamente, con lo que se libera del lastre del sentimentalismo romántico y recrea una realidad interior auténtica. Porque a diferencia de lo que ocurre con otros poetas, este ejercicio no aniquila el factor humano. Por el contrario, la objetivación facilita la reflexión del poeta sobre sus pensamientos y emociones; y, en lo estilístico, le permite desplegar libremente todo el potencial plástico de su sensibilidad en la creación de mundos poéticos originales.

En esos cinco años de evolución, Sologuren ha aprovechado los logros de diversos poetas, en general dentro de la órbita del Simbolismo. Pero ello con consecuencias solo técnicas, puesto que su voz y su sensibilidad le son inherentes. Como se probó, después de los primeros poemas de corte egureniano, no se aferra a ningún referente: ahí su adopción utilitaria de algunos elementos surrealistas. Persiguiendo una poética personal, Sologuren toma léxico, metros, ideas, temas de corrientes y autores diversos (y hasta opuestos).

Sucede que, al madurar, Sologuren adquirió una perspectiva crítica de la poesía, a la que entendía vehículo de la experiencia de la especie humana, un ámbito donde la palabra trasciende las distancias temporales, geográficas y de credo estético. Es importante notar que su labor como crítico en periódicos inicia en 1943, durante la escritura de *El morador*. La crítica es otra faceta de la preocupación por el ejercicio de la escritura que le nació en esos años, y que precipitó su cambio. Que Sologuren reflexionó constantemente sobre la creación se observa en la insistencia por metaforizar la poesía en imágenes relacionadas con procesos: la metamorfosis de la oruga, la miel, la navegación, etc. La obra posterior de Sologuren será eminentemente metapoética, y algunas de estas imágenes tendrán mayor desarrollo.

Bibliografía

Breton, André (1976). *La llave de los campos*. Madrid: Libros Hiperión.

- Cirlot, Juan Eduardo (1954). *Introducción al surrealismo*. Madrid: Revista de Occidente.
- Deustua, Raúl (2015). *Sueño de ciegos. Obra reunida*. Ed. Ana María Gazzolo. Lima: Lápix Editores.
- Duplessis, Yvonne (1972). *Surrealismo*. Barcelona: Oikos-Tau.
- Eielson, Jorge E. et al (2016). *La poesía contemporánea del Perú*. Ed. Inmaculada Lergo. Ica: Biblioteca Abraham Valdelomar.
- Friedrich, Hugo (1974). *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral.
- Gazzolo, Ana María (1991). "Javier Sologuren. La poesía como ejercicio y como metáfora", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n°498, pp. 7-34.
- Gazzolo, Ana María (2014). *Raúl Deustua y la poética de lo oscuro*. Tesis de doctorado [inérita]. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Mallarmé, Stéphane (2020). *Divagaciones. Prosa diversa*. Ed. y trad. Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Alastor Editores.
- Núñez, Estuardo (1932). *La poesía de Eguren*. Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad.
- Oquendo, Abelardo (1971). "Sologuren: la poesía y la vida". En Sologuren, Javier. *Vida continua*. Segunda edición. Lima: Instituto Nacional de Cultura, pp. VII-XXV.
- Paz, Octavio (1974). *La búsqueda del comienzo (escritos sobre el surrealismo)*. Madrid: Espiral.
- Paz, Octavio (1999). *Obras completas, I*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Silva-Santisteban, Ricardo (2016). *El universo poético de José María Eguren*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo.
- Sologuren, Javier (1944). "El morador". Separata de *Historia*, n°8.
- Sologuren, Javier (2004). *Vida continua*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Sologuren, Javier (2005a). *Obras completas VII*. Ed. Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Sologuren, Javier (2005b). *Obras completas X*. Ed. Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Torre, Guillermo de (2001). *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Visor.
- Utrera Torremocha, María Victoria (2011). *El simbolismo poético. Estética y teoría*. Madrid: Verbum.
- Valéry, Paul (1990). *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor.
- Valéry, Paul (1995). *Estudios literarios*. Madrid: Visor.