

última estrofa contienen cada uno un sintagma que gira en torno al mismo sentido y que constituyen una sucesión de figuras que va de lo simple a lo complejo, de la adjetivación bimembre a la metáfora o a la imagen más elaborada, y mediante la cual se pone al descubierto un proceso de preparación de figuras literarias y la tácita rectificación del 2º y 3er. sintagmas respecto a los anteriores:

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

La iteración fónica, un recurso asociativo que no considera en primera instancia el aspecto del significado adosado a cada signo, es utilizada con cierta frecuencia por Sologuren. Todo no queda, sin embargo, en la actitud de juego que el poeta pone de manifiesto y que muy a menudo forma parte del acto de escribir, sino que ese juego es un productor de sentido. En una de las estrofas de («¿alguien sabe la hora exacta?») (*El amor y los cuerpos*) este tipo de repeticiones en términos cuyos significados no tienen nada que ver entre sí, proporciona, debido a su condición letánica, la sensación de monotonía ligada a la rutina que en otras estrofas se expone a nivel semántico: «me levanto me contento me lamento / trabajo escojo exijo festejo / sumo asumo consumo / sigo digo prosigo». También son ejercicios lúdicos las variantes de orden sintáctico que se generan a partir de un sintagma base; en el poema *La Hora*, Sologuren alude al grado de conciencia necesario en esta práctica y al aprendizaje que de ella se deriva: «las mutaciones me impusieron / remotas novedades / el rol de la palabra inició su periplo // y si la flor es el rocío del alba / y si el alba es la flor del rocío / y si el rocío es la flor del alba / y si la flor es el alba del rocío / in vitam aeternam amen». En *Surcando el aire oscuro* hallamos el poema («mutación»), cuyo título se conecta con el nombre que el autor da a un ejercicio como el anterior: «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».

La elipsis es, a partir de *Surcando el aire oscuro*, uno de los recursos más usados y la señal más clara de un cambio en el tratamiento del lenguaje poético por parte del autor. Hasta ese libro no habían aparecido en la obra de Sologuren poemas más desnudos, más desguarnecidos de ornamentos que éstos; el trabajo de depuración es tan exigente que no puede menos que ser en gran medida consciente, a tal punto que en *Corola parva* titula una de sus piezas con el nombre de «Elipsis». El poema es uno de los primeros en introducir los espacios en blanco en medio de los versos y es la demostración de la labor realizada en materia de reducción de signos, pues los espacios vacíos pueden interpretarse también como los borrones hechos sobre las palabras descartadas:

estrella	fuego cándido
rosa oscura	mujer
real	carne
	ideal

En toda obra literaria la elección de un título podría considerarse una señal de la voluntad de significar del autor impuesta al lector, pero en nuestro escritor esta elección revela una decisión diferente, sobre todo a partir de la década del 70. *Surcando el aire oscuro* es la primera colección de poemas en la que Sologuren propone indirectamente al lector un cambio de actitud al enfrentar la lectura, en lo tocante a la predisposición de aquél hacia ésta; de manera tácita, el poeta renuncia al papel de poner al lector en la pista del sentido de su poema a través de la rotulación de éste bajo un título y lo coloca al final, entre corchetes o entre paréntesis, obligándolo a cotejar, mediante una segunda lectura, si su percepción es coincidente con la del poeta. Éste rechaza el preámbulo encasillador del título, aguarda del lector una aproximación más abierta al poema y probablemente busque que esa especie de título sea una propuesta susceptible de ser aceptada o no; con este recurso extrae de su anquilosamiento al lector, encerrado en el rol de receptor pasivo, y lo hace partícipe de sus decisiones poéticas. Estos títulos, en ésta y en otras obras posteriores, pueden ser: consecuencia lógica de lo expresado en el poema, respuesta a un acertijo, definición de la imagen desarrollada, interpretación del propio poeta, denominación de una serie, o el nombre del tipo de composición, en muy pocos casos.

El mayor despliegue en materia de exploración espacial se da en *Folios de El Enamorado y La Muerte*; lo que a simple vista observamos en este libro es que el poeta se ha adueñado de la superficie total de la página, pero más allá de esa consideración espacial, que bien podría ser accidental o exterior, se halla la asunción de un factor integrante del trabajo con el lenguaje que casi siempre da la impresión de desaparecer con la escritura: el silencio —o el vacío— que brega por desplazarlo. El tratamiento espacial de Sologuren incorpora —escenifica casi— esa lucha del poeta por vencer el silencio y la de éste por dificultar la expresión de quien escribe; es en este punto en el cual el autor supera los alcances de la poesía concreta, la cual pretende que el cuerpo físico del poema ubicado en un espacio proponga por sí mismo un sentido acorde con el que se expone o sugiere en palabras. Hasta aquí, salvo el caso de «Elipsis» y unos pocos más, la importancia del espacio en blanco se concentraba en aquél que circunda al poema; en *Folios...*, y aún después, el espacio se entromete en la composición, quiebra su usual estructura de bloque y de este modo nos sugiere cosas diferentes según el caso. Son estos poemas, en los que el silencio se materializa en su interior, los que revisten mayor significación cuando nos referimos a la espacialidad de la poesía más experimental de Sologuren.

En líneas generales, y proyectando la observación a los libros que le siguen, el trabajo espacial tiene como auxiliar la utilización de algunos signos gráficos que de algún modo compensa la casi total ausencia de signos de puntuación convencionales; tales signos gráficos son los paréntesis, las barras, los guiones, la combinación de altas y bajas y la cursiva. Los paréntesis son empleados muy a menudo para distinguir una acotación o precisión del poeta, a veces de carácter metafórico. Las barras pueden tener una significación más compleja de la que aparentan; para empezar, y

desde el punto de vista figurativo, niegan el trabajo espacial en los casos en que el poema íntegro es escrito en forma continuada y separadas sus partes sólo por éstas, así tenemos una tensión entre dos contrarios a nivel de la estructura visible: dispersión vs. concentración. Por otro lado, son una apelación al código especializado de la literatura y más estrictamente al de la poesía; es decir, Sologuren reemplaza en esas ocasiones la práctica de la disposición espacial libre por un recurso ya codificado, en el que una barra significa separación de versos y dos significan separación de estrofas y, por ello, la suposición de un silencio mayor. Según el código de la lingüística, las barras son signos de oposición y de esa manera son también incluidas en algunos poemas, aunque no tanto en *Folios de El Enamorado y la Muerte* como en las colecciones posteriores. Otras maneras de destacar unos vocablos de otros son el empleo de letras altas y de la cursiva, recursos con los que llega a codificar el autor un segundo mensaje.

No sólo se da una oposición entre la apertura espacial y la cohesión de los poemas separados por barras, sino que también existe una tensión entre los vocablos espaciados normalmente y la aglutinación de otros, como «borradibujaborraborra»; es posible que junto a la voluntad manifiesta de ganar el espacio persista la tendencia de cerrarse ante él. Hemos advertido ya que los espacios intermedios entre los vocablos de un mismo verso denuncian alguna tachadura; pero a esta observación podemos agregar la de que esa pausa sea la señal de una duda o de una reflexión que sólo de esa manera puede marcarse levemente. Qué explicación podría tener entonces la escisión de la unidad sintagmática que se verifica en muchos poemas (lo de menos es que la pausa quede en lugar del signo de puntuación eliminado), si no es porque esa suspensión en la escritura corresponde a una reflexión que se mantiene en silencio y en la que se juega una decisión: «mirando en un punto no lejano».

Entre las composiciones de *Folios...* en que la distribución del espacio en blanco es una representación gráfica que aporta un sentido acorde con el discurso escrito, se halla «meteoros», un poema con límites gráficos muy definidos y muchos vacíos en el medio que remite a las impresiones producidas por la luz en la superficie en movimiento del agua. De hecho la recurrencia de signos que pertenecen a los campos semánticos de «luz» y de «agua» es considerablemente elevada para un poema de diez escuetos versos: ocho en el primer caso («sol», «traslúcido», «vaho luminoso», «rayo», «sol de la mirada» y la metáfora «ojos de sol» que se repite tres veces) y cuatro en el segundo («agua esmeralda», «dibujos del agua», «húmeda memoria», «alas de agua»). Las secuencias sintagmáticas entrecortadas por los espacios en blanco no sólo tienen un efecto visual, sino que trasladan el sentido de «reflejo luminoso» a todas las palabras o grupo de palabras que inciden en la página, conectando indirectamente la luz con la creación.

En «sic transit», el vocablo «isla» refuerza su sentido gracias a su aislamiento en la secuencia del primer verso; el segundo verso, en cambio, junta demasiado las palabras sin otorgar casi una pausa al lector, como para dar la impresión del «remolino»

del cual se habla; y el último sintagma, «darle la vuelta al guante», se quiebra en el signo «vuelta» configurando así la idea de giro. En «en los médanos» el contrapunto entre espacios llenos y vacíos es una representación de la labor del viento que modifica constantemente un paisaje de arena, eliminando unas formas y construyendo otras. El sentido fundamental de este poema es el perenne hacer y deshacer del viento, acciones que se hallan contenidas en los verbos labrar, invadir, acariciar, abrir, dibujar, hundir, confundir, borrar y olvidar; por otro lado, las aglutinaciones «borradibujaborraborra» y «recuerdolvida» concentran esa misma doble acción, pero añadiendo un ingrediente rítmico que podría repetirse indefinidamente y marcando una insistencia obsesiva de dicha acción. El poeta, por lo demás, propone sutilmente la continuidad del poema, así como es incesante el trabajo del viento, gracias al artificio de terminar con la misma palabra con que se empieza: «viento».

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

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

La coordinación de lo visual y lo conceptual es perfecta en este poema cuya presentación en dos bloques verticales equivale precisamente a la idea que el título designa. Entre los dos espacios escritos o «columnas» se abre uno en blanco, el del poema