

buscado y negado; el otro, el que leemos, es sólo la aproximación a la misteriosa morada del ausente y es expresión insatisfactoria de lo que se percibe y no se puede alcanzar. El centro, reiterado desde el punto de vista semántico por «silencio», «corazón», «blanco» y «ausencia», es limitado por unos márgenes que el escribiente no consigue transgredir y ese centro, metafóricamente un corazón latiendo, es un espacio de vida. Tienen preferencia los verbos que aluden a la escritura (escribir, trazar, picar, anotar) y los que definen algún tipo de movimiento (desviar, gotear, pasar, dar el salto); estos últimos tienen la virtud de dibujar, gracias a los significados que transportan y a los de los signos que los acompañan, un esquema muy similar al que vemos plasmado en la página, poniendo de relieve que la selección verbal ha sido hecha también en función de consideraciones espaciales e icónicas.

Sistema metafórico en torno a lo poético

En la poesía de Javier Sologuren algunas metáforas y palabras-tema no ocultan su vinculación con el asunto de la escritura o de la creación poética. A ellas nos referiremos ahora siguiendo sus manifestaciones y la compleja red de relaciones que establecen entre sí, para demostrar que el poeta peruano no sólo aborda de una manera más o menos explícita el tema poético y expresa a través de sus decisiones su indeclinable fervor por este ejercicio, sino que elabora todo un sistema figurativo muy bien entretejido cuyos alcances significativos rebasan incluso lo previsto por el autor. La tendencia más frecuente es la de organizar estos términos metafóricos en oposiciones que no excluyen su complementariedad; para Sologuren los principios contradictorios se suceden y se hallan contenidos unos en otros potencialmente; es así como se presentan la Luz y la Sombra, el Día y la Noche, la Vida y la Muerte. Otros en cambio, no se definen por oposición, pero manifiestan una complejidad de sentido, como el Mar y la Blancura.

En la «Décima de Entresueño» número 3 (*El Morador*) la búsqueda de la expresión aparece asociada al sueño; al lado de esta nítida conexión entre el sueño y la escritura se establece una relación aún no muy clara entre los signos «papel» y «mar». Tal vez el frágil vínculo entre ellos sea la idea del viaje: escribir, como soñar, significa realizar un viaje más allá de fronteras conocidas, y el mar no deja de asociarse a un amplio espacio por el cual se viaja. La carencia de límites visibles del sueño permite el libre deambular de la imaginación poética y acerca al soñador (como al escritor) a la verdad de las cosas desprovistas de sus apariencias:

Afronta tu partir, sal de tu ciego
ambular de color, papel alado,
hacia tu verde mar alimonado;
suelta tu viento en llama, débil fuego
en la palma de la mano; aunque lego
tu ademán ignorante del viaje,

alcanza su motivo y su paisaje
en la linde del mundo (en incipiente
aventura del párpado yacente)
viéndolo todo y todo sin su traje.

En «La visita del mar» (*Dédalo dormido*) el poeta experimenta su primer y serio enfrentamiento con el mar; su naturaleza es tan impactante y comunicadora que aparece humanizado y como un probable interlocutor: «casto sonámbulo entre materias corrompidas»; «extraño huésped que me dejas turbado». Pero aquel principio significativo que a partir de este poema queda al descubierto es el magnetismo del mar, su poder transformador; éste provoca también sensaciones contradictorias; el poeta percibe que es una materia inquietante la cual, incitándolo a la posesión de los recursos del lenguaje (representados por la oposición palabra / silencio), favorece la creación aunque, por otro lado, se siente desposeído de su ser ante su fuerza. Veamos cómo expresa Sologuren estos dos sentidos en los siguiente fragmentos:

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

No estoy en mí, no soy mío, viento son mis ojos,
mar, ahora que te miran, ahora que tu rostro
me alza largamente despierto en el vacío,
blanco corcel yo mismo, inmaterial, desnudo.

En la primera estrofa del poema *Dédalo dormido*, cuyos versos han venido sucediéndose en torno a imágenes de destrucción y de caída precipitada alusivas a la muerte de Icaro, todo se detiene de pronto en una visión del fondo del mar y una imagen acústica que vincula a éste con la infinitud del sonido: «pulsando una escala infinita, un centro sonoro inacabable». Ya en los versos anteriores han irrumpido varias alusiones a la música y al sonido que parecen establecer cierta relación con el grito o con el gemido, como también lo sugiere el epígrafe de Shelley: «Tú, el más musical de los lamentadores, llora nuevamente». En el contexto general de la obra de Sologuren, la música y el sonido reciben frecuentes menciones, como las que se conectan con espacios del mundo natural concebidos como fuentes musicales, entre los cuales está el mar. Es imperioso citar aquí el poema «ícaro» (*Tornaviaje*), pues en él no sólo se aborda de nuevo la aventura de este personaje, aunque de manera sucinta, sino que el mar es identificado por su rumor y considerado prácticamente una forma primigenia de lenguaje, un rumor que habla del suceso protagonizado por Icaro: «desde entonces / el mar fue / tumba inquieta / diáfano rumor de tu ventura». En el soneto «La Aventura», citado en la segunda sección de este trabajo, el último terceto incorpora la imagen simbólica del mar en el lugar que, en las estrofas anteriores, ha ocupado el papel en blanco, distinguiendo la masa marina de la orilla, que es el límite donde la escritura se concreta tras sumergirse en el mar de la creación.

Hemos mencionado que el poema «Recinto» circula por dos caminos paralelos vinculados con el tema de la muerte y con el de la creación poética. Tras una primera

estrofa centrada en la visión de la muerte, en la segunda aparece la figura «cien mil hojas secas» que basa su ambivalencia en dos significados del término «hojas»: hojas de alguna planta, seca en este caso y por ello muerta, y hojas de papel. La cuarta estrofa, precedida por un fragmento narrativo en el que «romper la tierra» es la acción fundamental, sigue por un lado desarrollando el sentido de la muerte y la observación de sus vestigios y, por otro, se refiere a la creación poética que va en dirección contraria de la muerte. El término «abismo» no sólo alude a una hondura de la tierra, sino también a la profundidad que hay que descender para crear; los términos «profana», «extraer», «hollando», «sorprender», comparten la idea de penetrar sorpresivamente un espacio y apoderarse de lo que allí se encuentra, pero de acuerdo al contexto ese espacio puede hallarse en el interior de la tierra o ser el imaginario recinto donde habita el poema. En esta ocasión, el sintagma «cien mil hojas secas» remite abiertamente a la escritura: «intentando sin embargo extraer / de cien mil hojas secas el poema / hollando el manto oscuro del oro de la tierra». La quinta estrofa, que se genera a continuación de otro fragmento narrativo donde se ha anunciado la visión de un «tesoro», hace de éste un signo bisémico, el cual designa tanto la riqueza escondida en una tumba precolombina como el material precioso que el acto de creación va a convertir en poema:

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

Es importante anotar el tránsito de la intención a la decisión que se expresa al inicio de esta estrofa en relación a la anterior, y que se refiere a la escritura poética. En esta estrofa central donde las dos vías paralelas de significación se encuentran y descubren su conexión simbólica. Con «ruido o palabra» el poeta alude al lenguaje de manera general, al articulado con «palabra» y con «ruido» al que puede derivar del mundo natural o de la música. A «ruido» y «palabra» se opone el término tácito «silencio», pero éste es desplazado en el verso siguiente por «muerte», con lo cual comprendemos algunas equivalencias metafóricas organizadas e íntimamente asumidas por el poeta: el lenguaje puede quebrar el efecto mortal del silencio, es decir, el lenguaje y el ruido, que son signos de vida, luchan contra el silencio, que es signo de muerte. En los versos siguientes se incide reiteradamente en el sentido de germinación; sirven a esta idea los verbos romper y caer y los sustantivos «entrada», «sello», «polen», «semilla» y «grano»; el verbo caer, que amplía su sentido al de penetrar, indica una acción cuyo resultado será la vida, o la creación. Penetrar la tierra, enton-

ces, para descubrir los secretos seculares que guarda, es un acto similar al de introducirse en el indefinido espacio de la creación para hallar el misterio del poema y sacarlo a la luz a través del lenguaje. De allí que la luz aparezca en el verso que cierra esta estrofa revelando su inobjetable conexión con la vida. La riqueza de la estrofa quinta no es solamente esencial para el poema, sino que es de capital importancia para comprender toda la poética de Sologuren; en ella se reúnen las siguientes oposiciones cuyos términos son isotópicos:

Vida / Muerte
Luz / Sombra
Lenguaje / Silencio

La constante regeneración o circulación de lo viviente, es decir, que la vida contenga o suscite la muerte y que ésta, a su vez, origine la vida, es el tema de la última estrofa y el punto de vista que permite una lectura horizontal de los términos de las tres oposiciones. Aquélla se convierte en la contraparte de la primera, exponiendo a través de múltiples imágenes un sentido de renovación y de renacimiento; el movimiento circular que va de la muerte a la vida es anunciado por el verso que la precede («porque todo es origen») y la palabra final, «circulando», tiene el poder de dar la sensación de lo inconcluso y de amarrarse al comienzo del poema. No sólo la vida y la muerte se involucran y se suceden, también la palabra y el silencio y así como la primera estrofa nos enfrentaba al estatismo de la muerte, la última nos conecta con el torbellino de vida de la creación.

En «El yacente» (*Surcando...*) el mar es nuevamente una entidad comunicadora: «la esperanzada / palabra del mar / que estoy oyendo / germinándome / el alma». Y en «Frases...» (*Corola parva*), la vinculación entre el mar y la escritura es marcada especialmente por el calambur del primer y último versos y reforzada por las referencias a la linealidad, al rumor (o lenguaje) y al horizonte, colocados en una misma línea que los iguala:

FRASES OLAS BLANCAS
LINEALES MURMULLOS horizonte
LUZ TRASPUESTA SECRETA
OH LAS BLANCAS FRASES

Son bastante frecuentes las alusiones a la blancura que aportan el sentido de origen, de posibilidad no explotada: «todo color vuelve / al blanco de su origen», dice en «implosión» (*Poemas 1988*). En «color de fondo» (*Surcando...*), el poeta relaciona la blancura con el mar («girando / hacia lo blanco / tenaz triunfante puro / el trabajo del mar»); en «a una lámpara», un poema que evoca la atmósfera en que se desarrollará la escritura, la blancura, el silencio y el hipotético lugar donde habitan los sueños, se hallan al mismo nivel significativo («evócame en tu tránsito / (blanca saeta silencio) / la morada o el blanco / donde duermen mis sueños / se agiten desvelados»). El senti-