

# En los márgenes del poema: la concepción fractal o multidimensionada de la poesía en la ensayística de Javier Sologuren

## In the Margins of the Poem: The Fractal or Multidimensional Conception of Poetry in Javier Sologuren's Essays writing

Alex Morillo Sotomayor

Universidad Científica del Sur, Lima, Perú  
Contacto: amorillo@cientifica.edu.pe  
<https://orcid.org/0000-0002-2232-903X>

### RESUMEN

La producción ensayística del poeta peruano Javier Sologuren es una de las facetas poco conocidas y estudiadas del escritor. Este trabajo plantea una aproximación al pensamiento estético de Sologuren a partir de la revisión de algunas de las ideas más importantes de sus notas y ensayos en relación con la concepción y la realización de la poesía. El análisis tomará como referencia el poema "Márgenes", incluido en la colección *Folios del enamorado y la muerte* (1980). Se trata de un texto que materializa, desde un plano visual sugerente y una textualidad interpelante, algunas de las ideas de aquel pensamiento estético, como la forma regeneradora y la tensión superficial del poema, los principios de la simultaneidad y de lo lúdico, la significación desbordada en el espacio del poema y la afectividad como esencia y detonante de esa significación. Asimismo, con la intención de sintetizar las intuiciones estéticas de Sologuren, definiremos la caracterización del poema objeto de estudio como una textualidad fractal o multidimensionada, en la medida que su naturaleza y su lógica de composición revelan una complejidad desafiante para la comprensión de un lector que se enfrenta a la emergencia de tres poemas camuflados bajo la forma de una sola textualidad. Una emergencia que, además, revela la existencia de diversas voces, consciencias, estructuras; en suma, de diversas condiciones de lenguaje.

**Palabras clave:** Javier Sologuren; Producción ensayística; Concepción y realización de la poesía; Poema multidimensionado o fractal

### ABSTRACT

The essay production of Peruvian poet Javier Sologuren is one of the less known and less studied facets of the writer. This work offers an approach to the aesthetic thought of Sologuren, from the review of some of the most important ideas of his notes and essays related to the conception and realization of poetry. The analysis will focus on the poem "Márgenes", which is part of the collection called *Folios del enamorado y la muerte* (1980). From a suggestive visual plane and a questioning textuality, this text materializes some of those ideas of aesthetic thought, such as the regenerative form and the surface tension of the poem, the principles of simultaneity and playfulness, the overflowing meaning in the space of the poem and affectivity as the essence and trigger of that meaning. At the same time, summarizing Sologuren's aesthetic intuitions, we will define the characterization of the poem as a fractal or multidimensional textuality, to the extent that its nature and compositional logic reveal a challenging complexity for the reader's understanding who faces the emergence of three poems camouflaged under the form of a single textuality. This emergence also reveals the existence of diverse voices, consciences, structures; in short, of various conditions of language.

**Keywords:** Javier Sologuren; Essay Production; Conception and Realization of Poetry; Multidimensional Poem; Fractal Poem.

## 1. Introducción

No cabe duda de que Javier Sologuren es una figura fascinante. Y lo es porque su trayectoria da cuenta de una versatilidad y de una proliferación admirables en el terreno de la escritura: poeta con nada menos que veinticinco colecciones reunidas, siempre bajo el título unificador de *Vida continua*; traductor de poesías de diversas latitudes, como Francia, Italia, Suecia, Brasil, Japón, entre otras; editor a cargo de uno de los proyectos más importantes e imprescindibles para comprender el desarrollo de la poesía peruana (las Ediciones de la Rama Florida); antologador de títulos claves para determinar el canon poético peruano, como *La poesía contemporánea del Perú* (1946, junto a Jorge Eduardo Eielson y Sebastián Salazar Bondy) y la *Antología general de la literatura peruana* (1981); y uno de los últimos ensayistas enciclopédicos y realmente lúcidos que nos entregó la literatura peruana.

Consideramos necesario, ante una trayectoria de tal alcance, ensayar algunas ideas que conecten las diversas escrituras de Sologuren. En esta oportunidad, intentaremos vincular, aunque sea breve y parcialmente, dos de esas escrituras: la poética y la ensayística, a partir del comentario de uno de los poemas que, desde nuestra perspectiva, representa muy bien la complejidad y riqueza del pensamiento estético del autor. Este es el poema en su integridad:

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

(Sologuren, 2014, pp. 208-209)

El título del poema es “Márgenes”, está dedicado a Octavio Paz y aparece en la colección *Folios del enamorado y la muerte* (1980). Una primera impresión sobre el texto puede generar ciertas preguntas sobre las que esbozaremos algunas respuestas, acudiendo a las reflexiones que se encuentran en los ensayos de Sologuren: ¿dónde está realmente el poema anunciado por el sujeto lírico?, ¿será que su “ausencia” es la señal de que su propia naturaleza no cabe, por alguna razón, en la textualidad que la anuncia?, ¿la “zona del silencio” solo es un lugar posible para la aparición del poema o encierra en sus *márgenes* una significación singular más compleja?, ¿el poema del que se habla se llegó a escribir o está por escribirse?, ¿las palabras de ambas columnas son los insumos para el poema que posiblemente aún no se escribe?, ¿las palabras de ambas columnas son los restos del poema que se escribió y que, por alguna razón, ya no aparece?, ¿lo que estoy leyendo se reduce a ser el poema sobre un poema que ya no está?

## 2. El poema y su forma regeneradora

Un primer asunto importante que destacaremos de la faceta ensayística de Sologuren es su convicción de una concepción vitalista y orgánica del poema. Esta concepción se puede rastrear, por ejemplo, en su ensayo “La mente abstrae”, donde sugiere una suerte de oposición entre la “fuerza” de la razón (patente en el gesto de abstracción del hombre) y la “fuerza” dinámica y heterogénea de la realidad. Lo que lleva a Sologuren a identificar este contraste es una visión crítica sobre la racionalidad mecanicista o automatizada del hombre moderno, toda vez que la abstracción aludida es asumida como un “desfase” o un “esquivo encuentro” que “corta las amarras” de cualquier elemento que refiere respecto de su entorno inmediato o su anclaje vital. Desde esta perspectiva,

la razón superlativa del hombre genera el efecto paradójico de, por un lado, acercarnos a una idea más profunda de la realidad y, por el otro, hacernos olvidar de la experiencia libre de la misma, sustentada en la intuición, la emotividad y la imaginación:

Quizá no sea excesivamente aventurado afirmar que toda la historia intelectual se reduzca a ese esquivo encuentro, a esas nupcias diferidas entre lo que plantea la razón y lo que la vida (entiéndase: sangre, instinto, azar, deseo, sentimiento) va surtiendo originalmente por sí misma. (Sologuren, 2005, p. 35)

Parece que existe, entonces, una diferencia insalvable entre la esquematización sobre el mundo que ofrece una razón desapasionada, sin anclaje vital, una razón maquinada fuera de las revoluciones e intensidades del espíritu, y la realidad que siempre será heterogénea, caótica y fértil, llena de “diversidades infinitas y alucinantes” (Sologuren, 2005, p. 35). No obstante, la concepción vitalista y orgánica de Sologuren, influenciada entre otras tendencias del pensamiento por la estética idealista de inicios del siglo XX, ve en la poesía el “rescate” y la “redención” que supera aquella diferencia<sup>1</sup>. En tal sentido, la creación poética se erige en un tipo de abstracción muy particular que equilibra las dos fuerzas:

En medio de esas dos fuerzas, necesarias pero de signo contrario, se sitúa —nos parece— la creación poética y la artística. El flujo vivencial que nutre ambas manifestaciones encuentra su cauce en la forma. La forma es así rescate y redención de las oscuras peripecias vitales. (Sologuren, 2005, p. 35)

Detrás de la idea de la poesía como *forma regeneradora de un equilibrio* se propone —con Sologuren— la defensa de la materialidad restituida y vivificada del lenguaje; es decir, la defensa de un lenguaje, como el poético, que hace resistencia en la consciencia del hombre y asalta su racionalidad supuestamente infranqueable para liberarla del pragmatismo tendencioso que opera en el mundo. Confiar en lo apuntado por Sologuren es hacer propia la sospecha de que el lenguaje perdió el poder de legitimarse como forma: dejó de ser estimulante, se mimetizó con un sistema-mundo francamente alienante, normaliza el comportamiento de los que ven en las palabras una rutina y un sometimiento. En suma, se perdió en

las profundidades de una abstracción sembradora de automatismos, desconociendo un impulso verdaderamente humano. Por estos motivos, el lenguaje debe recuperar su condición de forma: como resistencia, como disidencia, como diferencia, como sin sentido, como conjetura, como silencio, como juego, como liberación, porque todas estas variantes encierran una significación sorprendente e irreductible. Esto puede hacerlo a través de su materialización reinventada en los dominios de la poesía.

La forma del poema que se citó al inicio es una buena muestra de las reflexiones anteriores de Sologuren, porque interviene o asalta la racionalidad del lector. Es más, podría decirse que el texto vuelve extraña o por lo menos impredecible su forma, porque aparenta ser la constitución de un solo poema que juega con la comprensión del lector a partir de su gesto autorreferencial (*el poema está aquí, en mi centro, aunque no lo veas*). Así, cuando el lector recién empieza a creer en esa posibilidad, surge otra tentativa: podría ser también que el supuesto poema escondido entre las columnas es el guiño expresivo que juega con la latencia de más de un poema “nunca alcanzado” (por ahora). La forma irreductible e impredecible de lo poético se asoma en la mente del lector para liberar su racionalidad, que seguramente intenta ubicar en medio de los versos una interpretación que no se salga de una prefiguración en la que el poema es imaginado como una composición uniforme, sin fisuras ni desgloses. De esta manera, “Márgenes” quiere resistirse a cualquier esquematización o encasillamiento donde las proporciones son unitarias, como si se tratara de un texto con una sola condición de lenguaje, una sola voz, una sola consciencia, una sola estructura y una sola lectura.

Dicho de otro modo, el poema citado quiere desencadenar una multiplicidad de sentidos desde la diferencia que marca su forma; es decir, desde la posibilidad de ser todo menos el poema del que se habla: solo su eco, apenas su huella, acaso su punto de partida, pues ni siquiera sabemos de qué trata el “poema nunca alcanzado” que *yace* en la “zona del silencio”: cuántas palabras o versos tiene, en cuántas estrofas se divide (si es que es divisible), qué imágenes lo sustentan, qué tono o registro le da vida y a qué ritmo se mueve. Pero, al mismo tiempo que no es el poema del que tanto se habla, nada impide que sea la expresión de un segundo poema: el que

se deja leer apelando a una *lectura vertical* de las columnas, rompiendo la *lectura horizontal* que insiste en la apariencia de versos fragmentados y marcados por una distancia. Este último poema encierra otro motivo: el acto de la escritura, el mismo que se grafica a partir de otros actos, como el tocar, el trazar o el picar, lo que en definitiva expone la realización de un gesto que hace formas hipersensibles con las palabras: palabras con bordes, con límites, con texturas; en fin, palabras en tanto corporalidades flexibles o dinámicas (palabras que “gotean”). O, como apunta Ricardo Silva-Santisteban, palabras que intentan crear una sensación plástica (2014, p. 13). A fin de cuentas, el acto de la escritura se asume en este segundo poema como un devenir; es decir, como un gesto cuya fuerza apenas se sostiene por las materialidades verbales fluyentes.

Un segundo poema con esas características es posible, porque desde la mirada de Sologuren, como advierte Eduardo Chirinos (2016), la historia personal y social del hombre va cayendo en ocultamientos e inmovilizaciones por el paso del tiempo, y es la creación poética la práctica elegida para desenterrar y dinamizar esas dimensiones ocultas y estáticas; así, al sacarlas a la luz y darles movilidad, se les da existencia a través de las palabras. De este modo, la oposición inmovilidad/muerte-movilidad/vida es una cuestión central en la concepción que maneja Sologuren sobre el alcance de la escritura poética. Precisamente, esta oposición —que Chirinos reconoce y analiza con lucidez en el poema largo “Recinto” (1967)— se explora en “Márgenes”, donde el despliegue visual de su composición y las alusiones que grafican el afán expresivo del hablante poético (tocar-limitar-latir-desviar-gotear-trazar-picar-saltar-desear) hacen de su escritura un gesto dinámico y vivificador.

Con ánimos de alimentar la interpretación que supera la idea del poema unitario, diríamos que se deja apreciar un tercer poema en la “zona del silencio”. Para que se entienda mejor: si la existencia de aquella zona es la prueba de que un poema (que en el instante mismo de la lectura es pura potencia o virtualidad) puede habitarla, nada impide que imaginemos que la sola delimitación de esa zona le da al silencio una anatomía y, por lo mismo, alguna forma en la que una significación lucha por hacerse campo: un corazón en blanco que “está latiendo”. Los cuatro últimos versos de la columna de la derecha

revelan qué tan cercana es esa posibilidad: “escribo / en la / zona / del silencio”, como si una suerte de escritura invisible cargara de sentidos a esa dimensión blanca sitiada por las palabras. Pero el silencio resulta ser más que una zona delimitada, como si se tratara de un silencio interior que existe en medio de las columnas; también hay que dar chance a la latencia de un silencio exterior ubicado fuera de ellas, lo que vendría a ser el espacio exterior del texto “Márgenes”. De manera que el silencio interior no es el producto de dos columnas que hacen presión a un centro “blanco”, sino más bien se deja ver como el fragmento silencioso que fijaron ambas columnas a partir de una dimensión silenciosa mucho mayor y rica en sentidos. Entendido de esta forma, el silencio es, por otro lado, una buena pista para saber por qué “Márgenes” está dedicado a Octavio Paz: para el poeta y ensayista mexicano, todo silencio supone un callar siempre, lo que a su vez implica alguna forma de comunicación latente: “Y aun el silencio dice algo, pues está preñado de signos” (Paz, 1998, p. 31).

La poética de Sologuren dialoga, como se puede ver, con una estética del silencio explorada no solo por pensadores como Paz, ya que, en esa línea, se puede ubicar las ideas de otros autores interesantes. Por ejemplo, tenemos lo propuesto por José Ramírez González (1992), quien le reconoce al silencio su capacidad de ser signo y, por ende, de concretarse en los discursos y provocar sentidos a partir de esa materialización. La palabra y el silencio vienen a ser *modos expresivos* que suponen competencia y poder para su realización. El silencio, asegura el crítico español, puede concebirse como una entidad abstracta que, al ser nombrada, no da cuenta de algún tipo de presencia o fenómeno, sino todo lo contrario: al decir “silencio”, lo que se nombra es lo que no aparece, la ausencia misma, constituyéndose en la metáfora de lo inefable o lo inexpresable. Asimismo, el silencio es lo tácito en la expresión, aquello que no se dice en el decir y que se dice cuando se calló. Los sentidos que no se expresaron directamente no tienen menos existencia que los que sí. Estos sentidos *callados* permanecen en la idea, que viene a ser otro signo que elaboramos cuando interactuamos con la realidad. De modo que siempre expresamos más de lo programado en nuestras intenciones; por ello, lo tácito es una condición inherente a cualquier expresión humana, sea verbal o no. Y entre todas las expresiones conocidas, es acaso la poesía la más

“decidida”, por expresar aquella realidad que de por sí desborda todo lenguaje (Ramírez, 1992, pp. 23-37).

La condición tácita del silencio adopta otra caracterización desde el enfoque de la crítica española María del Carmen Bobes Naves, para quien aquel puede operar como un “subtexto”; es decir, el signo que se “esconde” tras el discurso saturado de palabras. Un subtexto que acaso puede llegar a ser más clamoroso (1992, p. 109). La autora también advierte el carácter integral del silencio en las múltiples manifestaciones artísticas. Su pertinencia, su alcance significativo — aclara—, no solo depende de la contraposición con los signos y las formas visibles de estas artes, ya que estos mismos signos y formas le otorgan sentido. El silencio se abre campo en estas composiciones. En el caso de las verbales, las propias palabras, en el derrotero de su significación, revelan la particular incidencia silenciosa de los sentidos referidos de manera indirecta, los cuales serán inducidos por el lector que explora la “arquitectura del texto”. En suma, así como la hoja en blanco —manifestación primera del silencio— “acoge” a la palabra, esta misma “reclama” silencio mediante la participación del lector (Bobes Naves, 1992, pp. 100-108)<sup>2</sup>.

En función de las sospechas expuestas en este apartado, si damos cabida a la existencia de tres poemas que se camuflan bajo la apariencia de uno solo, cae por su propio peso el hecho de aceptar la convivencia en esa unidad engañosa de diversas condiciones de lenguaje, de diversas voces, de diversas consciencias, de diversas estructuras y de diversas lecturas. Nada más y nada menos que un poema fractal.

### 3. Un texto y tres poemas: la “tensión superficial” de la forma

Sologuren reflexiona sobre la forma regeneradora del poema (y del arte en general) en más de una ocasión. Ello lo vemos en el texto “El agua y la forma”, donde se asombra por la relación entre una materialidad siempre fluyente, como el agua, y una forma siempre pasajera, como el chorro o la gota. De la observación sobre los misterios que encierran fenómenos tan sutiles, Sologuren concluye que la forma en el arte se erige en un principio ordenador que cohesiona la materia fluida, sea esta verbal, sonora o plástica.

Estas intuiciones son impulsadas, como ya se dijo, por una visión vital y orgánica. Además, esto

se nota porque, primero, Sologuren encuentra en los elementos de la naturaleza los pretextos ideales para armar una concepción sobre lo poético; y, segundo, porque proyecta una suerte de *vitalidad de la forma poética* que nos ubica en el instante mismo de la composición del poema, lo que nos hace pensar en que la forma, antes de ser una superficialidad consumada que resolvió en su trazado lo que le toca leer y comprender al lector, se erige más bien en una “tensión superficial” (Sologuren, 2005, p. 50), de la que emerge una materialidad bullente, intensa, fluyente —la corriente incesante de sentidos que viaja por el lenguaje—, apenas contenida o resistida por la fijación pasajera e inestable de las palabras. Si el lector, portador también de su propia fuerza inventiva, escarba apenas en medio de esas palabras, será esa corriente de sentidos o magma incontrolable la que inunde el poema y su mente.

Sologuren va a la caza de esta idea en otro texto titulado “Me hallo formando parte de una larga cola”. Allí aprovecha el relato sobre su traslado rutinario hacia las afueras de la ciudad de Lima para confesar cómo en el camino da cuerpo a una imagen (un “zumbido inicial”) hasta la concreción del poema o la “criatura”. La *tensión superficial* de la que habla proviene, entonces, de “una frase desprovista de significación”, de “una serie de sonidos encadenándose cadenciosa y obsesivamente, suerte de estuche sonoro dispuesto a recibir la vida del sentido”. Es una tensión en la que vibra una “cadena primigenia” o una “permanente secreta forma engendradora a la vez que el sustento del entero cuerpo engendrado. Es la estructura” (Sologuren, 2005, p. 168). Si insistimos en la complicidad con Paz, este por su parte explica que existe un ritmo secreto que rige el continuo vaivén de las palabras y el límite de la consciencia del poeta, que por cierto es continuamente rebasado, un ritmo secreto o subterráneo que brinda a la creación poética su poder de seducción (1998, pp. 52-53).

Si Sologuren insiste en hablar de una materialidad fluyente en los términos de una corriente, una serie o una cadena de sentidos incesante que alimenta a la forma del poema, acaso aquella materialidad puede entenderse mejor como un lenguaje interior, subterráneo, secreto (“permanente secreta forma”) que acecha a la consciencia creadora del poeta y este *traduce* en un lenguaje exterior que se asoma en la *tensión superficial*. El resultado de

todo esto es el reconocimiento de una subjetividad poética capaz de multidimensionar la significación y el lenguaje; es decir, capaz de imaginar y creer en múltiples posibilidades de realización de los sentidos y en múltiples circunstancias de lenguaje, todas ellas reflejadas en una compleja simultaneidad que recoge el poema<sup>3</sup>.

Estos últimos apuntes sobre los ensayos de Sologuren resultan más que útiles para graficar lo que sucede en “Márgenes”, debido a que ayudan a identificar, antes que nada, la pretensión de poetizar sobre el principio de simultaneidad del que depende la composición de ese poema fractal. Su forma encarna, ciertamente, una *tensión superficial*, porque está bien marcada la temporalidad del presente gracias a ciertos verbos estratégicos que se despliegan por el texto: “escribo”, “no toco”, “lo limito”, “está”, “lee”, “desvía”, “gotean”, “queda”. Estos se erigen en la expresividad máxima de aquella tensión, toda vez que concretan la existencia de las escrituras paralelas de los tres poemas instantáneos que se superponen en la apariencia de uno solo.

No es difícil deducir de lo anterior cómo es que las palabras que componen “Márgenes” se exponen como constituciones frágiles y permeables (“en esta / columna / gotean / palabras / nada más / que palabras”) ante una sensación de simultaneidad que no hace más que revelar una significación siempre desbocada, fuera de la contención que ofrecen esas mismas palabras. Se trata de una significación que nos lleva a imaginar su desglose a partir de la existencia de un *lenguaje interior* (la corriente, serie o cadena secreta de sentidos), que se relaciona con dos de los tres posibles poemas que estamos identificando: a) “el poema / nunca / alcanzado” y del que no sabemos mucho, salvo que debería ocupar el centro o la “zona del silencio”; y b) el poema escondido en esa misma zona del silencio y que se metaforiza en el texto como “un corazón / en blanco que / sin embargo / está latiendo”. Resulta por lo menos curioso que aparezca en estos versos el adversativo “sin embargo”, pues en realidad sugiere, antes que un acoplamiento armonioso entre los poemas posibles, un desfase, una fricción o —como insiste Sologuren— una *tensión superficial*. La tensión se incrementa con la presencia del otro lenguaje, el exterior, que se concentra en el tercer poema conformado por las palabras de ambas columnas y que quiere hablarnos de la escritura como

un gesto que multidimensiona-multiplica la voz, la estructura y la circunstancia de lenguaje que el texto ofrece. Un gesto que pluraliza, abre, flexibiliza; en suma, potencia precisamente aquella corriente de sentidos que el texto apenas si puede referir, pero no puede contener o controlar en una sola idea y forma de poema.

En este punto de la reflexión sí cabe encontrarle una mayor razón al título del texto ya que, a fin de cuentas, parece sugerir que el lector no tiene otra alternativa que mirar de reojo al poema hecho de poemas. Su mirada está al margen —vale decir, fuera de la integridad del texto—, por lo que le queda conformarse con un asomo oblicuo, fragmentado, desde el desacomodo. El lector no puede darle la cara de frente al texto y solo se aproxima a los bordes de los poemas que se superponen en este.

#### 4. Jugar al sinsentido tiene mucho sentido

Este asunto del poema fractal o de la multidimensionalidad del texto y su desglose en tres poemas, ¿tendrá algún fundamento lúdico?; la disposición visual del texto, ¿es la concreción lúdica de un hecho de lenguaje?; si el yo poético (al menos el más visible de los tres posibles hablantes) encausa el recorrido y el comportamiento del lector (“lee en ese / centro / desvía / la mirada / unos grados / a la derecha”), ¿es señal de una suerte de coparticipación lúdica?; ¿es lúdico el hecho de que la aparición de los tres poemas dependa de un efecto de simultaneidad? Estas son preguntas que pueden encontrar respuestas tentativas en otras reflexiones de Sologuren. Nos referimos, por ejemplo, al ensayo “El consentido juego del sinsentido”, donde la cuestión lúdica encuentra eco en la idea de la liberación:

El disparate literario (poético, en verdad) agiliza la mente; permite escaparse —aunque sea por unos momentos— a la lógica concatenadora y aletargadora de los hechos cotidianos; toca los linderos del acertijo o el chiste y, como estos provoca un conato liberador de las leyes del sentido común. En su juego gratuito y libre se halla la razón de su ejercicio. (Sologuren, 2005, p. 37)

Resulta atractivo el empleo de una caracterización como la de “disparate” para graficar el alcance del impulso poético que supera lógicas, hechos y ritmos cotidianos. Con esto Sologuren quiere decir que el poeta tiene, en el poder refundador del *sinsentido* ficcional, la posibilidad de instaurar nuevos órdenes

y nuevos ritmos que comprometen a las dos fuerzas que él, como vimos al inicio, identificaba en la razón y en la realidad. También es atractivo el hecho de que aquel *sinsentido* ficcional de la poesía se asocie a la noción de la aceleración (“agiliza la mente”), pues una asociación así invita a pensar en un paralelismo entre la aceleración poética y la aceleración deshumanizante reflejada en la carrera ciega del hombre hacia un ideal del progreso cada vez más desnaturalizado. Para decirlo de otro modo: si el mundo le paga a la poesía con una aceleración vital llena de automatismos y circunstancias deshumanizantes, ella responde con otra aceleración, la del lenguaje, con el fin de generar en el hombre el desconcierto o el desacomodo que lo obligue a reiniciar su relación con las palabras, como si la poesía (el arte en general) fuese el paso obligado para sobrevivir (y resistir) en el lenguaje sin ser absorbidos por los vicios de la otra aceleración.

Por otro lado, explorar los límites del *sinsentido* ficcional o del juego poético, a la luz del acertijo o el chiste, es hacer un lugar en el terreno del poema a los actos de la especulación, la sospecha, los dobles o paralelismos del sentido, la ironía, la duda, la negación, el absurdo; en suma, todos los actos que la racionalidad convencional del hombre descartaría por no ser sustentos “serios” del lenguaje. A esto hay que sumar otra consideración: imaginar a la poesía como un “juego gratuito y libre” trae consigo la apuesta por su fuerza contracultural, toda vez que la gratuidad y la libertad que se defienden con la poesía hacen de esta una experiencia que supera la aceleración deshumanizante de la cultura.

Leemos “Márgenes” desde la perspectiva que brindan estas ideas de Sologuren y nos quedamos con la impresión de que su lector no solo juega en/con el poema, sino además *él es un juego* dentro del texto, porque no se trata solo de con quién juega o qué juega, sino de con qué juega y qué se juega. ¿Siempre gana *algo* el lector tras la lectura de un texto como “Márgenes”? Y para ello, ¿debe soltar o desprenderse de otra cosa?, ¿textos así nos afianzan como usuarios que ganamos un horizonte mucho más sensible, flexible y crítico sobre el lenguaje o ponen en jaque —al límite y bajo revisión— lo que creemos ser como portadores y prolongadores de un lenguaje? ¿Leer poesía de este calibre representa nuestra inscripción en una experiencia más amplia y diversa de lenguaje o nuestro destierro por llegar a conocer *el más allá* o los

*márgenes* de una experiencia que no sabemos definir ni comunicar?

Si el lector, por alguna razón, llega a una de estas preguntas creemos que se puede sentir parte de una experiencia significativa que se legitima por el simple hecho de ubicarse en un posicionamiento de intersticio donde no ve plenamente, pero vislumbra la gran potencialidad del texto. Vislumbra, por ejemplo, un entramado rítmico en el que cada uno de los tres poemas posibles representa una aceleración particular que lucha por abrirse paso en medio del efecto de simultaneidad que ofrece la textualidad matriz que los cobija, lo que por extensión implica diversas formas (y tiempos) de comprensión sobre cada poema, sobre la relación poema-poema y sobre la relación poema-texto. También llegará a percibir que, a veces, se gana más en la duda o en la negación que en la predecible certeza: no es un único poema, no es una sola voz, resulta difícil que esto sea obra de una sola realización de la consciencia, tampoco hay una sola estructura o composición.

## 5. La sugerencia visual o el origen de la forma

Cuando Sologuren se preocupa por el curso de la historia, reconoce, en notas como “La imaginación de la letra”, una suerte de “estado embrionario” de la escritura, el cual pertenecía a una edad premoderna y que registraba un tipo de representación analógica y sintética en función de aquello que esa escritura quería referir. De modo que la escritura era una expresión visual donde la imagen construida mediante el trazo proyectaba la imagen de los objetos, seres o actos referidos. Era como si la escritura encarnara, en su materialidad misma, las formas del mundo. Y cuando llega la modernidad a la vida del hombre, la escritura experimenta un “estado evolucionado” donde emerge el signo de la palabra para incursionar en una serie de convencionalismos que reemplazan lo analógico de la representación por el ejercicio de la abstracción. En este estado, la escritura gana una densidad tal que hace que las palabras no se parezcan a lo que refieren. Las palabras, digámoslo así, valen más por la traducción lógica que hacen del mundo y no tanto por evocar ellas mismas las formas del mundo<sup>4</sup>.

En esta revisión del recorrido histórico de la escritura, Sologuren parece identificarse otra vez con una concepción vitalista y orgánica de la poesía, puesto que, según él, el poeta, invadido por una sensación

nostálgica, retoma el origen de la escritura. Se trata de un retorno a las “figuraciones arcaicas”, lo que permite que la escritura recupere “su condición de imagen”. El poeta reestablece el vínculo entre la semejanza y la “sugerencia visual” en su escritura, donde las letras, manuscritas o impresas, vuelven a ser “composiciones ópticas”; por lo tanto, las letras: “Se concentran, se abren o estallan; discurren en trayectorias insólitas o colman nítidamente la silueta de un objeto” (Sologuren, 2005, p. 46). En ello consiste, continúa Sologuren, el lirismo de la escritura poética, toda vez que las letras ganan “espíritu” y encarnan en su materialidad la imaginación<sup>5</sup>.

Si el poeta retoma, como dice Sologuren, el origen de la escritura, ¿podría afirmarse, de igual manera —como lo hizo en su momento Charles Baudelaire— que ese mismo poeta retoma la infancia del lenguaje?<sup>6</sup> Acaso con la recuperación de la sugerencia visual en la poesía también se recupera la sensación del asombro ante las palabras que nos descubren el mundo y la exploración incesante de sentidos con la que se renombra permanentemente al mundo, tal y como ocurre cuando de niños nos asomábamos a la vida desde el lenguaje. El poeta-niño, gracias a su incursión liberadora en el lenguaje, regresa y nos retorna a una suerte de infancia para salvarnos de las condiciones duras-adultas que imponen la lógica, la regulación, la uniformización, la corroboración, la proporcionalidad, la exactitud, etc. En todo ello no hay nada más provocador que ver (otra vez), en la poesía que imagina Sologuren, un gesto contracultural, porque, al ser sugerencia visual, rompe la *abstracción seria* del lenguaje que recubre las cosas. La poesía, desde sus letras refundadas y emancipadas, desmonta el lenguaje que estaba ocupando el lugar de las cosas para la emergencia de ellas mismas. En la sencillez de las formas regeneradoras y liberadoras del poema es donde aparecen las cosas y no solo lo que se dice de estas: si en “Márgenes”, por ejemplo, la voz anuncia la existencia de una zona, es porque esta se aprecia visualmente; si alude a columnas, estas se dejan ver; si se habla de un centro, este es innegable en la composición del texto; y si el yo dice que las palabras gotean, pues estas, en efecto, parecen caer o fluir vertiginosamente por entre las columnas<sup>7</sup>.

Lo estimulante de todo esto es que la condición fractal-lúdica de la poesía, que pone en primer plano la *performance* infantil tanto del poeta como del

lector, es el rasgo que conecta la poesía de Sologuren con una tradición peruana donde otros poetas-niños se posicionan. Pensemos, por ejemplo, en aquellas figuraciones infantiles de José María Eguren que juegan a sugerir la misma experiencia de la poesía y aparecen en poemas como “La dama i”, “La niña de la lámpara azul” y “Peregrín cazador de figuras”. Asimismo, tenemos las primeras insinuaciones objetuales del libro gracias a la poesía de Carlos Oquendo de Amat: “abra el libro como quien pela una fruta” (1927, p. 4), quien, en la dedicatoria a su madre que aparece en *Cinco metros de poemas*, afirma que se trata de “poemas inseguros” como su “primer hablar”. También es oportuno recordar el ludismo de Jorge Eduardo Eielson, cuya escritura tiene mucho de una visión fragmentaria sobre lo textual y lo corporal, de guiños multiexpresivos siempre en apertura hacia otras artes y discursos, así como la conquista progresiva de una soltura de la palabra que puso en jaque las formas manidas y solemnes de construir sentidos en el poema: “El muchacho se desnuda / La muchacha se desnuda / El muchacho y la muchacha estornudan” (1998, p. 258).

A estos poetas hay que sumar la consciencia creadora, muy temprana, de Javier Heraud, quien desde la adolescencia (poemas escritos entre los doce y diecisiete años) proyectaba la imagen de un *juego a solas*: el juego de una autoexploración intensa que conjuga la inocencia (en tanto descubrimiento o despertar) y la lucidez (una mirada capaz de intuir o presentir precozmente una condición existencial marcada por la soledad, la imposibilidad y el deseo), donde las palabras son los juguetes de la infancia que hay que desmontar para ver cómo funcionan —“Lejos / de esta cárcel estrecha / de insolentes mayúsculas y letras ordenadas, / con aquella otra letra rebelde / que aún guarda el sabor del silabario, / en palote, sincera todavía” (Heraud, 2019, p. 20)—. Por último, no se puede obviar, en este resumen mínimo, la poesía de Luis Hernández, que arremete contra la unidad del poema y el despliegue convencional de la palabra y del verso; desde ese juego de lo espontáneo y natural, concreta la imagen de un yo poético que ejerce una postura crítica ante el sistema burgués tecnológico, consumista y materialista, en pos de una nueva propuesta estética que hace de la poesía un quehacer vital regenerador, capaz de renovar la experiencia comunicativa literaria: “Los laureles / Se emplean / En los poetas / Y en los tallarines” (Hernández, 1978, p. 187).



Las ideas de Sologuren referidas hasta aquí nos llevan a asumir que el texto “Márgenes” adopta la forma de un juego verbal que nos invita a pensar en el origen o en la infancia del lenguaje, toda vez que la sugerencia visual que carga se deja apreciar en su naturaleza entramada y fractal, y por eso mismo libre o *al margen* del condicionamiento lógico de lo que normalmente se asume como poema. En tal sentido, se presenta nada más y nada menos como el poema que no se muestra de manera plena (en forma y en contenido) y, en lugar de eso, se deja ver como la conjugación (el juego simultáneo) de tres poemas dispuestos (disponibles) desde sus márgenes. Lo que ganamos, como lectores, es una genuina sensación de asombro y desacomodo, que se emparenta con las ganas de explorar nuevos cruces de sentidos en la percepción de una composición óptica nada seria o poco adulta. La no-seriedad del texto se explica por un lirismo que reemplaza el afán de abstracción habitual de las palabras por una materialidad verbal que encarna la imaginación de lo poético multidimensionado; es decir, la imaginación que multiplica todas las circunstancias de una sola y aparentemente sencilla textualidad. De modo que los tres poemas que oscilan entre la latencia y la presencialidad se asoman no solo como contenedores de abstracciones, sino sobre todo como “espacios”, “zonas”, “centros”, “columnas” y, por extensión, como bordes, recorridos, límites, dimensiones superpuestas. En el texto, por lo tanto, los poemas, antes de leerse, se reconocen en su anatomía refractaria: son forma antes que contenido; son, antes que nada, márgenes.

Resultará útil, a estas alturas, sumar otros ensayos de Sologuren para ampliar algunas ideas discutidas hasta aquí. Es el caso de “Una belleza inmune a las mudanzas del gusto”, donde la afirmación clave es que la belleza trascendente tiene un valor absoluto, porque supera las apreciaciones circunstanciales del gusto; mientras que los “generadores supremos” de aquella belleza son la sugerencia y la simplicidad (Sologuren, 2005, p. 79). En cuanto a la primera, se relaciona con lo no expresado, como si en cualquier poema siempre hubiese un “margen blanco” (Sologuren, 2005, p. 79), revelador de la verdad de la belleza de la obra de arte, lo que se relaciona con el corazón “en blanco” del texto poético que analizamos, en el que además aparecen versos como “el blanco / queda / blanco

/ blanco / del deseo / de escribir”<sup>8</sup>. De modo que aquello que asumimos como “patente” en una obra (los recursos más evidentes de su expresividad) es parte de una experiencia de sentido mayor que yace en lo “latente” (Sologuren, 2005, p. 79). La latencia, definida así por Sologuren, guarda relación, por cierto, con los silencios interiores y exteriores que, como sostuvimos al inicio, son dimensiones altamente sugerentes y complementarias en “Márgenes”. Sobre la segunda, Sologuren entiende que la simplicidad consiste en el empleo de recursos naturales y mínimos que cierran filas ante lo artificioso y lo decorativo.

La forma sugerente y simple del poema se conecta —como apunta en otro ensayo titulado “El poder transformador de la luz”— con la exaltación que mueve al poeta y que este proyecta como su verdad. La exaltación hace de la forma una expresión en esencia hiperbólica o sobredimensionada. Esto, continúa Sologuren, es lo propio de la poesía lírica de todos los tiempos: la magnificación de aquello que asombra al poeta y se muestra como “esos lampos de eternidad” que todo hombre “percibe y persigue” (2005, p. 117). No hay cosa mínima referida en el poema, ya que todo lo poetizado obedece al ritmo de una significación expandida. Todo en el poema tiende a evidenciarlo como el espacio sobrepasado, como si lo realmente significativo fuera lo que en él se rebalsa y apenas tiene eco en la *tensión superficial*. Además, esto justifica la tensionalidad de la forma poética, que pasa por el hecho de que algo tan hiperbolizado o magnificado, producto de la exaltación experimentada por el poeta, alcance una expresión sencilla. Para Sologuren, el juego del acontecimiento poético consiste, en suma, en sondear lo inconmensurable e indecible en la simplicidad más sugerente.

Ello explica, precisamente, lo que ocurre en “Márgenes”: un texto en el que se desboca la poesía hecha potencialidad pura; es decir, como emergencia y ocultamiento, como aparición y desaparición (“la ausencia / siempre / presente”), como resonancia y silencio, como uno y como múltiple. En resumen, como un devenir o fluir de sentidos lo suficientemente hipersensibilizados como para destemplan al lenguaje. Jorge Eduardo Eielson tuvo las palabras exactas para describir cómo el desbocamiento y la potencialidad pura de la poesía llega a los márgenes de la escritura de Sologuren: “Así, durante la pasión, durante el mismo abandono, sostiene siempre alta la antorcha de la poesía,

que no es otra cosa que una interminable indagación, una estrella de infinitas puntas, ante las cuales la más alta pasión resulta insuficiente” (2004, p. 522).

Lo que acabamos de comentar a propósito de la tensionalidad, la sobredimensión y la sencillez de la forma poética tiene que ver, además, con otra de las ideas más potentes del pensamiento de Sologuren: el valor que adquiere la dimensión afectiva o emocional en la experiencia poética. Este es un asunto tratado en varios de sus ensayos: en un par de ellos, que llevan el nombre de “Consideraciones”; así como en “Poesía y traducción”, y en “Margen del poema”. En los dos primeros presentados con el título de “Consideraciones”, la idea es una y clara: la obra de arte es *la forma de la emoción* que un objeto produce en el artista y que este busca suscitar en el espectador (Sologuren, 2005, p. 51), quien justamente experimenta: “Una operación mental de aprehensiones de sentidos a la vez que una exposición afectiva a los influjos del texto hallándose aquella condicionada, desde su misma base, por esta última” (Sologuren, 2005, p. 74). En reflexiones como esta, la dimensión afectiva en cuestión parece ejercer un dominio desde el momento *previo a la forma* (el asombro que llena la experiencia vital del poeta), pasando por el *instante mismo de la forma* (la experiencia creativa propiamente dicha, donde se verbaliza la hiperbolización o sobredimensión descrita antes), hasta el momento *posterior a la forma* (donde se busca conectar con la afectividad expectante del lector).

En el otro par de textos, la argumentación es la misma. En “Margen del poema”, por ejemplo, Sologuren recuerda lo deslumbrante que pudo llegar a ser el hermetismo poético de aventuras como las vanguardistas y afirma —al distinguir a las figuras de César Vallejo y Martín Adán— que, en el desafío de comprensión que está detrás de toda lectura de poesía, el esfuerzo racional no es suficiente, por eso es que solo nos aproximamos al poema, mas no podemos acceder totalmente a él: “¿Cómo acceder racionalmente a la captura de un sentido brotado de las honduras del subconsciente? ¿Cómo encontrar la razón de su estremecimiento exacto con los aparejos propios del análisis racional?” (Sologuren, 2005, p. 257). Aunque no aparezca una alusión expresa a la dimensión afectiva, uno puede deducir que, en el entrapamiento de la razón que describe Sologuren, se asoman las otras dimensiones

dispuestas a desencadenar una experiencia genuina de conocimiento en el lector: la sensorial y la afectiva. Estas dimensiones son tal vez las más sintonizadas con aquel lenguaje interior, subterráneo o secreto cuya materialidad verbal fluye y se deja sentir y entrever en la “tensión superficial” de “Márgenes”. Esas mismas dimensiones son las que nos permiten, a su vez, agenciarnos de una mirada capaz de intuir el carácter fractal-refractario de aquel texto poético.

En cuanto a “Poesía y traducción”, Sologuren tiene muy claro el rol de la práctica de la traducción de la poesía; es decir, el de una “lectura atenta” (2005, p. 89) que funge de señalamiento u orientación hacia una expresión poética en otro idioma que es simplemente inalcanzable, porque: “En poesía no existen sinónimos” (2005, p. 92). Aunque lo inalcanzable se acorta cuando el traductor antepone lo emocional en su afán de recreación: “Solo suscitando —el traductor— en sí mismo las vivencias originarias del poema podrá este ser traducido. En verdad: recreado. Los sentidos latentes en el poema deberían germinar emocionalmente en quien intenta traducirlos, hacerlos patentes” (2005, p. 93). La afectividad es, como vemos, un elemento sustancial para todo poema: es lo que explica su irreductibilidad, pero también lo que nos acerca a sus dimensiones posibles. No hay en “Márgenes” una imagen más precisa para dar vida a esta última afirmación que la del “corazón / en blanco que / sin embargo / está latiendo”. La blancura, como ya se dijo antes, dista mucho de sugerir algún tipo de vacío, ya que es más bien la figuración de la latencia máxima de sentidos que suben, bajan, saltan, se desvían, se dejan trazar, se dejan picar y se dejan desear entre centros, espacios, zonas y columnas. La gran metáfora de este texto poético multidimensionado es un corazón lleno de latidos, que recrea las pulsaciones de los tres poemas que irrumpen desde los márgenes.

Esta incursión fugaz por la ensayística de Javier Sologuren permitió la discusión de una serie de atribuciones sobre un poema tan singular como “Márgenes”, el mismo que resultó ser la expresión de una forma restituida y vivificada del lenguaje, toda vez que en su composición se siente la emergencia de tres poemas camuflados bajo la forma de una sola textualidad. Una emergencia que, además, revela la existencia de diversas voces, consciencias, estructuras; en suma, de diversas condiciones de lenguaje. Así,

fue oportuno catalogarlo como un poema fractal o refractario que revela una forma llena de tensiones, con dimensiones altamente sugerentes, donde factores como lo lúdico, el silencio, el efecto de simultaneidad y la afectividad cumplen un rol clave para su desentrañamiento, y en donde la significación misma se arriesga como pura potencialidad o latencia. Esto, como lectores, nos deja al margen de la poesía, lo que a buena cuenta puede suponer un nuevo tipo de acercamiento.

## Notas

- 1 José María Pozuelo Yvancos explica la estilística idealista-espiritualista, impulsada por Leo Spitzer, Carlos Bousoño, Amado Alonso y Dámaso Alonso, como el fundamento de la creación literaria que supera su realización estrictamente formal y está conectada con una "originalidad espiritual, un contenido anímico individualizado" (1994, p. 21). Esta originalidad se explica en los términos de una intuición y una unicidad trascendente que, en tanto principios idealistas, proyectan la imagen del poeta sintonizado con una experiencia desde y sobre el lenguaje, donde prevalece una voluntad creadora única e irrepetible. La "intuición totalizadora" (1994, p. 22) del poeta ve en las palabras la materialidad que integrará su subjetividad con la del lector, en lo que se podría llamar una experiencia comunicativa donde lo racional, lo afectivo, lo sensitivo y lo imaginativo se relacionan estrechamente.
- 2 Además de estas ideas, que tienen una clara sintonía con la escritura silenciosa de Sologuren, existen otras reflexiones que se pueden consultar. Por ejemplo, la concepción performática del silencio (la actuación del silencio) y su relación con la palabra y el cuerpo, de Carlos Castilla del Pino (1992); el silencio como parte de esa visión que Roland Barthes (2006) tiene sobre la liberación de la palabra, en tanto "una cantidad absoluta acompañada de todos sus posibles", en un contexto (como el moderno) donde esa misma palabra se vuelve "terrible e inhumana"; y las correspondencias que propone Maurice Blanchot entre lo que denomina la palabra mental (abstracta, interior) y la palabra material (desarraigada, concreta, exterior), donde se advierte la emergencia de un silencio sonoro en tanto una significación latente (1992, pp. 22-23). En cuanto al escenario latinoamericano, tenemos un estudio clave realizado por Eduardo Chirinos (1998), quien analiza a poetas como Emilio Adolfo Westphalen, Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Alejandra Pizarnik y al mismo Javier Sologuren. Precisamente, sobre el poema "Márgenes", Chirinos reconoce un intercambio dinámico entre los márgenes (las palabras que actúan como "anotaciones inscritas en la periferia") y el centro, de lo que deduce lo siguiente: "[...] está en la voluntad de cada quien elegir desde dónde reescribir el poema (esa 'ausencia siempre presente'), pues todo depende de la ubicación que se elija para formular su propio deseo" (1998, p. 144).
- 3 En la nota titulada "Borges", también se aprecia a un Sologuren convencido de la existencia de una "escritura previa" o de una "Suprema Letra" que rige cada acto del hombre, como si se tratase de un principio ordenador de su destino (Sologuren, 2005, p. 58).
- 4 No obstante, en otro momento —concretamente en su ensayo "Lo que la letra nos dice"—, Sologuren advierte, en el estadio moderno o evolucionado de la escritura, los rezagos de una fuerza analógica que resiste el embate de las abstracciones lógicas: "(La A de nuestro alfabeto, como se sabe, no es sino la representación invertida de una cabeza de buey, el Apis de antiguo Egipto; el ideograma significante de hombre en chino está conformado por trazos que sugieren cabeza, tronco y piernas). Conserva, pues, rastros —en su estado actual prácticamente imposibles de identificar— del arcano vínculo de la semejanza con las cosas, al igual que ideogramas, petroglifos, pictogramas, jeroglíficos. De algún modo y siempre, la realidad está aflorando en la letra" (2005, p. 619).
- 5 En "Calidoscopia de la letra", se habla de la letra como el "componente gráfico" del poema. La letra se ve implicada en "nuevas relaciones y variaciones calidoscópicas" (Sologuren, 2005, p. 236). Mientras que en "Imágenes", Sologuren define a las imágenes poéticas como "objetos frágiles", flotantes, encendidos, una suerte de entes de los que emana una gran intensidad: "[...] todas están furiosamente vivas en el alarde y en

- las estrategias sutiles de la expresión" (2005, p. 164); además, ahí mismo las califica de ser: "Corrientes profundas del sonido, reverberaciones simultáneas, vuelos pasantes e incendiarios en las entrañas de la apariencia" (2005, p. 164).
- 6 Precisa el poeta francés: "Nada se parece más a lo que se llama la inspiración que la dicha con que el niño absorbe la forma y el color. Me atreveré a ir más lejos; afirmo que la inspiración tiene alguna relación con la congestión, y que todo pensamiento sublime viene acompañado de una sacudida nerviosa, más o menos fuerte, que repercute hasta en el cerebelo. El hombre de genio tiene los nervios sólidos; el niño los tiene débiles. En el uno, la razón ha adquirido una importancia considerable; en el otro, la sensibilidad ocupa casi todo el ser. Pero el genio no es más que la infancia recobrada a voluntad, la infancia dotada ahora para expresarse de órganos viriles y del espíritu analítico que le permite ordenar la suma de materiales involuntariamente acumulada. A esta curiosidad profunda y jubilosa hay que atribuir los ojos fijos y animalmente extáticos de los niños ante la novedad, cualquiera que sea, rostro o paisaje, luz, dorados, colores, telas espejeantes, hechizos de la belleza embellecida aún por el tocado" (Baudelaire, 1961, p. 675).
  - 7 Lo que se explica como la emergencia de las cosas en la superficie del poema tiene mucho que ver con lo que Sologuren apunta en otra nota titulada "No lo describo". Allí afirma que el poeta no describe un objeto, sino que más bien construye con este una relación que no es lógica y que lo hace dependiente de él, pues lo gobierna, lo atrae, lo enlaza, lo sumerge hasta los márgenes cada vez más insospechados del lenguaje. El objeto impone su "desnudez indescriptible" y se muestra como una "indemne sencillez" para el poeta (Sologuren, 2005, p. 129). Por debajo de esa desnudez o sencillez, el objeto se muestra en su red interminable de sentidos y más allá del poder inventivo o simbolizador del poeta. Lo que nombramos expresión poética es, entonces, una rica tensión entre la sencillez del objeto y la sencillez de la forma del poema, en la que se cocina una consciencia sobre las materializaciones y pretensiones del lenguaje.
  - 8 La blancura desencadena una constante simbólica en la poesía de Sologuren. En su colección *Haikus* (1999), por ejemplo, aparecen estos versos: "El margen blanco / donde siempre germina / lo inexpresable" (2014, p. 425); asimismo, en la primera parte de "Clepsidra", de su conjunto *La gruta de la sirena* (1961), se lee lo siguiente: "La página blanca, / el signo y el / latido" (2014, p. 118). En un artículo que aborda con gran detalle cómo Sologuren proyecta en su poesía los diversos aspectos relacionados con la experiencia poética, Ana María Gazzolo comparte una reflexión inmejorable sobre la metaforización de la blancura en la escritura del autor: "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" (1991, p. 24).

---

## Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (2006). *El grado cero de la escritura*. Siglo XXI.
- Baudelaire, Ch. (1961). *Obras* (traducción, noticias históricas y notas de Nydia Lamarque). Aguilar.
- Blanchot, M. (1992). *El espacio literario*. Paidós.
- Bobes Naves, M. C. (1992). El silencio en la literatura. En C. Castilla del Pino, *El silencio* (pp. 99-123). Alianza Editorial.
- Castilla del Pino, C. (1992). El silencio en el proceso comunicacional. En *El silencio* (pp. 79-97). Alianza Editorial.
- Chirinos, E. (1998). *La morada del silencio. Una reflexión sobre el silencio en la poesía a partir de las obras de Westphalen, Rojas, Orozco, Sologuren, Eielson y Pizarnik*. Fondo de Cultura Económica.
- Chirinos, E. (2016). El collar de Helena en el cuello de Sophia. Una lectura de *Recinto* de Javier Sologuren. En *Abrir en prosa. Nueve ensayos sobre poesía hispanoamericana* (pp. 95-115). M Visor Libros.

- Eielson, J. E. (1998). *Poesía escrita*. Norma.
- Eielson, J. E. (2004). La pasión según Sologuren. En L. Rebaza Soralez (ed.), *Arte poética* (pp. 512-527). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Gazzolo, A. M. (1991). Javier Sologuren: la poesía como ejercicio y como metáfora. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 498, 7-34. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/cuadernos-hispanoamericanos--133/>
- Heraud, J. (2019). *Al heroico modo. Ejercicios tempranos (1954-1959)* (selección y notas de Rodrigo Vera). Casa de la Literatura Peruana.
- Hernández, L. (1978). *Vox horrisona*. Ames.
- Oquendo de Amat, C. (1927). *Cinco metros de poema*. Minerva.
- Paz, O. (1998). *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*. Fondo de Cultura Económica.
- Pozuelo Yancos, J. M. (1994). *Teoría del lenguaje literario*. Cátedra.
- Ramírez González, J. L. (1992). El significado del silencio y el silencio del significado. En C. Castilla del Pino, *El silencio* (pp. 15-45). Alianza Editorial.
- Silva-Santisteban, R. (2014). *Vida continua* de Javier Sologuren. En J. Sologuren, *Vida continua* (pp. 7-17). Academia Peruana de la Lengua.
- Sologuren, J. (1980). *Folios del enamorado y la muerte*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Sologuren, J. (2005). *Obras completas*. Tomo X, Hojas de herbolario. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Sologuren, J. (2014). *Vida continua*. Academia Peruana de la Lengua.