

## CONTINUO Y DISCRETO EN LA ESCRITURA DE JAVIER SOLOGUREN\*

Anna Soncini

*Università di Firenze*

En el panorama de la poesía peruana contemporánea, Javier Sologuren<sup>1</sup>, poeta de acentos a la par tímidos e intensos, fundidos en un personal equilibrio de perfección, ocupa un lugar de neto relieve. Su trayectoria se muestra, en líneas generales, homogénea, aunque son identificables en la gama de su producción momentos de profundo cambio.

---

\* La traducción del original italiano inédito del presente trabajo ha estado a cargo de Jorge Puccinelli (J.L.R.)

1 **Vida continua**, Lima, Ediciones de La Rama Florida y de la Biblioteca Universitaria, 1966, fuera de poemas inéditos o aparecidos en revistas, reúne todos los volúmenes publicados hasta esa fecha (**El morador**, Lima, 1944; **Detenimientos**, Lima, 1947; **Dédalo dormido**, México, 1949; **Bajo los ojos del amor**, México, 1950; **Otoño, endechas**, Lima, 1959; **Estancias**, Lima, 1960; **La gruta de la sirena**, Lima, 1961). Después de **Vida continua**, 1966, han salido **Recinto**, Lima, 1967; **Surcando el aire oscuro**, Madrid, 1970; **Corola parva**, México, 1977 y **Folios de El Enamorado y la Muerte**, Caracas, 1980. La segunda edición de **Vida continua**, aumentada con los poemas de **Recinto** y **Surcando el aire oscuro**, ha visto la luz en Lima, en las ediciones del Instituto Nacional de Cultura en 1971. Nos referimos a esta edición. En 1981 ha salido la nueva edición antológica **Vida**

Las dos primeras publicaciones, *El morador* (1944) y *Detenimientos* (1947), están ligadas a un gusto aún prevalecientemente neogongorino, con ecos estilísticos precisos. Todavía pesa mucho en la formación de Sologuren el ascendiente de las revalorizaciones gongorinas obradas por los poetas españoles del '25, de la generación mexicana de "Contemporáneos", así como los trabajos críticos de Dámaso Alonso que arrojaban una luz inédita sobre el estilo de Góngora. Sin embargo las precisas fórmulas tomadas en préstamo a Góngora, y articuladas por Sologuren en esquemas métricos poco flexibles (serie de estrofas de diez endecasílabos), dan forma a un conjunto de aisladas ascensiones líricas, ligadas al sueño, pero desancladas de todo automatismo, más bien cuajadas en enunciados de confines netísimos, como recluidas en aquel "recinto" que es la palabra-clave de la poesía de Sologuren y que le da título a una de sus más significativas composiciones. Mediante el uso de una sintagmática comúnmente formada de sustantivo más adjetivo (*suspendida arena, eclipse aclimatada, incandescente flor, crecida marea*, etc.) de firme memoria culterana, el poeta tiende a bloquear el instante síquico en una imagen elaborada y rica de exquisitos detalles, y a transmutarlo en una visión estática y atemporal.

La progresiva transformación de la poesía sologureniana lleva a *Estancias* (1960), colección compuesta de diecinueve poemas breves<sup>2</sup> en la que el poeta amplía su mundo hasta incorporar ya todas las esencias sustanciales de su poesía. Dicho texto puede ser leído como una sola composición unitaria y total que está por encima de cada fragmento porque la cohesión existente entre ellos es tal que aparecen como partes o estrofas de un único y grande himno coral. Empero los admirables textos de *Estancias* permiten que se les considere así mismo por separado, pues se presentan como propias y verdaderas islas poéticas con su autónoma perfec-

---

**continua** (1945-1980), México, Premià Editora, "Libros del Bicho" Nº 25, que contiene también poemas que no pertenecen a los volúmenes precedentes. Javier Sologuren (nacido en Lima en 1921) a la actividad poética suma la de crítico literario, además de la de traductor de poesía europea, sobre todo sueca, italiana y francesa, traducciones reunidas en el volumen *Las uvas del racimo*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1975.

2 En *Vida continua* 1971. *Estancias* consta de 22 poemas.

ción y acabado intachable, independiente de la estructura unitaria y coral del libro. Los poemas, de tono fuertemente exclamativo, son genuinas *laudes* a los elementos (la alusión a San Francisco se hace francamente explícita en el epígrafe<sup>3</sup> a la decimoquinta "laude" dedicada al Agua), los cuales no son otros que algunas de las palabras-clave del mundo poético de Sologuren. En este sentido nos parece muy sugestiva otra lectura de *Estancias*, considerando esta vez la colección como vocabulario esencial, como repertorio de los *realia* sologurenianos, al ser cada fragmento como un haz de luz arrojado sobre una palabra-sustancia.

El fragmento dedicado a la Nieve nos parece ejemplar de los luminosos equilibrios de esta modulación:

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

La sustancia evocada simboliza, en el universo poético de Sologuren, todo el campo semántico de la pureza, de la quietud perfecta e intensa, del silencio; *nieve* es término muy recurrente desde las primeras publicaciones, pero de manera especial en las posteriores a 1959<sup>4</sup>. La fuerza contenida en el sustantivo *ardor* es aplacada por el adjetivo *silencioso*, así como en el primer verso el oximoron *ardor-nieve* equilibra perfectamente las connotaciones desprendidas de *ardor* con la otra rica semántica connotativa encerrada en la palabra *nieve*, que solo superficialmente es de signo contrario. La escritura de Sologuren apunta a esta fusión refinada

---

3 "Laudato, si mi Signore, / por sor'acqua, / La quale e multo utile, et humele, / et pretiosa et casta". Sologuren ha traducido en español el Canto delle Creature de San Francisco, que ahora figura en *Las uvas del racimo*, cit., pp. 97-98.

4 Además de numerosas recurrencias del sustantivo *nieve* (que es así mismo título de dos poemas), vasta es la presencia de términos pertenecientes a su campo semántico.

y sin residuo entre una quemante intensidad y un contenido pudor, tiende a una compatibilidad en la que todo se halla quieto. La suya es una poesía que yace sólidamente en la página.

El cántico a la Noche, no obstante la aparente oposición de los pronombres personales *yo* y *tú*, muestra una compenetración tal entre éstos como para alcanzar una completa fusión:

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

La antítesis *yo/tú* no separa rigidamente los dos mundos que representan los pronombres, antes bien las delicadas contaminaciones entre ellos son visibles ya en los primeros versos: *tú* y *yo* se enlazan y se confunden, hay allí un adentrarse del *tú* en la zona del *yo* ("Tú transitas los caminos/de mi corazón..."), tal como el *yo* penetra y se difunde en la región del *tú* ("y yo asciendo por tus venas..."). *Unir*, en el sexto verso, es propiamente el verbo que anula la diferencia. El término *venas* (verso 3), perteneciente al campo semántico del cuerpo humano, no se halla acá referido al *yo* poético, sino al *tú*, es decir a la noche: un término de la semántica del *yo* se ha introducido pues en la esfera del *tú*, para ser así el signo más evidente de la unión entre el *yo* poético y la noche celebrada en este cántico<sup>5</sup>.

Cada una de las palabras-sustancia cantada en *Estancias* ocupa (perdóneseme la homonimia) su "estancia", para entenderse ya como unidad estrófica ya como espacio tipográfico, desde el

---

5 En la cuarta *laude* (dedicada al Mar) el término que indica la fusión sobrevenida entre el *yo* poético y el elemento cantado es *marea*, referido a la sangre: "...me palpita en la marea / de la sangre".

momento que cada estrofa (formada por un número de versos oscilante entre los cinco y los dieciséis y de diversa medida silábica, de cualquier modo siempre inferior a la de un endecasílabo) ocupa una página y, en consecuencia, deja un amplio marco blanco, abierto a una adición de sentido.

Esta consideración espacial es de gran importancia si se piensa que la tendencia a la figuración —rasgo entre los más fascinantes, en nuestra opinión, de la poesía de Javier Sologuren y verificable en medida siempre más acentuada a lo largo de toda su trayectoria poética— es otro aspecto de aquella tensión más general hacia un ámbito preciso dentro del cual contener las expansiones de su discurso. Necesidad esta última que al parecer tiene su origen en la aspiración hacia un equilibrio —insuficientemente obtenido o indecible con solo las palabras— entre la fuerza ardiente de la emotividad y la quietud delicada de la máxima pureza de enunciación. De allí, la exigencia de frenar el momento expansivo, de precisarlo, a fin de que no se manifieste en enunciados irritantemente sentimentales, y por eso mismo prolijos y desbordantes, sino, al contrario, de contenerlo en composiciones de confines precisos. La perfección por lograr a través de las palabras está así mismo en la figura, en este orden producto de la demarcación de las zonas en donde la poesía de Sologuren se da.

La página blanca debe ser funcionalizada y percibida por el lector aun en su materialidad, esto es como espacio que circunscribe las palabras que allí se inscriben; este margen es parte integrante e inalienable del espacio poético, es decir del texto. Ya de por sí la página, independientemente del texto que acogerá, es figura de un terreno delimitado, apto para contener un mensaje lingüístico de cualquier naturaleza. El mensaje, a su vez, produce un ulterior resultado icónico: la superficie creada por el color oscuro de la escritura que se posa sobre el blanco de la página. Ciertamente, esta misma superficie de la escritura se presenta en Sologuren con cuidadosa, bien delimitada y casi recortable iconicidad. Las numerosas soluciones figuradas a las que llegan muchas composiciones de nuestro autor —percibibles a primera vista en unos casos, individualizadas con mayor atención en otros— se revelan como signos extremadamente ricos y sobre todo sacan a luz la variedad inventiva de Sologuren en su intento de cercar la

expresión poética. Las dos instancias, la propiamente verbal y la figurativa, conviven en él para formar una simbiosis en la que la formación figurada inviste la sustancia lingüística y viceversa, operando cada una en integración esencial de la otra y permaneciendo ambas significantes autónomos. La máxima aspiración del autor es por tanto una expresión poética que alcance una ejecución perfecta ya sea en la figura como en la enunciación verbal que llegue a constituir un límite declarado entre un límite representado. Lo cual significa que esta poesía exige una lectura a dos niveles, con la óptica del lector de poesía y con la otra óptica del lector de imágenes figuradas, donde la valorización de los elementos espaciales sea par a la más obvia de los valores temporales de la poesía. Por ello esta última no se agota en su recitabilidad, ya que la elocuencia del texto en este caso está en sus aspectos icónicos no menos que en los verbales.

La composición *Para qué el cielo*<sup>6</sup> muestra con claridad cómo se implican recíprocamente estos dos aspectos de la escritura:

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

El procedimiento especular de la composición —perceptible aislando el sexto verso, propio y verdadero eje refringente— nos parece sugerir la imagen de una clepsidra, cuyo punto más estrecho está representando por el sexto verso, momento de separación entre lo que el corazón contiene (versos 1-5) y la alteridad especular que, al contrario, no se halla encerrada por el mismo corazón (versos 7-11).

---

6 De *Otoño*, endechas, cit., p. 89.

Las palabras-rima aparecen como reflejadas en un espejo y el sexto verso, que funciona de charnela y de punto de inversión de las dos partes, se presenta como suelto desde el punto de vista de las palabras-rima:

- A (cielo)
- A (cielo)
- B (olas)
- C (mar)
- D (corazón)

palabra-rima suelta (*distante*)

- D (corazón)
- C (mar)
- B (olas)
- A (cielo)
- A (cielo)

El verbo *encerrar* y la preposición *en* (7 recurrencias) designan en el espacio textual sucesivos y concéntricos contornos representados por los elementos cósmicos enunciados. Así, por ejemplo, el mar es el marco que encierra las olas, las cuales, a su vez, cercan la luz de la luna; el corazón, el elemento de las dimensiones reales más reducidas, es sin embargo románticamente un marco gigantesco que acoge dentro de sí todos los otros. Se trata de una disposición de cajas chinas, donde cada elemento es a la par continente y contenido.

La figura, en este caso una clepsidra, ha aflorado durante la lectura y el análisis de la composición, no resulta visible sobre la página, ni está declarada verbalmente por el poeta. Otras veces, en su lugar, el elemento que sugiere la imagen visual es el título (*Clepsidra*, *Recinto*, etc.); esto se pone como enunciación verbal de la figura subyacente al texto, como su abstracción, y cumple una función anticipadora para el lector, no sólo como condensación semántica de la composición, sino sin más como su reflejo figurado.

A nivel general se puede afirmar que el título colocado sobre la composición programa su lectura, poniéndose como vía de acceso para alcanzar el texto. La mayoría de las composiciones de las últimas publicaciones de Sologuren -*Surcando el aire oscuro* (1970), *Corola parva* (1977)<sup>7</sup> y *Folios de El Enamorado y la Muerte* (1980)-se caracterizan por la presencia del título en una posición etimológicamente impropia y tipográficamente inusitada, relegado como se halla, entre paréntesis, al fin del texto del poema. Esto, sustrayéndose a su función de membrete, ya no es el elemento constantemente presente durante la lectura, sino al contrario ahora duplica el tiempo en cuanto provoca un efecto sorprendente que solicita una relectura del texto.

Este es el caso de la composición en memoria de Alfonso Reyes<sup>8</sup> que es una reproducción visual del orden de una biblioteca, como si Sologuren dispusiera las palabras en la página del mismo modo con que podría ordenar los volúmenes en los anaqueles. El título, (*los libros*), al pie del poema, sobreviene como la revelación del sujeto tácito y esperado desde el primer verso (*allí están quietos...*); la ausencia de este término —pero mejor sería llamarla simulación de ausencia— aporta, en el lapso limitado de la primera lectura, una multiplicación de sentidos favorecida por la ambigüedad que el texto emana gracias a la falta del sujeto.

De diferente naturaleza es la relación que el enunciado *no seguir adelante* establece con el texto del poema<sup>9</sup> precedente: él es contemporáneamente el último verso y el sintagma puesto entre paréntesis en calidad de título pospuesto. La conclusión del poema:

---

7 Javier Sologuren es también autor, en *Corola parva*, de breves poemas semejantes al *haiku japonés*. Habría que estudiar la colocación de nuestro poeta en el filón, inaugurado por José Juan Tablada, de los cultores de este género, en el cual convergen la instancia de concisión propia de las vanguardias europeas y una suerte de *Sehnsucht* que desciende de los modernistas. De 1981 data una larga residencia de Sologuren en el Japón para profundizar el conocimiento de la literatura de aquel país.

8 En *Folios...*, cit., pp. 71-72.

9 En *Folios...*, cit., p. 55.



y un horrible deseo  
de no  
seguir adelante

(no seguir adelante)

se presenta constituida por una interacción muy significativa, dúplice además en los sentidos que libera, ya que en *no seguir adelante*, junto al deseo de desaparición, se puede captar la voluntad de poner fin a la poesía misma; el mismo sintagma, desprendido de los paréntesis (y por consiguiente también del estrecho vínculo que lo une al idéntico sintagma precedente) y colocado al comienzo de la composición como su título regular, habría modificado la lectura y suprimido la incisividad y la sorpresa de la interacción final.

El ejemplo de los poemas *Eventail*<sup>10</sup> y *Toast*<sup>11</sup> muestra cómo el título puede surgir ya por conducto de relaciones con textos precedentes, ya por implícito homenaje al autor al cual refiere el escogimiento del título mismo: Mallarmé, en este caso, con sus célebres tres *Eventail* y el *Toast funèbre*<sup>12</sup>. Establecido este primer contacto, Sologuren se distancia de las motivaciones que ligan título y texto en el poeta francés, y actualiza la función de estas elecciones léxicas mallarmeanas de acuerdo con su especial atención a la espacialidad y a la iconicidad. Allí donde en Mallarmé el título *Eventail* sirve para indicar el objeto propio y verdadero acerca del cual se escribió el soneto, en Sologuren —además de recordar en el aspecto figurativo ciertos poemas de Dylan Thomas— es signo de la figura creada sobre la página: el abanico como objeto real y ausente, pero allí se encuentra su proyección figurada especular (el abanico y su reverso).

La composición *Toast*, constituida por tres estrofas paralelísticas formadas por dos heptasilabos encerrados entre dos endecasílabos, presenta una estructura ordenadísima que dibuja sobre

10 De *Otoño, endechas*, cit., p. 82.

11 De *La gruta de la sirena*, cit., p. 119.

12 Cfr. Mallarmé, *Obra poética*, I (Traducción de Ricardo Silva-Santisteban) pp. 106, 114, 116 y 118.

la página, en correspondencia con cada estrofa, el esquema de un *toast* comestible, cuyas rebanadas de pan están constituidas por endecasílabos y su contenido por los heptasílabos. El título, si bien alude al ya recordado *Toast* de Mallarmé, así como a los dos homónimos sonetos alejandrinos cuyo autor es Rubén Darío<sup>13</sup> —para Mallarmé y Darío sin embargo *toast* conserva el valor inglés de brindis— aquí es signo del objeto reclamado icónicamente.

- |    |                                     |                   |
|----|-------------------------------------|-------------------|
| 1  | La inquieta fronda rubia de tu pelo | (A <sub>1</sub> ) |
| 2  | hace de mí un raptor;               | (B <sub>1</sub> ) |
| 3  | hace de mí un gorrión               | (C <sub>1</sub> ) |
| 4  | la derramada taza de tu pelo        | (D <sub>1</sub> ) |
|    |                                     |                   |
| 5  | La colina irisada de tu pecho       | (A <sub>2</sub> ) |
| 6  | hace de mí un pintor;               | (B <sub>2</sub> ) |
| 7  | hace de mí un alción                | (C <sub>2</sub> ) |
| 8  | la levantada ola de tu pecho.       | (D <sub>2</sub> ) |
|    |                                     |                   |
| 9  | Rebaño tibio bajo el sol tu cuerpo  | (A <sub>3</sub> ) |
| 10 | hace de mí un pastor;               | (B <sub>3</sub> ) |
| 11 | hace de mí un halcón                | (C <sub>3</sub> ) |
| 12 | el apretado blanco de tu cuerpo.    | (D <sub>3</sub> ) |

Las cuartetos presentan paralelismos métricos, sintácticos y semánticos, en el interior de cada estrofa e isomórficos: por ejemplo, la epifora de los versos 1 y 4 (*pelo - pelo*) recurre en todos los otros versos endecasílabos de la composición (5-8: *pecho - pecho*; 9-12: *cuerpo - cuerpo*), así como la anáfora de los versos 2 y 3 (*hace de mí un*) se halla reiterada en la misma forma en todos los restantes heptasílabos (versos 6, 7, 10, 11). Además, la estructura paralelística trimembre del poema es reforzada por la correspondencia de las palabras-rima *raptor*, *pintor*, *pastor*, términos indicativos de actividades humanas, colocados siempre al fin del primer heptasílabo de cada cuarteta; o, aún, por las palabras-rima isotópicas *gorrión*, *alción* y *halcón*, puestas también, con correspon-

13 "Toast a Eduardo Schiaffino" y "Toast a Don Justo Sierra", ver Rubén Darío, *Poesías completas*, Aguilar, Madrid, 1967 (décima edición), pp. 975 y 1005.

dencias levemente desplazadas, al fin del segundo heptasilabo de cada estrofa. El enunciado  $A_1$  presenta analogías rítmico-sintácticas con los otros dos endecasílabos en apertura de cuarteta ( $A_2$  y  $A_3$ ), y cada uno de ellos está además en una relación que involucra además el aspecto semántico con el correspondiente verso endecasílabo de cierre de cuarteta. De hecho, tras los enunciados  $A_1$  y  $D_1$ , tanto como en el interior de las otras dos parejas  $A_2$ - $D_2$  y  $A_3$ - $D_3$ , no hay casi desarrollo de significado: con leves desplazamientos connotativos se pasa de *inquieta fronda* a *derramada taza*; los significados metafóricos que libera el sintagma *colina irisada* están contenidos también en *levantada ola*; mientras *apretado* se configura como uno de los atributos intrínsecos de *rebaño*. La progresión en la línea del significado se verifica entre una pareja de endecasílabos y la otra:  $A_1$ - $D_1$   $\longrightarrow$   $A_2$ - $D_2$   $\longrightarrow$   $A_3$ - $D_3$ , eslabonados sea mediante el artificio de la epífora, sea por la isometría, sea por la correspondencia sintáctica. No estaría completo un esquema de las relaciones si no evidenciase la disposición en quiasmo presente en cada cuarteta:

*la inquieta fronda...*      ( $\alpha$ )  $\longrightarrow$  *hace de mí...*      ( $\beta$ )  
*hace de mí...*      ( $\beta'$ )  $\longleftarrow$  *la derramada taza...*      ( $\alpha'$ )

y el esquema vale así mismo para las otras dos estrofas. Como se ve, la rigurosa parataxis de la composición es variada por las inversiones sintácticas interestróficas.

En la última publicación, *Folios de El Enamorado y la Muerte* (1980), la tendencia a la figuración se presenta en medida aún más acentuada. Los resultados icónicos a los que llega la poesía de Sologuren aparecen ahora diversos y muy perfeccionados, enriquecidos de efectos visuales y verbales nuevos, tales como principalmente el espaciado entre vocablo y vocablo y las áreas blancas interpuestas entre línea y línea —intervalos de silencio, suspensiones de sentido, intersticios que enriquecen de escansiones la lectura. Por lo demás, es más bien frecuente el uso de los paréntesis, que aíslan particulares momentos de la enunciación poética acrecentando su valor semántico, así como los signos de puntuación, tales como las barras entre dos sintagmas que, además de ofrecerse como indicaciones de lectura, imponiendo tipos diferentes de pausas, son así mismo signos de una precisa búsqueda

icónica<sup>14</sup>. Sologuren, sirviéndose de las técnicas más variadas, reformula la espacialidad.

El texto que lleva por título *En los médanos* se presenta como un rectángulo formado por nueve líneas de palabras y espacios vacíos que producen intervalos en las mismas de modo irregular. Los ángulos opuestos del rectángulo están formados por los mismos términos: *el viento* se une en diagonal con *el viento*, mientras la otra diagonal vincula *el* con *el*.

el viento	el viento		el
viento en la arena	labra bocas		flores huidizas
imprevisibles como la expansión del genio			al salir
de la lámpara	labra el viento		bocas senos pubis
evanescentes invade confunde acaricia			abre
suavemente labios	hunde		oscuramente ombligos
borradibujaborraborra sueña			el viento acaricia
recuerdolvida obstinado vuelve centelleando			por
el dócil cuerpo yacente de la arena			el viento

Es manifiesto el contraste entre el perímetro preciso que la composición exhibe y la irregularidad de la distribución de los sintagmas en el interior de este recinto, semejante a figuras efímeras producidas al infinito por el movimiento del viento que agita la arena. El último término (*el viento*) induce a recorrer el texto desde el inicio (*el viento*) innumerables veces, así como también la alusión a la repetición infinita y circular del poema es expresada por el verbo *volver* ("obstinado vuelve centelleando... el viento"). La modulación iterativa —procedimiento bastante extendido en la entera obra de Javier Sologuren— se presenta aquí bajo múltiples formas: ante todo se vuelve a hallar la repetición de numerosos términos (*viento*: 6 recurrencias; *arena*: 2; *labra*: 2; *bocas*: 2; *acaricia*: 2); de allí, iteración semántica *huidizas - evanescentes*, la redundancia de *borra* en el aglomerado *borradibujaborraborra*, la analogía sintáctico-rítmica entre *abre suavemente labios*

14 En el poema (*memorias*) se usan las barras como indicadores que distingan las pausas de lectura: una sola barra para la pausa menor, dos para la pausa mayor.

y *hunde oscuramente ombligos*, o las correlaciones fónicas en los términos *confunde - hunde*, cuya afinidad es además visualmente subrayada por su colocación en vertical en la composición:

..... confUNDE .....

..... hUNDE .....

El nivel de redundancia se hace máximo por cuanto, además de estas correlaciones internas, va añadida la repetibilidad sin fin del texto poético íntegro, el cual es una figura anular, recorrible, pues inicio y fin coinciden.

La modulación iterativa que caracteriza muchas composiciones del poeta desde la primera publicación (que se reclama de la poesía española de los años treinta, y en particular Guillén y Salinas), se funda en el uso de timbradísimas relaciones fónicas —al punto de amalgamar semánticamente en el contexto términos cuyo proceso asociativo se produce casi ciertamente por contigüidad fonética—, sea de figuras retóricas de repetición como, de modo peculiar, la anáfora, la epífora y la anadiplosis, así como de ordenamientos sintácticos que se reproducen iguales en el interior de una misma composición. Es éste el caso, por ejemplo, de *Dama recóndita*<sup>15</sup> en el cual la similitud presente en el primer verso:

“No sé si nos buscamos, uno a otra, como  
la llama y el aire”

se afina y se enriquece, extendiéndose sintácticamente a los versos sucesivos y produciendo una modulación extremadamente lenta por efecto de redundancia.

*No, todo no ha de ser...*, poema perteneciente al libro *Otoño, endechas* (1959), en el que se advierte un tenaz y a la par insólito voluntarismo en la tentativa de vencer la inquietud por el destino personal, presenta un carácter marcadamente reiterativo:

15 De *Dédalo dormido*, cit., p. 49.

1 No, todo no ha de ser ceniza de mi nombre,  
 2 hoja a medio podrir en labios del otoño,  
 3 nieve hollada en su tácito delirio,  
 4 fruto cuajado en roja muerte.  
 5 Porque he llamado a la puerta de mi muerte  
 6 después de tantos inacabados impulsos  
 7 y tantos signos de caer la nieve  
 8 y tantos ciclos de caer la lluvia  
 9 y un eterno cristal alzándose con lágrimas  
 10 o con la sangre inocente de una aurora.  
 11 Pero hay tantos siglos aún que se hacen árbol  
 12 para que mis ojos vayan tras la nube  
 13 y la nube me lleve hasta un horizonte de mentira.  
 14 No. Todo no ha de ser un viaje sin destino,  
 15 dolorosa distancia sin poder alcanzarme,  
 16 piedra sin llama y noche sin latido.  
 17 No. Mi rostro busco, mi música en la niebla,  
 18 mi cifra a la deriva en mar y sueños.

El movimiento general de la poesía está dado por iteraciones insistentes y de diversa naturaleza;

- a) el enunciado *No, todo no ha de ser* (verso 1) se retoma en el décimocuarto verso;
- b) en el interior de tal enunciado, la negación *no* es elemento redundante y reiterado sucesivamente (verso 17);
- c) aparecen numerosas las ocurrencias del adjetivo posesivo *mi* (versos 1, 5, 12, 17 (2 veces), 18);
- d) *nieve* (verso 3) se vuelve a presentar en el verso 7;
- e) *muerte* es palabra-rima de los versos 4 y 5;
- f) *tantos* se repite en los versos 6, 7, 8 y 11;
- g) en los versos 12 y 13 por anadiplosis se tiene: *...la nube/ y la nube...*;
- h) *sin* presenta cuatro recurrencias (versos 14, 15, 16 (2 veces)).

Los versos 7 y 8 presentan, además del paralelismo sintáctico, iteraciones y variaciones fónicas de alto valor semántico, también porque el sexto verso puede leerse como su anticipación, y el undécimo, luego de un pequeño indicio dejado al comienzo del noveno verso, como su agotamiento:

- 6 después de tantos inacabados impulsos  
 7 y tantos signos de caer la nieve  
 8 y tantos ciclos de caer la lluvia  
 9 y...  
 11 Pero hay tantos siglos aún...

Volvemos a hallar algunos términos, en mayor o menor medida, vinculados fonéticamente:

ser	ceniza		
1 ———	—————		
[se]	[se]		
hoja		cuajado	roja
2 ———		4 ———	—————
[x <sup>a</sup> ]		[x <sup>a</sup> ]	[x <sup>a</sup> ]
muerte		puerta	muerte
4 ———		5 ———	—————
[uert]		[uert]	[uert]
signos		ciclos	siglos
7 ———		8 ———	11 ———
[si]		[si]	[si]

En *continuo* 2<sup>16</sup> la redundancia alcanza una de sus puntas más elevadas. El poema está compuesto por una misma sucesión de *por qué*, interrumpida por una cadena de oposiciones sobrepuestas, constituida por dos adjetivos, en la cual el segundo elemento es repetido y pasa a ser primer término de la oposición sucesiva<sup>17</sup>:

16 En *Folios...*, cit., p. 33.

17 En un cuento de Cvetaeva, en traducción italiana, hay una análoga concatenación opositiva: "...cuanto más frío —tanto más ardiente, cuanto más lejano— tanto más cercano, cuanto más extraño —tanto más mío, cuanto más insoportable —tanto más delicioso", que puede, mas no necesariamente, haber despertado la curiosidad del poeta. Ver Marina Cvetaeva, *Il diavolo*, Editori Riuniti, Roma, 1981, p. 27.





torno se mueve en espiral un juego perenne de connotaciones que cambia con el variar de las combinaciones.

El marco formado por las sucesiones de los *por qué* aparece fuertemente ilusorio, casi un *marco en ruinas*<sup>18</sup>, en cuyo interior se produce una laceración sin fin, o, como anticipa el título, un *continuum*.

La infinita recorribilidad del texto se alía a la concisión y al gusto por el contorno, lo finito, propio de Javier Sologuren: aquí se mueve pues en el doble registro de un incisivo laconismo de la frase y en la ilimitada posibilidad de repetirse de la misma. Son, sus imágenes, pequeños abismos sin fin, breves éxtasis poéticos, recuadros que constriñen un vórtice.

---

18 Ver el poema "Retrato bajo una magnolia", en *Vida continua*, cit., p. 58.