

Una canción medieval y otras reescrituras en *Estancias* de Javier Sologuren

Renato Guizado-Yampi¹

Resumen. Este artículo estudia la intertextualidad en la colección de poemas *Estancias* (1960) de Javier Sologuren, autor peruano del grupo poético de 1945. Por medio del comentario estilístico y estructural de los poemas, acompañado de las observaciones que sobre la poesía hace el autor en algunos de sus textos críticos, se analizan sus relaciones con otros poetas y tradiciones literarias (la poesía medieval popular, el petrarquismo, San Juan de la Cruz), las formas con que estas relaciones se concretan, los diversos grados de significación de sus fuentes y el cambio que la intertextualidad de *Estancias* supuso para la obra de Sologuren. Se observa que en los poemas de *Estancias* el autor practica reescrituras de textos literarios y que reflexiona sobre el lugar de la tradición literaria en el proceso creativo personal, de modo que la reescritura se vuelve motivo poético en torno del tema central de *Estancias*, por el cual también indaga este trabajo.

Palabras clave: Javier Sologuren, *Estancias*, intertextualidad, reescritura, transformación.

[en] A Medieval lyric poem and other rewrites on *Estancias* of Javier Sologuren

Abstract. This paper studies the intertextuality in the Javier Sologuren's collection of poems entitled *Estancias* (1960). Javier Sologuren is one of the most important poets of the Peruvian poetic group of 1945. Through the stylistic and structural analysis of the poems, followed by some appreciations made by the author about the poetry in his critic work, the paper analyzes the intertextual relationships with other poets and traditions (like the popular medieval poetry, the Petrarchism, saint John of the Cross), the different forms of those relationships, the grades of meaning of the sources and the change that the intertextuality of *Estancias* meant in the poetic work of the author. The paper concludes that the poet makes a rewrite of literary texts on his poems, in which he reflects on the place of the literary tradition in the personal creative process. The rewriting becomes a poetic motive around the central theme of *Estancias*, for which this paper also investigates.

Keywords: Javier Sologuren, *Estancias*, intertextuality, rewrite, transformation.

Sumario: 1. Introducción. 2. Un poema sobre el amor y sus consecuencias. 3. Transformación de una fuente medieval. 4. La probable fuente mística y el tema central de *Estancias*. 5. Reescritura y sentido: una poética. 6. Cambio estilístico de *Estancias*. 7. Conclusiones.

Cómo citar: Guizado-Yampi, R. (2022) Una canción medieval y otras reescrituras en *Estancias* de Javier Sologuren, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 51, 255-266.

1. Introducción

Javier Sologuren (Lima, 1921-2004) es un autor del grupo poético de 1945, al que pertenecieron poetas como Blanca Varela, Jorge Eduardo Eielson, etc. Su poesía es producto de una actividad creativa perpetuada durante seis décadas (1939-1999) de constante trabajo y reflexión, contenida toda ella bajo el título *Vida continua*. Resalta la constante preocupación por su lenguaje y el amplio repertorio de técnicas y estilos empleados. Sologuren destaca también por dedicarse a la crítica y la traducción: sus apreciadas versiones poéticas de diversas lenguas (especialmente del japonés y del francés), sus antologías y comentarios sobre poesía y otras artes constituyen la mayor parte de su escritura.

Sologuren, al igual que otros de sus congéneres, en gran medida inspirados por los poetas españoles de la generación de 1927 y por los poetas peruanos anteriores (como Martín Adán, por ejemplo), comprendió que

¹ Universidad de Piura, Perú.

Correo: renato.guizado@udep.edu.pe

la poesía moderna podía apreciar la literatura del pasado como una fuente de materiales para la creación personal. Señala el autor en el “Proemio” de *Vida continua* a los poetas del Siglo de Oro como primeros en la lista de sus influencias literarias (2016: 22). Así, su primer conjunto poético, *El morador* (1944), revisita la décima española, el soneto y el estilo gongorino, y en sus textos críticos se observa que la literatura española medieval y la poesía del Siglo de Oro le despertaron un especial interés.²

Pese a esta constante en la producción del poeta, la crítica pocas veces se ha preguntado por las consecuencias intertextuales de ese contacto con la literatura del pasado. Cuando la pregunta se hace, los comentaristas se limitan a anotar al margen las coincidencias temáticas o remisiones a otras obras o literaturas. Cabe mencionar los aciertos de la tesis de Nazaret Solís (2014) que recoge algunos contactos temáticos y estilísticos con la poesía española áurea. Pero, en general, a la crítica no le preocupan las formas particulares en que la intertextualidad incide en la obra de Sologuren, las cuales constituyen una verdadera poética en su caso. Tal es el objeto del presente artículo: examinar las diferentes relaciones intertextuales que proponen los poemas de la colección *Estancias*, la cual consta de veintidós himnos breves, en cada uno de los cuales el yo lírico expresa su percepción sobre una experiencia (sensorial, metafísica o sentimental) de la naturaleza o del hombre.³ Su título constituye una dilogía, porque no solo tiene un sentido formal y literario, sino espacial (y metafórico), con el que se designa cada uno de los ámbitos en los que el hombre refrenda la maravilla de existir. En esta dinámica, la tradición literaria adquiere una función principal.

2. Un poema sobre el amor y sus consecuencias

Un poema que ilustra la relación de la obra de Sologuren con la literatura peninsular es la estancia 22. Sus versos se escribieron a partir de una canción medieval de origen popular. El poeta no delata su filiación en el título o el estilo, sino que produce un texto nuevo donde los rezagos de la fuente se integran con toda naturalidad:

Cuerpo a cuerpo,
Hombre y Mujer
se irán quemando
en el fuego blanco
del amor.
Mano a mano
levantarán el árbol
de la vida,
y su aire y sus pájaros.
Hombre y Mujer,
descubrirán que el mundo
es compañía
y un mismo sol
calentará sus huesos,
y un mismo anhelo
los mantendrá despiertos. (2016: 103)

La estancia 22 es representativa de una forma de escritura de Sologuren y relevante para la colección. Trata de las consecuencias de la unión amorosa en tres oraciones, cada una presenta un efecto del amor: primero, la pasión y unión erótica (vv. 1-5); segundo, la fecundación y génesis de nueva vida (vv. 6-10); y tercero, la perennidad de la unión en la convivencia cotidiana (vv. 11-7).

Estas consecuencias, yuxtapuestas a modo de matices y etapas de un mismo hecho, presentan un desplazamiento bastante fluido por causa de un juego de paralelismos ondulantes, en el que repetición y variación se conjugan: las tres oraciones usan como base estructural el orden sujeto-verbo-objeto, pero en las dos primeras el complemento circunstancial se antepone al esquema; el sujeto “Hombre y Mujer” de la primera

² En su prosa crítica, se cuentan títulos como “Idea del romancero” (donde demuestra gran conocimiento de la poesía popular medieval); “Algunas imágenes de la poesía castellana medieval”, “Gracián y la agudeza por alusión”, etc.

³ Hay dos versiones del conjunto: la primera, de 1960, contiene 19 poemas; la definitiva aparece en la segunda edición de *Vida continua* (1971) y agrega las estancias 19, 20 y 21.

oración se repite en la tercera oración; en la segunda oración, el complemento circunstancial “Mano a mano” es una variante semántica del complemento “Cuerpo a cuerpo”, ambos ocupan la misma posición oracional. Tales iteraciones evocan unión de los cuerpos que, además, se da con progresión de detalle que va del “cuerpo” a la “mano” (parte-todo). Por su lado, las rimas asonantes contribuyen también a trabar la secuencia de causalidad entre las tres acciones de la estancia 22: la asonancia “e-o” enmarca fónicamente el desarrollo amoroso, pues participan de ella el primer verso y los tres finales; y la asonancia “a-o”, además de hacer más compactas las imágenes (vv. 3-7), enlaza la pasión a su consecuencia fecundativa.

Hay una idea de creación de un mundo nuevo a partir de la unión que subyace a esos tres puntos del poema y que se expresa especialmente en las imágenes, realizadas por los encabalgamientos y las rimas. El fuego de la unión es paradójico, pues es incineración y génesis a la vez: la intensidad de la pasión y la fuerza física del acto carnal anulan (quemar) la individualidad del Hombre y la de la Mujer,⁴ entonces, los fusiona para hacer brotar de ellos nueva vida. Lo “blanco”, pues, es símbolo de la regeneración, evoca un espacio nuevo que habrá de llenarse con el color de los frutos que crecerán del árbol. Consecuentemente, en otros poemas de *Estancias*, la blancura es símbolo que apunta un nuevo inicio; se ve en el sexto poema dedicado a la “Mañana”, la cual es descrita como una mujer blanca y erotizada, con imágenes que evocan la fecundidad (2016: 97). Es este un sentido que el blanco adquiere constantemente en la obra de Sologuren, quien en numerosos casos alude al papel en blanco donde se inicia la escritura poética (ver Gazzolo, 1991: 30-31).

Por su parte, el “árbol” es una imagen que deviene símbolo por la expansión vital que conlleva, la cual poblará ese espacio recomenzado en blanco. No solo es vegetación que crece, también implica la vida en torno a él: las aves y el aire que lo orea. Asimismo, es mediación entre la tierra y lo divino, en tanto que su copa se eleva al cielo: la vida que propicia y el amor que lo creó son imperecederos, en constante hacerse, y no pueden sino proceder de un plano que trasciende lo temporal. Ya la estancia 9 configura al “Árbol” como entidad en que cielo y tierra entran en contacto: es un “altar de ramas” poblado “de luz de tierra y cielo” (2016: 98). Por último, el “mismo sol” de la oración final extiende indefinidamente el calor y la luminosidad del “fuego blanco” a la convivencia cotidiana, y propone que el amor es unidad indisoluble en la que Hombre y Mujer habrán de descubrirse unificados tanto en la sensación física como en los pensamientos.

Según afirma el poeta, aunque *Estancias* es un grupo de composiciones independientes, sí puede leerse en él una secuencia, de manera que la experiencia no es la misma si los poemas se leen separados (Cabrera, 1988: 31-32). Que el tema erótico corresponda al poema final es significativo. Este poema puede entenderse como síntesis de muchos de los motivos de las composiciones anteriores. El amor es, de todas las entidades vitales cantadas en *Estancias* (amistad, muerte, agua, etc.), el ámbito más alto de la existencia humana y del flujo de la vida. De ahí que el poema 22 sea un himno que no requiere del apóstrofe lírico como los demás, ya que los trabajos del amor son por sí mismos lo suficientemente celebratorios. El amor es aquí, más que una emoción, un principio universal de génesis.

3. Transformación de una fuente medieval

El germen de la estancia 22 es una cancioncilla recogida en el *Cancionero musical de Palacio*:

Mano a mano los dos amores,
mano a mano.
El galán y la galana
ambos vuelven el agua clara.
Mano a mano. (Frenk, 2003: 47)

Hechas las obvias salvedades, el tema es el mismo: el hombre y la mujer, unidos por el amor, llevan a cabo una tarea juntos. Además, son evidentes la conservación del sintagma “mano a mano” (estribillo de la canción) y el redoble que ambos poemas hacen de la idea de la unidad en el actuar (“ambos”). Pero la estancia 22 no es una glosa común; la apropiación que hace Sologuren de la cancioncilla supone modificaciones importantes respecto del “agua clara” y “El galán y la galana”, y una amplificación. El resultado es un texto completamente nuevo y no necesita remitir a la fuente para generar significado.

⁴ Esa noción ambivalente del acto sexual que es acto de amor mas no exenta de muerte y aun de violencia se lee en poemas de *Detenimientos* (1948) como “Morir” y “Elegía” (2016: 39-41).

Al trocar el “agua clara” por el “fuego blanco del amor”, si bien se mantiene el cromatismo, el núcleo lírico de la composición cambia: la ternura del acto recíproco se torna fuerza e intensidad en la estancia. Por otro lado, en la amplificación hay procedimientos complejos, los cuales propician una inserción absoluta del texto base en el nuevo poema. Del análisis de dichos procedimientos se obtienen mejores luces sobre el significado que la estancia brinda del amor. Primero, hay una amplificación argumental: el poema base solo presenta el contacto amoroso veladamente; la estancia, en cambio, suma dos consecuencias ulteriores, en las que propone la trascendencia y perennidad del acto amoroso. Ocurre en ello una geminación: se aprecia la reiteración de una variante de “El galán y la galana”, “Hombre y Mujer”; y el paralelismo a partir del sintagma “Mano a mano”, con su variante “Cuerpo a cuerpo”.

Segundo, la estancia 22 agrega al asunto un plano metafórico ramificado, en el que subyace la mayor parte de su significado. En este sentido, por ejemplo, hay claras diferencias entre el hombre y la mujer de uno y otro poema. La canción base remite a la escena concreta, y en cierto punto anecdótica, de dos amantes que se lavan mutuamente con agua.⁵ Los de Sologuren, en cambio, poseen un simbolismo fundado en su regeneración y la imagen del “árbol de la vida”; sus amantes son atemporales y simbolizan a la humanidad en el cumplimiento de los ciclos naturales y universales.

4. La probable fuente mística y el tema central de *Estancias*

En ese agregado metafórico, Sologuren *contamina* la canción medieval popular con referentes letrados, de otra tradición y otra temática. El autor conoce la metáfora del fuego amoroso de la literatura española medieval,⁶ pero la fuente del suyo es posterior. En el poema XVII del *Canzoniere* de Petrarca, el enamorado se enciende al contacto visual con la amada, que es comparada con el sol:

... et altri, col desio folle che spera
gioir forse nel foco, perché splende,
provan l'altra virtù, quella che 'ncende:
lasso, e 'l mio loco è 'n questa ultima schera. (2006: 166)

Los motivos petrarquistas se aclimatan en España con el Renacimiento, adaptados junto con sus formas métricas por Boscán y Garcilaso de la Vega (ver Cruz. 1988: 12-17). De modo que en la “Égloga I”, el Salicio de Garcilaso exclama que se quema en “encendido fuego” por Galatea, quien es “más helada que nieve” con él (2017: 340). No obstante, ni de Petrarca ni de Garcilaso procede el fuego de consumación erótica de la estancia 22, pues el fuego petrarquista presenta una acción únicamente destructiva, es metáfora del deseo que consume al enamorado porque no está unido a la amada. Incluso si este intenta un acercamiento, no lo consigue y se quema, como ocurre con la mariposa del poema CXLI del *Canzoniere*.

Si hay deudas con el petrarquismo en *Estancias*, esas son dos. Primero, el nombre “estancia” que traduce el de la *stanza* de la canción italiana, el cual fue escogido con la intención de enfatizar la primacía de la subjetividad del enunciante en el discurso (lirismo propio del género de la *canzone*), que configura de manera genuina los conceptos personificados en el poemario. Esto diferencia la estancia sologureniana de otras formas de la tradición himnica, en las que priman los rasgos objetivos de la entidad laudada o una noción socialmente compartida de esta. Otra deuda puede verse en la nieve ardorosa de la estancia 6:

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. (2016: 97)

⁵ No hay que descartar el posible simbolismo primitivo de la fuente como figura de la unión sexual que apunta Margit Frenk (2006: 348n). Pero, en todo caso, se trataría de un plano metafórico bastante más sencillo. Como sostiene Eugenio Asensio, la expresividad de la canción medieval puede fundarse en el paralelismo y prescindir de metáfora (1970: 116-118).

⁶ Posiblemente halladas en las elegías de Ovidio y de Propertio, hacia el siglo XV, el fuego del amor es una de las metáforas más comunes de la literatura española (Sánchez Jiménez, 2005: 197).

Así, en el poema LXXI del *Canzoniere*, el enamorado es como nieve que arde ante la amada:

Quando agli ardenti rai neve divegno,
vostro gentile sdegno
forse ch'allor mia indignitate offende.
Oh, se questa tremenza
non temprasse l'arsura che m'incende,
beato venir men! ché 'n lor presenza
m'è piú caro il morir che 'l viver senza.
Dunque ch'i' non mi sfaccia,
sí frale oggetto a sí possente foco, (2006: 312 y 314)

La nieve de Petrarca es parte de una antítesis nacida de la hipérbole de sentimientos. En Sologuren, en cambio, la nieve es símbolo a partir de una doble paradoja, ya que los opuestos sensoriales frío-ardor y silencio-voz le son definitorios, y no eventos circunstanciales (como el derretimiento en Petrarca).

El fuego petrarquista, con su unívoco valor de destrucción, construye una definición paradójica del amor y sus efectos. Sin embargo, no es un fuego paradójico en sí mismo como es el de Sologuren, que en su blancura significa anulación y al mismo tiempo fecundidad. Es un doble valor que sí desarrolla la vertiente mística española, que renueva el significado de las imágenes ígneas del petrarquismo. De este modo, en el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz la “llama... consume y no da pena” (2008: 258).⁷ Tal motivo se plantea con más detalle en la “Llama de amor viva” del santo:

¡Oh llama de amor viva,
que tiernamente hieres
de mi alma en el más profundo centro!
pues ya no eres esquiva,
acaba ya si quieres;
rompe la tela de este dulce encuentro.
¡Oh cauterio suave!
¡Oh regalada llaga!
¡Oh mano blanda! ¡Oh toque delicado,
que a vida eterna sabe
y toda deuda paga!,
matando muerte en vida la has trocado. (2008: 263)⁸

El poema describe el sentimiento que los enamorados experimentan (Ynduráin, 2008: 218). La “llama de amor” produce tanto el dolor de la llaga como la felicidad de una vida nueva, una vida en unidad mística con Dios. Cabe observar el énfasis que la poesía de San Juan pone en el efecto intensamente crematorio de la “llama”, pues en Sologuren sucede igual: el *Cántico* y la estancia 22 señalan directamente una consumición por fuego. Pese a esto, el fuego de “Llama de amor viva” no es exactamente la unión misma, como es el fuego de la estancia. Es el camino a la unión: simboliza el dolor físico y psíquico, parte del proceso de la purgación de los sentidos y del alma que habrá de conducir a la unión mística (Nieto, 1992: 128).

También Sologuren entiende el fuego de San Juan como camino místico en su estudio “Algunas imágenes de la poesía castellana medieval”, que trata de la imagen de las llamas como propia del tema amoroso. Primero, la define en su valor semántico de deseo inalcanzado:

A este tipo de imágenes se añade otro, bastante rico, el de ‘fuego’ y ‘llamas’, cuyo sentido se compadece medularmente con el de ‘cárcel’, ya que concreta una nueva característica del estado en que se halla el amante, no solo prisionero sino, aún más, sufriendo la destrucción que su pasión le acarrea. (2005b: 143)

⁷ Domingo Ynduráin apunta que el fuego amoroso de San Juan de la Cruz procede tanto de la corriente petrarquista como de la lírica española cancioneril (2008: 218).

⁸ Se han modernizado las grafías.

Y luego adelanta, citando un estudio de Helmut Hatzfeld, el significado de dolor y recompensa que utiliza San Juan en su “Llama de amor viva” (2005b: 146).

Del fuego místico proceden la forma y en parte el sentido del fuego dador de vida del poema de Sologuren. Ya en el “Proemio” de su obra, el autor nombra al santo como una de sus influencias; existe además otro paralelismo importante entre *Estancias* y la simbología de San Juan de la Cruz: la “Noche” personificada de la estancia 2 que se presenta como entidad gestora de unión (2016: 95), al igual que en la “Noche oscura” del místico. Sin embargo, se notan otras diferencias semánticas y estructurales entre sus metáforas ígneas. La experiencia amorosa en Sologuren es intensa, pero exenta de dolor; gozosa, la humanidad de la estancia 22 se celebra en toda su carnalidad, la cual está ausente en la “Llama de amor viva”.⁹ En ese sentido, la “vida” nueva en San Juan es una meta espiritual y no conlleva fecundación material ulterior. Pese a que el fuego de la estancia proviene de la poesía mística, no hay en ella unión mística. *Estancias* carece de la presencia definida de un dios, que en los poemas del santo es personificado y detallado conforme referencias y caracteres de la tradición judeocristiana. Así, la himnica de Sologuren no implica divinización.

No obstante, existe en la estancia 22, en ese “árbol de la vida” que iza sus ramas, una imagen de mediación entre la tierra y el cielo. Aquí el motivo del contacto con un plano trascendente es una sugerencia, suficiente en sí misma, pero tenue si no se lee dentro del conjunto de estancias, las cuales presentan otras referencias. Al respecto, estos textos de Sologuren celebran la vida como ciclo maravilloso e indetenible incluso ante la muerte física:

Yo sé, Muerte,
que siempre
tienes la puerta
abierta.
Y tocaré.
Y sentirá
la sangre misma
su libertad
tocar el cielo
con relámpagos
nuevos.¹⁰ (2016: 96)

Este poema trueca el concepto barroco de la vida como muerte anunciada y constante: aquí la muerte es vida y espacio de libertad, donde la sangre se alza hacia el cielo tras quebrar los límites del cuerpo humano, lo que se puede interpretar como símbolo de su integración al ciclo de la vida. Esto se observa también en la “Noche” (estancia 2), configurada como agua en cuyo movimiento se unen cadáveres a raíces:

... y voy viendo tus aguas
unir raíces, pájaros
caídos... (2016: 95)

Si bien el acento de cada composición está puesto en la experiencia concreta de la entidad a la que lauda, el yo lírico sugiere en ciertos pasajes que ese esplendor del existir responde a un ámbito no material ni temporal, del cual esas vivencias son realizaciones perfectas. Esa correspondencia con una dimensión superior se desliza en el epígrafe de la estancia 15, extraído de *Il Cantico delle Creature* de san Francisco de Asís, en el que declara la procedencia divina del agua:

Laudato si', mi Signore, per sor'acqua
la quale é multo utile, et humele, et pretiosa et casta. (2016: 100)

La relación intertextual no se restringe a este contexto, porque en su alabanza a Dios el santo agradece por el agua, las estrellas y la muerte corporal: realidades también cantadas y personificadas en *Estancias*; por tal

⁹ Como observa Nieto, en la “Llama” de San Juan el acento masculino no posee una explícita anatomía humana (1992: 126).

¹⁰ El énfasis es nuestro.

razón, podría aducirse que el canto de Francisco fue la inspiración germinal del conjunto.¹¹ Pero en *Estancias* lo divino no existe por mención directa, sino solo por tenues alusiones, siempre secundarias, subordinadas al motivo del ciclo de la vida. Esa fuerza incesante y creadora, única divinidad insinuada, es la instancia atemporal de donde proviene todo lo material. Por eso, en la estancia 22 la trascendencia no es la unión mística dual del hombre y Dios, es consonancia de tres entidades, de dos seres humanos por cuya unión corporal sintonizan con un ritmo universal. Al plantear poéticamente esa visión personal de la existencia, Sologuren toma de los poetas religiosos las imágenes en las cuales la materia es capaz de comunicar los movimientos de una realidad superior.

5. Reescritura y sentido: una poética

Las maravillas de la vida y su indetenible flujo son, entonces, el tema principal de *Estancias* y en él se entretienen, subordinados, las demás entidades cantadas: la muerte, el amor, la fecundidad. Esta noción del fluir determina la importante presencia del agua en el poemario y se inmiscuye en otros niveles de la composición, y explica el proceso de escritura intertextual de algunas estancias, todo lo cual supone una profunda coincidencia entre técnica y sentido, una forma novedosa de producir significado que demuestra en la práctica la validez de la reflexión poética. Ocurre de ese modo con la transformación de la canción medieval que da vida a la estancia 22, así como con las otras reescrituras de *Estancias*.

Para Javier Sologuren, autor en contacto con diversas literaturas, lo obtenido de las lecturas y traducciones es “alimento” de la escritura propia, transparentado en esta de múltiples modos:

Estos contactos nunca son gratuitos y nunca dejan de marcar. Creo que a estas tangencias –que a veces más que tangencias son encuentros y colisiones– se les debe mucho de lo que pueda caracterizar una expresión poética nuestra. (2005c: 361-362)

De forma consciente o inconsciente, el autor integra la literatura a su escritura original incluso por medio de ecos, de imágenes recordadas de una obra leída, reminiscencias que, aunque evidentes en su filiación, brotan orgánicas en el texto nuevo, con un significado que no siempre es el del texto de origen. Por eso, la “Noche” o el “fuego” de *Estancias* son reescrituras de San Juan de la Cruz: se trata de unidades provenientes de otros textos, imágenes que yacen en la mente del poeta, pero que no dependen de la remisión a los poemas de origen y que en el texto naciente adquieren nuevo contexto y nuevo significado (el cual aprovecha solo en parte la estructura semántica original). En ese proceso de creación, que Sologuren muestra (aunque sin dar voces), se halla el significado intertextual del poema 22 y de otras reescrituras de *Estancias*.

Es así que algunos poemas del conjunto esbozan en su intertextualidad una poética que reflexiona sobre el lugar de la tradición literaria en la creación personal: al igual que la vida, la literatura es un flujo indetenible de textos, los cuales se perpetúan en su capacidad de dar vida a otros textos. Esta concepción se tematiza en la estancia 12¹²:

El Antiguo habla en mí.
En mí despierta.
Sus ojos son un *agua cineraria*.
Un *pálido nenúfar su sonrisa*.
El Antiguo creyó saber,
y su creencia fue sabiduría.
Dobló la cabeza *en el amor*:
Espuma es hoy blanquísima.¹³ (2016: 99)

El “Antiguo” es símbolo del conocimiento, sabiduría y técnica ganados por la humanidad en siglos pasados, valores que se perpetúan a través del tiempo en los hombres individuales. El que se perpetren por medio del hablar señala la importancia histórica que tiene la palabra como vehículo de pensamientos, saberes y

¹¹ Ana María Gazzolo también apunta la importancia de esta relación (1991: 11).

¹² Luis Rebaza ofrece una lectura del poema que, atenta a su hipótesis de *Vida continua* como construcción de una identidad, resalta las imágenes líquidas y establece una relación feliz con el mar de la estancia 4 que es origen del hombre (2000: 305).

¹³ El énfasis es nuestro.

emociones, y delata las implicancias metapoéticas del tema, porque para Javier Sologuren la poesía es un fenómeno universal, en cuyos textos los hombres de todas las épocas pudieron y pueden reconocer algo de sí mismos y a la vez algo de la esencia de lo humano (ver 2005b: 68).

Su visión de la experiencia poética (lectura y escritura) como fluir se establece en la metáfora base de la estancia citada: el Antiguo está compuesto de agua. Y la idea de continuidad y génesis se establece con el color blanco, ya comentado con relación a la estancia 22 y a su significado de inicio de la escritura en la obra total del poeta. Esa idea se refleja también en el florecimiento del “nenúfar” y en la imagen del “agua cineraria”. Esa “agua cineraria” es una imagen relevante, pues es análoga al “fuego blanco” de la estancia 22 y es una muestra bien lograda de síntesis y reunión de opuestos: que el tiempo hiciera cenizas de los hombres antiguos no impide que la sabiduría alcanzada por ellos haya seguido su curso a través de la palabra. Todo ello expresado en el oxímoron de una frase nominal.

También la mencionada estancia 15 emplea la imagen del agua y alude a la expresión lingüística para comunicar la continuidad entre un texto naciente y otro históricamente anterior:

Como nacidas palabras
de labios del seráfico
Francisco, así, Agua, cantas
y la sed apaciguas
—preciosa, humilde y casta—
como a nuestra congoja
la preciosa, humilde y casta
palabra de Francisco. (2016: 100)

Aquí el autor otorga una función principal a la intertextualidad, que se materializa en la cita traducida del poema de san Francisco (“preciosa, humilde y casta”) y en la mención de su persona. A diferencia de los ejemplos anteriores, este texto sí muestra cierta dependencia del original para generar su significado: ofrece la misma valoración metafórica del agua del texto del santo, a la que Sologuren suma una implicancia afectiva (v. 6). Asimismo, la inclusión de Francisco (calificado de “seráfico”) indica esa trascendencia de lo humano y material, presente en otras estancias.

El trabajo en la estructura sintáctica del poema resalta la mención del santo: apoyado en el hipérbato que antepone la oración subordinada modal a la principal, forma una construcción circular que inicia y cierra en su “palabra”. La repetición del v. 5 en el v. 7 y la duplicación de la oración modal redoblan la equivalencia del “Agua” y la “palabra de Francisco”. Se trata de un símil reversible que vuelve a plantear el asunto de la estancia 12: el agua es como las palabras y estas son como el agua, porque su canto fluye a través de las eras manteniendo sus valores. Así, el yo lírico propone una continuidad real del canto de san Francisco en el suyo.

6. Cambio estilístico de *Estancias*

Pese a que los textos fundidos en la estancia 22 difieren en su procedencia y en sus medios expresivos, coinciden en una característica que comparten con las demás estancias del conjunto. La poesía popular medieval española (en su sencillez metafórica y economía en la elocuencia) y la poesía mística (con sus símbolos de gran condensación semántica) se caracterizan por presentar un lenguaje conciso, cada cual a su modo. Esto mismo se puede decir de los poemas de *Estancias*, más aún cuando se los compara con los poemas de su etapa mexicana (1948-1950), importantemente signados por el onirismo y la libre asociación de factura surrealista (Gazzolo 1991: 9). El poema *Bajo los ojos del amor* es representativo de dicha época y un buen contraejemplo de muchos de los rasgos que definen la lengua de *Estancias*:

Aún eres tú en medio de una incesante cascada
de esmeraldas y de sombras, como una larga
palabra de amor, como una pérdida total.
Aún eres tú quien me tiene a sus pies
como una blanca cadena de relámpagos,
como una estatua en el mar, como una rosa
deshecha en cortos sueños de nieve y sombras,
como un ardiente abrazo de perfumes en el centro del mundo. (2016: 73)

En un verso libre y amplio, las realidades contrarias que conforman el sentir amoroso moldean a la amada en una sucesión de imágenes independientes entre sí. En esta etapa la estructura figurativa tiende a desarrollar un concepto base a través de una serie de metáforas yuxtapuestas y de campos semánticos diversos que se abandonan apenas han desplegado su fuerza imaginativa. La profusión metafórica se apoya en otras abundancias estilísticas: el paralelismo sintáctico, la anáfora, la reiteración léxica y la adjetivación. El adjetivo es uno de los principales materiales de este estilo: gran parte del contenido poético de la imagen brota de él, por lo que es casi omnipresente.

La comparación anterior revela un nítido cambio en el lenguaje del autor, que se da progresivamente desde *Otoño, endechas* (1959). Ana María Gazzolo señala que *Estancias* puede entenderse como una síntesis temática de los libros anteriores y que sus diferencias estilísticas son graduales y no absolutas (1991: 11). El principio de la metáfora sigue siendo en muchos casos la libre asociación de imágenes y el onirismo: la estancia que abre el conjunto está dedicada al “Sueño”, figurado como una “avenida” (2016: 95). También es cierto que en algunas estancias todavía es principal la función del adjetivo. Sin embargo, la estructura del poema ha cambiado y no solo por su uso seguro de versos cortos; ha cambiado en un nivel más profundo: en la forma de concebir y de mostrar el objeto poético.

En los poemas de Sologuren de impronta superrealista, el sujeto lírico ofrecía imágenes que, si bien vigorosas, eran una refracción onírica de una subjetividad solo penetrada a medias y en desorden; por lo tanto, la intensidad del texto se confiaba en gran medida al efecto acumulativo de los paralelismos. Por el contrario, la estancia es una estructura de definición y propicia un sujeto lírico contemplativo: por la experiencia constante, la voz conoce el objeto del que habla y al revelar su esencia con palabras justas y rotundas revela su interior, sus pensamientos y emociones; porque la estancia se funda en una compenetración entre objeto y enunciante (ver Oquendo 1971: XX).

En consecuencia, la estructura metafórica de *Estancias* ya no es de imágenes independientes:

Mueves tus largos miembros
hacia el mar que te aguarda,
musitando palabras
al mar de tu desvelo;
pero tus labios siempre
buscándole la boca,
Río, pero tú siempre
con tu canción de sombra. (2016: 100)

La entidad se da a conocer en una metáfora principal desarrollada en todo el texto, de la que surgen otras imágenes por extensión natural o por inserción: en el caso citado, hay una metáfora base del río como enamorado que corre a besar al mar.¹⁴ *Estancias* es el primer conjunto en el que Sologuren deja de lado la yuxtaposición metafórica, en pro de la metáfora continuada y la subordinación de imágenes.¹⁵ En consecuencia, el conjunto prescinde del juego retórico de las reiteraciones marcadas de la poesía previa y su intensidad se hace sostenida, sin desgarrones afectivos resonantes.

Para Roberto Paoli, la paulatina evolución de Sologuren hacia las formas breves es consecuencia de la adopción del silencio y del vacío como posibilidades semánticas: “Los intervalos blancos no son pausas de sentido; al contrario, agregan sentido, dibujan icónicamente otros sentidos [...]” (1985: 113). Así, *Estancias* sería un conjunto de versos cortos,

rodeados por anchos márgenes de elocuente silencio que sugiere una escansión morosa, intensa, interior, que no sólo es un ámbito vacío donde se propaga y repercute lo verbal, sino que además se compenetra en lo verbal con su ausencia, sus fisuras, su ‘no-dicho’. (1985: 120)

Pero el fenómeno no funciona de esa manera en las estancias. La pausa versal en un contexto de metros cortos y fuertes encabalgamientos aísla los sintagmas y palabras, les confiere mayor resonancia y, en consecuencia,

¹⁴ Como observa Rebaza, “[e]l discurso se construye partiendo del vocativo como centro textual y como origen de irradiación de imágenes” (2000: 291).

¹⁵ *Estancias* supone un hito por ser el primer conjunto de Sologuren con significativa unidad de estilo (Silva-Santesteban 2016: 10). Estos versos son muy ecuánimes en su estructura, sin llegar a la monotonía por sus figuraciones variadas e inusitadas.

significación plena. Por ejemplo, en la estancia 5 el encabalgamiento realza el plano metafórico del “agua” y, por tanto, la idea de la vida como discurrir continuo:

¿En tu ardiente escarchado,
en la absorción fría de tus ojos,
Estrella, escombro puro, lejano,
serenarás el *agua*
de nuestro sino humano?¹⁶ (2016: 96)

Y en la estancia 17, enfatiza el concepto de soledad al aislar el adjetivo:

Tu llamarada, Sed,
en el desierto estalla,
en el mar, en la arena,
como tu *condición*
solitaria.¹⁷ (2016: 101)

Es un procedimiento estilístico que el poeta practica premeditadamente.¹⁸ Y se podría decir que, puesto la versificación tiende a la irregularidad, su efecto es en gran medida el principio constitutivo del metro de *Estancias*. En este conjunto, el encabalgamiento y la pausa versal adquieren una funcionalidad plena, rasgo que en adelante acoplará a su versificación.

Pero la categoría de “brevedad” no sería exacta para describir este cambio en el lenguaje de Sologuren. Según plantea el autor, la brevedad es un criterio cuantitativo que nada dice de la efectividad de un enunciado: “lo breve será una formulación con pocas palabras. Pero cabe preguntarnos de nuevo: ¿Estas serán las necesarias? ¿No faltarán algunas? ¿No sobrarán?” (2005c: 182). En vez de la brevedad, Sologuren propone la concisión como valor literario que “establece idealmente una ecuación: tantos conceptos, tantos términos. Nada debe estar de más, ni tampoco faltar” (2005c: 183). Sin embargo, para Sologuren no hay una sola manera de concisión; en un artículo señala como ejemplos de concisión obras de diversa longitud (y algunas bastante más amplias que otras): poemas de Giuseppe Ungaretti, el haiku japonés, el relato *The Killers* y la novela *The Old Man and the Sea* de Ernest Hemingway (2005c: 183).

La estancia es una forma concisa, de una manera más próxima a la concisión del haiku y de la primera poesía de Ungaretti, con los cuales coincide en una decidida austeridad retórica, principalmente en materia de figuras de repetición y de amplificación, la cual responde a una disposición general hacia la economía lingüística. No obstante, dicha economía va más allá de la sola reducción de material lingüístico; tampoco se puede definir como laconismo,¹⁹ pues en los enunciados lacónicos el adjetivo (categoría usualmente accesoria) no tendría la funcionalidad semántica que ostenta en algunos poemas analizados. Javier Sologuren describe tal economía al explicar la expresividad del haiku japonés:

No es la brevedad lo que hace que un haiku sea lo que es, inclusive hay poemas de menos sílabas [...] como el asombrado y asombroso “M’illumino / d’immenso” del gran poeta italiano Giuseppe Ungaretti, por citar una sola muestra. Este grande y minúsculo poema sí participa de una de las mayores características del haiku: la intensa fuerza emocional, en el umbral de la exclamación misma, del “¡oh!” indecible y súbito. (2005c: 82)

La economía de *Estancias* consiste en ordenar los distintos niveles de una estructura bastante breve para expresar con intensidad una serie de impresiones y pensamientos complejos sobre la existencia, engarzados en una misma emoción, los cuales se comunican preferentemente por imágenes sugestivas y evitando dilaciones explicativas. Esto se logra en *Estancias* por medio de una síntesis que produce signos susceptibles de ricas asociaciones semánticas. Como se analiza en párrafos anteriores, hay ejemplos puntuales de síntesis en todas las estancias y muchos operan una síntesis por la reunión de ideas contrarias: metáforas, personificaciones,

¹⁶ El énfasis es nuestro.

¹⁷ El énfasis es nuestro.

¹⁸ Así lo declara en un comentario a su traducción de “Hälfte des Lebens” de Friedrich Hölderlin (2005a: 146).

¹⁹ Luis Hernán Ramírez define como “lacónico” este estilo de Sologuren (1967: 51). Sin embargo, el laconismo supone una acuciada carencia de recursos expresivos, cuando *Estancias* no los anula, sino que reduce su número solo a los necesarios.

paradojas y, principalmente, símbolos.²⁰ Pero Sologuren condensa significados no solo en las figuraciones, sino también en el estrato sonoro e incluso en la sintaxis. Entonces, en *Estancias* se observa, en lugar de las usuales sucesiones de frases independientes, una verdadera preocupación por el diseño del período complejo, que cuida de los enlaces, la cantidad y el orden de los miembros (y de sus efectos consiguientes), con el fin de no diluir la intensidad seccionando el contenido en varios periodos.

7. Conclusiones

Como demuestran los análisis anteriores, el significado esencial que sobre la vida y la poesía propone *Estancias* puede hallarse desde el examen de sus variadas relaciones con la tradición literaria. El autor propone que la tradición literaria y cultural forma parte de la creación personal, porque la poesía universal al igual que la vida natural es un flujo indetenible, de emociones, saberes y valores humanos. Si bien la tradición interviene como material desde los inicios del ejercicio creativo de Sologuren, es este el primer título en el que sus ideas sobre lo propio y lo heredado se plantean como emoción poética.

Por eso, la intertextualidad está absolutamente inmersa en la idea nuclear de *Estancias*, y se practica en distintos grados y formas. Por ejemplo, en su intención de síntesis semántica (para la cual *Estancias* supone un hito en la producción del poeta), es este el primer conjunto en que Sologuren enriquece su texto aunando explícitamente su voz a la de otro poeta, como ocurre con la estancia 15, por medio de la cita y la mención. Por otra parte, en esas reescrituras estudiadas se aprecia la importante correspondencia entre la producción crítica y la poética, en cuanto a la visión de la poesía como quehacer que revela el espíritu del hombre, siempre uno a través del tiempo y las distancias.

Referencias bibliográficas

- Asensio, Eugenio (1970). *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. Madrid: Gredos.
- Cabrera, Miguel (1988). *Milenaria luz: La poesía de Javier Sologuren*. Madrid: Ediciones del Tapir.
- Cruz, Anne J. (1988). *Imitación y transformación: el petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*. Amsterdam: John Benjamins Publishing.
- Cruz, Juan de la [San] (2008). *Poesía*. Ed. Domingo Ynduráin. Madrid: Cátedra.
- Frenk, Margit (2003). *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Frenk, Margit (2006), “Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas”, en *Poesía popular hispánica. 44 estudios*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, págs. 327-352.
- Gazzolo, Ana María (1991), “Javier Sologuren. La poesía como ejercicio y como metáfora”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 498, págs. 7-34.
- Lázaro Carreter, Fernando (1992). *Estilo Barroco y personalidad creadora*. Madrid: Cátedra.
- Nieto, José C. (1992), “El proceso poético de la ‘Llama de amor viva’”, *Edad de Oro*, núm. 11, págs. 123-132.
- Oquendo, Abelardo (1971), “Sologuren: la poesía y la vida”, en Javier Sologuren. *Vida continua*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, págs. VII-XXV.
- Paoli, Roberto (1985). *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*. Florencia: Università degli Studi di Firenze.
- Petrarca, Francesco (2006). *Cancionero I*. Ed. Jacobo Cortines. Madrid: Cátedra.
- Ramírez, Luis Hernán (1967). *Estilo y poesía de Javier Sologuren*. Lima: Ediciones de la Biblioteca Universitaria.
- Rebaza, Luis (2000). *La construcción de un artista peruano contemporáneo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Sánchez Jiménez, Antonio (2005), “«Huego de amor»: la metáfora amor fuego en la estructura de *Celestina*”, *Celestinesca*, núm.º 29, págs. 197-209.
- Silva-Santisteban, Ricardo (2016), “*Vida continua* de Javier Sologuren”, en Javier Sologuren. *Vida continua*. Ed. Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Academia Peruana de la Lengua, págs. 7-17.
- Solís, Luis Enrique Jesús Nazaret (2014). *La poesía del Siglo de Oro en la poesía de la generación peruana del cincuenta. Análisis intertextual-interpretativo*. Tesis Universidad de Navarra.

²⁰ En el estilo de *Estancias* hay una tendencia neoconceptista, lo que ya apunta Luis Hernán Ramírez en su tesis (1967: 54-59), aunque con notorias limitaciones conceptuales. La síntesis y sus figuras estudiadas coinciden con la forma en que los poetas barrocos españoles usan y entienden el concepto (ver Lázaro Carreter, 1992: 15-23). No obstante, debe precisarse que los poemas conceptistas presentan un desarrollo más explicativo y unívoco de la relación entre términos que constituye el concepto; mientras que en la estancia muchas veces solo el plano imaginativo despliega una red de pensamientos y emociones. Esta confianza en la capacidad evocativa de la imagen poética en detrimento de la explicación es característica de la poesía moderna, desde la segunda mitad del s. XIX (con Baudelaire y Mallarmé) en adelante.

- Sologuren, Javier (2005a). *Gravitaciones & tangencias. Obras completas. Vol. II.* Ed. Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, págs. 144-150.
- , ----- (2005b). *Al andar del camino I. Obras completas. Vol. VIII.* Ed. Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, págs. 131-164.
- , ----- (2005c). *Hojas de herbolario. Obras completas. Vol. X.* Ed. Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, págs. 82-83.
- , ----- (2016). *Vida continua.* Ed. Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Academia Peruana de la Lengua.
- Vega, Garcilaso de la (2017). *Poesía castellana.* Eds. Julián Jiménez Hefferman e Ignacio García Aguilar. Madrid: Akal.
- Ynduráin, Domingo (2008), "Introducción", en [San] Juan de la Cruz. *Poesía.* Ed. Domingo Ynduráin. Madrid: Cátedra, págs. 11-233.