

la casa de cartón

de



Revista de Cultura II Época N° 14

A nuestros amigos

El número 14, correspondiente al agitado verano de 1998, que usted querido lector tiene en sus manos, está dedicado al poeta peruano Javier Sologuren (Lima, 1921), una de las más altas voces de la lírica hispanoamericana. Su producción poética lleva como título general *Vida continua*, metáfora con la que el poeta asume la existencia como el transcurrir de un río, a veces calmo, a veces rabiosamente furioso. La vida es agonía, afirmaban los griegos, la vida es lucha. *Vida continua* es un libro abierto; en él el poeta deja su palpito y su sangre. *La casa de cartón de Oxy* se honra en publicar esta suerte de homenaje donde destacados profesionales de la Literatura abordan la obra de Sologuren. Tenemos las firmas de Ana María Gazzolo, Jorge Eduardo Eielson, David Sobrevilla, Ricardo Silva-Santisteban, Jorge Eslava, Edgar O'Hara, Carlos López Degregori, Alonso Rabí Do Carmo y Javier Agreda. Las fotos del talentoso Herman Schwarz ilustran parte de estas páginas.

Por otro lado, el crítico de arte Jorge Bernuy analiza la obra del pintor Leslie Lee (Lima, 1932), quien concede asimismo una interesante entrevista donde reflexiona acerca de su evolución pictórica.

El músico, diseñador gráfico, investigador y profesor universitario Octavio Santa Cruz nos acompaña en esta edición para entregarnos un vivo testimonio de su familia paterna, donde sobresalen las figuras de Nicomedes, Victoria y Rafael.

Como de costumbre, el poeta Luis Alberto Castillo nos entrega sus comentarios sobre las últimas publicaciones aparecidas en nuestro medio.



Carlos E. Delius

JAVIER SOLOGUREN:
«LA POESÍA A CERO
GRADOS NO EXISTE»

Fragmentos para una autobiografía oral.

Javier Sologuren (Lima, 1921) no necesita de mayor presentación. Sin embargo, es necesario decir, una vez más, que se trata de un poeta muy importante en el ámbito hispano. Autor de una obra en la que se funden el rigor clásico y el espíritu de libertad inherente a la estética moderna, Sologuren ha ganado merecidamente un lugar de enorme importancia en nuestra tradición poética. En esta entrevista, a la que el poeta accedió con la generosidad y la sencillez que lo caracterizan, Sologuren traza, en sus propias palabras, un recorrido por su vida, tan llena de vivencias y anécdotas de suyo recordables. El descubrir de la literatura, la infancia marcada por el paludismo, los libros de La Rama Florida —aquella entrañable colección de pequeños volúmenes a los que Sologuren dio vida con fino sentido gráfico—, las lecciones de Alfonso Reyes, la poesía misma, Arguedas, Vallejo, y muchos temas más están presentes aquí. Dejemos que sea la voz de Sologuren la que nos guíe en este recorrido.



ENCUENTRO CON LA PALABRA

Mi infancia fue marcada por varias enfermedades, en especial el paludismo. Lo padecí durante muchos años, porque en esa época no había un fármaco capaz de combatirlo. Esta circunstancia está asociada directamente con la literatura, pues estuve mucho tiempo postrado en cama, alejado de cualquier cosa propia de mi edad, sin amigos, así que aprendí a leer en la cama. Yo vivía en ese tiempo en casa de unos tíos, en Barranco, pues el clima me era favorable. En la biblioteca de la casa había una gran cantidad de novelones, como *El conde de Montecristo* o *Los misterios de la India*, además de cuentos infantiles. Pero también recuerdo que la empleada, una mujer andina casi anciana, me contaba unos cuentos extravagantes, terroríficos, con personajes como monjes sin cabeza, brujos o fantasmas que se unían a mis impresiones de enfermo. Es que el paludismo se distingue por las fiebres tan altas que produce, y yo tenía además terciana. De no haber sido por esta enfermedad a lo mejor mi destino hubiera sido otro, ¿no?

ORÍGENES DE UNA VOCACIÓN

Mi inclinación por la escritura se hizo patente recién en la secundaria. Los primeros versos que escribí fueron motivados por mi enamoramiento de una profesora, mucho mayor que yo, por supuesto. Fueron versos absolutamente cándidos, que hablaban del rapto de este enamoramiento. Un día llegaron a manos de mi madre, que de un lado me felicitó por mi inquietud, y de otro, me dijo que no eran propios de mi edad. Por esa misma época me volví a enamorar, esta vez de una prima mía, una chica realmente muy bella, que nunca me tuvo en cuenta. Entonces escribí un poema muy malo. El gran hallazgo para mí fue decir «eres una muñeca, y como tal, sin corazón», estaba convencido de que esa era una gran imagen, pero felizmente esa sensación se desvaneció después y nunca se me ocurrió ni siquiera transcribirlo. En todo caso, me imagino que casi la totalidad de poetas han comenzado escribiendo versos amorosos, el amor es una suerte de sarampión poético.

AÑOS DE FORMACIÓN

La primera escuela a la que fui pertenecía a dos viejitas que habían acondicionado su casa. Era una especie de nido y no tenía carácter oficial. De ahí pasé a los Maristas de Barranco, el San Luis. Luego, una vez curado del paludismo, pasé a Lima, al Instituto de Comercio e Industrias, que quedaba muy cerca de la Plaza de Armas. El director era un francmasón, un hombre muy interesante. Des-

pues llegué al Colegio Peruano, dirigido por un matemático, el doctor Haro, un hombre de ideas muy avanzadas. El cuarto y quinto años de secundaria los hice en el colegio del doctor Cavansano, un italiano cultísimo y de un perfil dantesco notable. Este colegio quedaba muy cerca de la Plaza Francia, donde estaba el local de la Universidad Católica. Allí tuve maestros notables, como Javier Pulgar Vidal y Pedro Benvenuto Murrieta. De modo que mi formación fue mayoritariamente laica, porque después pasé a la Universidad de San Marcos, donde seguí estudios en la Facultad de Letras y después me doctoré en Filosofía.

MI GENERACIÓN

A la gente de mi generación no la conocí en San Marcos, como muchos pudieran pensar. A Jorge Eduardo Eielson, por ejemplo, me lo presentó un vecino. Jorge Eduardo vivía muy cerca a mi casa, y este vecino, enterado de que yo escribía poemas, me dijo: «por aquí vive un joven que también escribe poemas, ven para que lo conozcas». Entonces trabé amistad con Eielson, y a través de él llegué a la Peña Pancho Fierro, donde conocí a Blanca Varela, Sebastián Salazar Bondy, Fernando de Szyszlo, Raúl Deustua, y también a José María Arguedas. La Peña Pancho Fierro funcionaba en la plazuela San Marcelo, en el centro de Lima. El local era muy sencillo, tenía una habitación donde había una valiosa colección de artesanías peruanas, y otra más grande, donde se llevaban a cabo las reuniones. Allí conocí, entre otros, a Emilio Adolfo Westphalen, con quien tengo una entrañable amistad, a José Sabogal, en fin, a mucha gente.

EN MÉXICO

Mientras estudiaba en San Marcos, trabajaba en el entonces Ministerio de Hacienda. En la misma oficina donde estaba yo trabajaba también Jorge Eduardo Eielson. Mi labor era aplicar el impuesto a los bienes inmuebles, algo bastante mecánico en realidad. Después de terminar en San Marcos, tuve la posibilidad de postular a una beca en el Colegio de México, institución en la que pasé prácticamente tres años. Allí estudié filología y lingüística, y fue una experiencia inolvidable, porque tuve la suerte de contar con maestros excepcionales como Alfonso Reyes, Raimundo Lida, Emilio Prados y Jorge Guillén, quien fue a darnos un curso sobre poesía española del Renacimiento. En México conocí a César Moro, el gran poeta surrealista peruano. Durante mi estadía en Méxi-





«Yo nunca he sido una persona prolífica, literariamente hablando. En mi escritura han habido pausas muy largas, que empecé a llenar traduciendo poesía, en especial poemas por los que tenía un gusto personal definido».

(Foto: Herman Schwarz).

co hice contacto con muchos intelectuales españoles que huían de la España franquista. Esos tres años en México fueron decisivos. En Lima ya había publicado *El morador*, en una separata de la revista *Historia* que dirigía Jorge Basadre. Entonces, Emilio Prados me presentó a Juan Larrea, el vallejinista español, que en ese momento dirigía *Cuadernos Americanos*, donde publiqué por segunda vez. Terminado mi periplo mexicano, gané un puesto de lector de español en Suecia, lugar en el que permanecí seis años y medio.

LA RAMA FLORIDA

A mi regreso al Perú entré como profesor a La Cantuta. Posteriormente, y de manera un tanto errática, enseñé algunos cursos en San Marcos y en la Universidad Católica, hasta que me establecí como docente en la Universidad Nacional Agraria, donde me reencontré con José María Arguedas, a quien había dejado de ver durante casi diez años. Recuerdo que ambos vivíamos en el hotel Los Ángeles, y como éramos colegas en la Agraria, él so-

lía llevarme en su volkswagen blanco. Así, tuve la ocasión de tratarlo más, y conocer los diversos aspectos de su personalidad fue para mí un deslumbramiento muy grande. José María era un hombre muy sencillo y de una pureza impresionante, un hombre apasionado. Siempre me fascinó su inclinación por los pobres, los minusválidos, los marginados. En el hotel, el guardián tenía cuatro perros, todos muy feos, enfermos, lesionados, y recuerdo con toda nitidez que José María siempre se acercaba a ellos y les hablaba en quechua con una ternura que no sabría definir. El hotel Los Ángeles tiene mucho significado para mí, pues allí se instaló también el taller donde hice los libros de La Rama Florida. Cuando estuve en México me interesó mucho la parte icónica de la cultura mexicana, y hurgando entre muchas figuras hallé un hombrecito de cuyos labios salía una cinta llena de flores, una rama florida, para ser más exactos, y de allí salió el nombre. Empecé con una máquina tarjetera Boston y con ella trabajé durante casi doce años. Cada librito me tomaba más o menos un mes de trabajo. El de impresor fue un



oficio que me produjo mucho goce, mucho placer, en parte por haber dado a conocer la obra inicial de poetas que luego adquirieron renombre, como Javier Heraud, Antonio Cisneros o Luis Hernández, y algunos extranjeros también, como Neruda o Ginsberg. Fueron en total ciento veinte títulos.

CULTURA JAPONESA

Otra de mis grandes pasiones es la cultura japonesa, y esto ha ido *in crescendo*, aunque ahora estoy un poco cansado y no sé si podré hacer todo lo que quisiera. Mi interés por el Japón es realmente muy anecdótico, y creo que mi fantasía interviene un poco en esto, pero en todo caso es una ficción que se ha hecho realidad. Yo vivía en la calle Teodoro Cárdenas, al lado del cine Azul, y en la esquina había una cafetería que era de unos japoneses. Ellos fueron los primeros extranjeros que conocí, y quedé maravillado pensando en el largo camino que habían recorrido hasta el Perú. Días más tarde, una noche de un verano muy caluroso, salí a pasear y pasé por la puerta de otra tienda cuyos dueños también eran japoneses. La tienda estaba cerrada, pero pude escuchar los sonidos de un instrumento musical muy extraño, que no se parecía ni a una guitarra ni a ningún otro instrumento de cuerda que yo conociera. Era el shamisen, una especie de banjo de tres cuerdas. De ahí a los libros, a la literatura japonesa, no hubo sino un paso. Y quién diría que después me iba a abocar a traducir esta literatura, iba a estar hasta en tres ocasiones en Japón, e incluso, lo que es el destino, iba a ser rehén, aunque por tiempo muy breve, en la residencia del embajador Aoki.

¿TRADUCTORE TRAIIDORE?

Yo nunca he sido una persona prolífica, literariamente hablando. En mi escritura han habido pausas muy largas, que empecé a llenar traduciendo poesía, en especial poemas por los que tenía un gusto personal definido. Gran parte de estas traducciones las reuní en un volumen titulado *Las uvas del racimo*, pero después han aparecido volúmenes como *Razón ardiente*, donde reúno mis versiones de poesía francesa, o *El rumor del origen*, la antología de literatura japonesa que publicó la Universidad Católica y que traduje junto con Ilia, mi mujer. Ahora está por aparecer un libro de poemas de René Char, que acabo de traducir.

VALLEJO

No puedo jactarme de ser un gran lector de

Vallejo, pero siempre he tratado de explicármelo. Mi sentido de la forma, en principio, difiere radicalmente de Vallejo, y en ese sentido, yo me siento incapaz de llevar a cabo una revolución en el lenguaje poético como sí hizo Vallejo. Sus libros están atravesados de horror y orfandad, de miseria y otras cosas que al comienzo no me producían ningún placer en especial. Luego, con el tiempo, descubrí el gran valor de esta poesía, su capacidad de significar, su vocación de ruptura. Incluso empecé una tesis sobre él. El crítico inglés Cohen lo considera el gran poeta de su época, y no sólo en el ámbito hispano. Yo coincidí plenamente con él, y me atrevería a decir, si cabe el término, que Vallejo viene a ser la Revolución Francesa de la poesía peruana. Paradójicamente, Chocano viene a ser la otra cara de Vallejo, que en vida fue marginado y olvidado, mientras Chocano gozó de muchas prebendas y favores. Ello quizá se deba a que en ese tiempo la poesía aún despertaba interés, aunque fuera superficial, en la burguesía. No digo que Chocano sea un poeta pésimo, pero el mismo año en que se publicaba *Trilce*, Chocano era coronado Poeta de América por el mismísimo presidente Leguía, y eso sí que es curioso. Definitivamente, aquí no caben comparaciones. La musicalidad de Chocano es un argumento muy débil frente a la contundencia y significado del mundo vallejiano, o a los misterios de Eguren. Sin embargo, Chocano llegó a ser un semidiós, un poeta al que se rindió pleitesía.

LA POESÍA

Con el paso del tiempo he ido valorando mejor mi obra, guiándome también por lo que dicen algunos críticos. No tengo una sensación de satisfacción plena, total, por lo que he hecho hasta hoy. Sin embargo, creo que he hecho bien en estar apartado de toda cosa superficial, en no perseguir el renombre o el aplauso barato, fácil. Alberto Escobar dijo una vez que mis poemas dejaban traslucir al mismo tiempo una actitud clásica y moderna, que se ponían al margen del tiempo en el mejor sentido del término. Yo espero que esto sea cierto. Lo que yo busco y reclamo en la poesía es el sentimiento, la vivencia profunda trasladada a un verso, no me interesa la poesía en cuanto hecho del intelecto o la razón. La poesía a cero grados no existe. Nunca esperé nada de la poesía, salvo aspirar a ver publicados mis poemas. Nada más. La poesía, la verdadera poesía, tiene que ser auténtica, para que la vida sea, parafraseándome a mí mismo, continua.



JAVIER SOLOGUREN: LA PALABRA Y LA EXISTENCIA

En el contexto de la poesía peruana de este siglo que ya termina, la generación del 45 o 50 es un espacio privilegiado de calidad y plenitud. Es asombroso, como en alguna oportunidad lo reconoció Marco Martos, que una sola promoción pudiera ofrecer tantos caminos y obras imprescindibles configurando una suerte de periodo áureo en nuestra tradición. Porque valgan verdades, la literatura latinoamericana pudo entregar por los mismos años varias obras poéticas mayores que ahora podemos leer completas y visitar en las más exigentes antologías, pero le tocó al Perú el raro privilegio de dar a conocer un conjunto de voces que permanecen inmunes a los vaivenes del gusto. No hace falta poseer dotes adivinatorias para anticiparlo: si en este fin de siglo ha llegado la hora de los balances y depuraciones, confiriéndole a las palabras el lugar que en justicia les corresponde, allí están envidiablemente jóvenes los poemas de Jorge Eduardo Eielson, Blanca Varela, Alejandro Romualdo, Wáshington Delgado, Francisco Bendezú o Carlos Germán Belli; y allí está, también, brillando con luz propia, ese ejemplo de palabra y vida que es la obra de Javier Sologuren.





En San Bartolo con amigos.



Recibiendo las Palmas Magisteriales.



Javier e Ilija y, atrás, el poeta Pablo Guevara y su esposa Hanne.



Con Szyszlo en su taller.

Desde *El morador* (1944), y pasando por *Detenimientos* (1947), *Dédalo dormido* (1949), *Bajo los ojos del amor* (1950), *Otoño, endechas* (1959), *Estancias* (1960), *La gruta de la sirena* (1961), *Recinto* (1967), *Surcando el aire oscuro* (1970), *Corola parva* (1977), *Folios de El Enamorado y la Muerte* (1980), hasta llegar a *Tornaviaje* (última sección de la edición de *Vida continua* de 1989) y *Un trino en la ventana vacía* (1992), la poesía de Javier Sologuren –al margen de los matices y distintas opciones formales experimentadas– ha ido configurando una sola gran construcción que aspira a confundirse con la propia existencia. Si hay autores polifónicos que ensayan rupturas y caminos inéditos en cada una de sus obras; hay otros, en cambio, para los que la fidelidad y consecuencia con lo ya escrito es la mejor virtud para continuar. Su propuesta no es, entonces, la de libros autónomos, sino la justificación final que otorga a los poemas y colecciones surgidos en diferentes momentos el aliento unificador de una obra. El caso de Sologuren es notable en este sentido pero ofrece un nivel adicional: hacer que esos poemas, además de alimentarse intertextualmente de sus pares, trasciendan su naturaleza lingüística para convertirse en señales de los años vividos. Una escritura así planteada, que renuncia a la cristalización y se concibe a sí misma como movimiento, puede sin duda ocultar sus entradas; pienso, por ello, que el mejor acceso a esta obra debe esclarecer, ante todo, la actitud que ha permanecido soterrada por más de cincuenta años y no detenerse en el sentido puntual de los poemas. No hace falta, sin embargo, alejarse demasiado para hallar estas claves. Sologuren, que ha sabido conciliar la tarea del poeta con la del crítico y ensayista, entrega las pistas para hacerlo.

En *Hojas de herbolario*, ese libro agenérico y hermoso, que reúne la actitud reflexiva, la iluminación poética y el diario del creador, dice Sologuren en uno de sus fragmentos más lúcidos y reveladores que voy a citar casi completo:

«La mente abstrae y al hacerlo corta amarras que cualquier objeto mantiene con su marco contextual inmediato, que cada cosa presenta con su entorno. Amarras vivas es decir, mutables, en permanente cambio. De ahí que siempre exista un desfase entre el esquema (producto de la razón) y la realidad de afuera y de adentro. 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. (...) 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. Paradójico: Magia eterna del poema: ser el cristal que, sin quebrarse, se resuelve en el agua viva de la emoción y el sentido».

Creo que este texto entrega la llave para esclarecer esa actitud que buscábamos. La poesía –y esta es la concepción que subyace en toda la obra de Sologuren– es una lucha permanente con la razón, una forma de subvertir los conceptos a los que recurrimos para entender lo que nos rodea y a nosotros mismos; su riqueza reside en la apuesta que hace por explicarnos desde la «sangre», el «azar», el «instinto», el «deseo» o el «sentimiento». Es pues, en su unidad contradictoria, un acercamiento a la realidad, que al mezclar emoción y sentido, nos devuelve las experiencias y objetos que el lenguaje nos sustrae. No está demás corroborar lo que esta hoja de herbo-



lario afirma con un breve poema de su autor: «La tinta en el papel./ El pensamiento / deja su noche.» Probablemente el enfrentamiento entre signo-silencio, fable-inefable y razón-emoción halle en estos cortos versos la gigantesca dimensión de su conflicto. No otra cosa es la poesía: forzar a las palabras, que son el pensamiento, para que entreguen en el instante de la iluminación poética la oscuridad de nuestras emociones.

Pero hay algo más: la poesía es una presencia de la que no podemos prescindir; un flujo vivencial, y en tanto impulso permanente, una justificación. No se trata, por supuesto, de vivir como poeta, adoptando ciertas conductas que nos ha legado la visión romántica del creador y que al final son imposturas; es algo mucho más sutil y verdadero: vivir en poesía: volverla nuestra como amar, comer o respirar; porque con ella aflora lo más humano que tenemos y en ella se hace perdurable —un cristal o agua viva como quiere su autor— todo lo fugaz y precario. Las conclusiones saltan a la vista y justifican el trabajo de orfebre, la conciencia formal y el empeño con que Sologuren ha buscado siempre las palabras esenciales —ese «rescate y redención» que es la forma— y que llevó a ciertos críticos a calificar de «puros» sus primeros poemarios aplicando una falsa dicotomía. Sólo resta añadir que este texto ilumina en su cabal dimensión, el título elegido para la reunión de su obra: *Vida continua*; exactas palabras que confunden en una sola sustancia la peripecia vital con la entrega a la escritura.

No voy a recorrer estos cincuenta años de «vida continua», prefiero en esta oportunidad limitarme a revisar un aspecto de *Un trino en la ventana vacía*, último poemario publicado por Sologuren, que encara desde la conciencia del fin y la certeza de una obra ya hecha, el sentido último que le cabe a un destino que se asumió en la juventud y al que se entregaron todos los esfuerzos. Creo que debemos comenzar calificando a este libro como una estancia de sabiduría y plenitud que se enmarca en un proceso siempre fiel a sí mismo. Los 31 textos que conforman este libro constituyen, como ya lo he señalado, la síntesis y profundización que a la manera de círculos concéntricos —así ha explicado Sologuren su proceso creativo en la última edición de *Vida continua*— retoman, enriquecen y resignifican lo ya contemplado. Los temas que han alimentado tanta poesía —el amor, el paso del tiempo, la contemplación de la realidad, el silencio, la muerte, el destino que nos aguarda— están presentes otra vez en estos textos precisos, transparentes, dueños de una honda claridad y tratados con la serenidad que sólo puede alcanzar quien ha dedicado su vida íntegra a las palabras. Sin embargo, el interés de este libro no radica tanto en la visita a tópicos ya recorridos en otras oportunidades, sino en la evaluación de un destino escritural y en las preguntas que se formula el yo poético cuando alcanza ese «punto cero» en el que las vivencias se transforman en poemas y alcanzan el lugar de la palabra. *Un trino en la ventana vacía* es entonces la honda reflexión (el «trino») que en absoluta soledad modula el yo poético cuando se atreve a contemplar lo ya escrito. No es de extrañar, por ello, que el poema que abre esta colección— «y ahora escribo»— sea el testimonio de la errancia por aquellas palabras que alguna vez se dijeron y que en su insuficiencia sólo ofrecieron «hilachas». Estos residuos sobrevivientes («sólo he alcanzado a coger un fragmento/ y en él me empeño en mojar mi pluma», dice Sologuren en el poema titulado significativamente «restos») no son una derrota, y aunque la escritura, como afirma el texto «¡para nada!», tenga al fin que reunirse con el silencio y la muerte («la luz única / que solamente / solo percibo / huye por los márgenes / de esta página / donde / una vez más / la escritura /



Jorge Eduardo Eielson, por ejemplo, me lo presentó un vecino»



la pluma de Luis Herrera Carnero.



Con Carlos Germán Belli en la Plaza Mayor de Madrid.



Con Rosa Mercedes, su madre.



En el Japón, 1981.



Joven Javier Sologuren, César Moro y Ninfa Santos. México, 1948.

se encuentra con la nada») ella fue nuestra mejor y única victoria. No cabe pues el desaliento en el universo poético de Sologuren, y la misma pregunta que identifica al poema citado –y que parece poner en tela de juicio ese destino de entrega a la palabra– es la negación de una negación. El yo poético afirma lo que sus palabras contradicen y funda la posibilidad, como enseña el hermoso texto «parábola», de no envejecer y cambiar infinitamente de reinos y de sueños. Vale la pena, con estas anotaciones, visitar el último poema del libro:

El amor asombroso
he aquí que se abren las tinieblas
centelleantes
he aquí el choque y el incendio
el furor más dulce
el fuego más tierno
he aquí las lenguas de la hoguera
buscándose trenzándose auscultándose
entre el fulgurante lecho de la noche
y el rocío de la aurora creciente
he aquí el olvido y el éxtasis
el instante con su sabor sin tiempo
la doble criatura que comulga
mutuamente devorándose
hela aquí por ti derribada
por ti crucificada
por ti resucitada

(oh amor asombroso)

El tema de este poema es el amor que se enfrenta a las tinieblas que son la muerte. Pero lo importante es que esa lucha es vivida en la poesía. Ella es la «aurora creciente» que con sus palabras derriba, crucifica y resucita nuestra finitud. La desaparición nos reclama y a ella debemos entregarnos pero conservaremos un tesoro que nadie nos quitará: una vez vivimos el amor y éste perdurará en tanto ya es poema.

No puedo terminar estas líneas sin dejar que la sólida obra de Sologuren trascienda la exactitud de las palabras y se confunda con su ejemplo vital. Probablemente no exista en la literatura peruana de este siglo una figura que con más desprendimiento y generosidad se ha acercado al trabajo de los otros. Todos recuerdan al infatigable editor de La Rama Florida, que en los años sesenta venció todas las dificultades para difundir a sus compañeros de generación y a muchas voces que entonces comenzaban. Todos tienen presente también al animador de excelentes revistas, al traductor, o al crítico y ensayista siempre justo y certero. Y sobre todo hay que destacar el don de Javier para comunicarse con los más jóvenes. Él es una persona que rompe las barreras de las generaciones, y que en una suerte de envidiable juventud, sabe entender a los que se le acercan. Cualquiera que lo conozca podrá dar fe de lo que digo. Probablemente, nadie pueda explicar cuál es el sentido final de la poesía, si es que lo tiene, o cuál es su función. Pero si ella es una experiencia que nace en la soledad, y creo que esto es cierto, Javier nos ha enseñado que ella debe dejar su recinto y convertirse en acto, en día, en vida.

LA IMAGEN DE QUIEN ESCRIBE

*U*n cerco de luz en medio de la sombra dibuja un espacio, en el límite una mano y una cabeza inclinada persiguen la claridad que apenas las toca, el silencio aguza sus aristas, rodea a ese ser extrañado, sobre la mesa yace la blancura de una hoja. Figura constantemente entrevistada en la poesía de Javier Sologuren, representa el difícil encuentro con la palabra poética que, aunque intuita, se escabulle, ofrece sólo parte de su esencia. Figura emblemática que apunta a una ya lejana elección de vida, hacer de ésta y de la poesía un solo camino.

No son pocos los poemas en los que Sologuren ha rasgado el misterio de la escritura, ni por mucho volver a ello ha resuelto siquiera parte de ese enigma; las preguntas se han sucedido y acumulado a través de los años y han dejado no la certeza de una respuesta, no el armazón de un sistema, sino la inquietante ambigüedad de una eclosión de imágenes personales que se abren en distintos sentidos. Sólo vías alternas para asomarnos a la dimensión del fenómeno y quedarnos pasmados ante lo que no llegamos a conocer y temblando ante la vibración de un palpito que pronto se apaga.

Pero para que surjan estas figuraciones una condición se ha cumplido; antes de ese ser que palpa la angustia expresiva y desde mucho antes, se halla alguien que descubre o que asiste a revelaciones. Alguien, como el hombre originario, está solo y observa, pero no le atrae únicamente la extensión de los espacios abiertos sino que se deleita especialmente en la contemplación de lo menudo, en la vida casi microscópica que nuestros ojos no atienden. No recibe explicaciones, tampoco las pide, y aprende a organizar el mundo que lo rodea a semejanza de sí mismo. Ese observador silencioso se halla en la base de la escritura poética de Sologuren, pero también en la del prosista, sobre todo en la del sutil herbolario que recoge hojas varias.

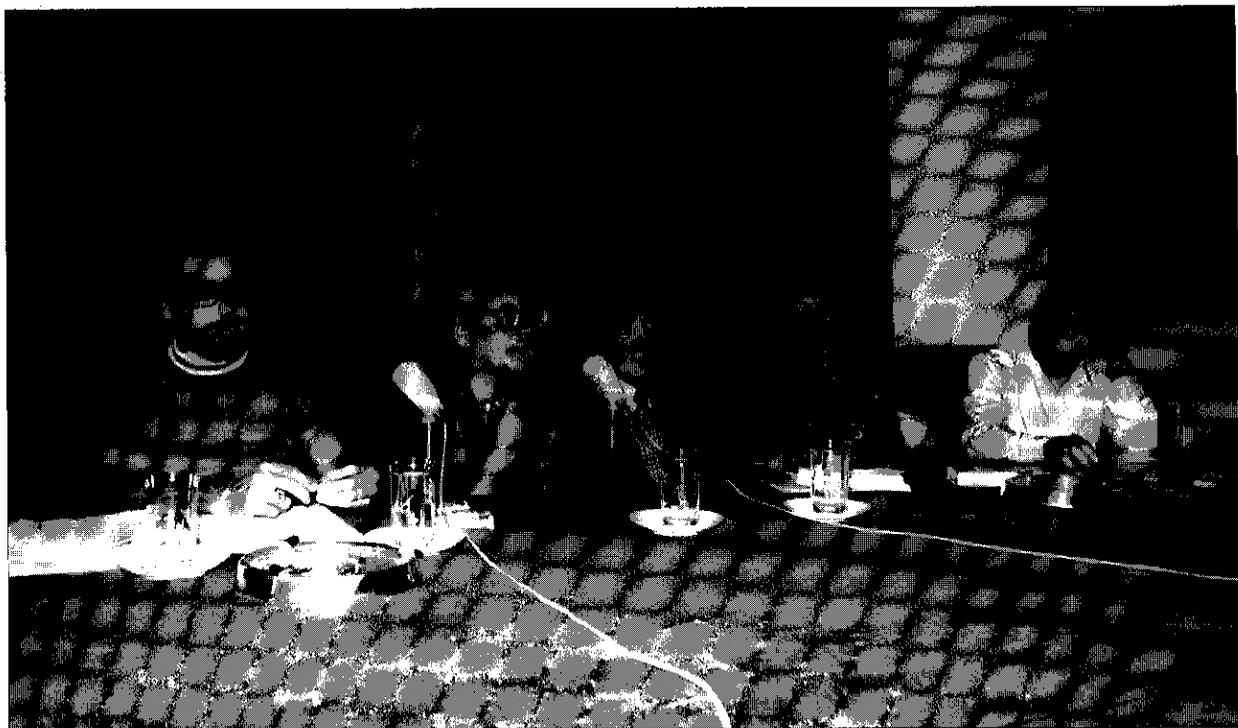
Los textos que el poeta entrega intermitentemente en el *Dominical* de *El Comercio* son prueba de la persistencia de una mirada singular y de una fina percepción, pero, sobre todo, son confirmación de la continuidad de la existencia y anuncio de una poesía que se enreda entre sus líneas. En un texto de sus *Hojas de herbolario*, de febrero de 1997, denominado «Tríptico», una conciencia fatigada se diluye cuando el observador recupera su campo de acción: «Nuestros ojos comienzan a observar y descubrir. El jardín se convierte ahora en fuente de nuevos gozos, pues los hallazgos no tardan. Repararnos en el aleteo de las sombras orladas de luz que las frondas proyectan en estos días soleados, y surcamos inmóviles los reinos del ensueño en la vigilia». En otro posterior, cuyo título es «Magia del color», el observador apela a la alianza con el lenguaje como recurso para atrapar y revelar los matices ocultos de lo hallado: «En el diálogo sin palabras que a menudo se produce entre los objetos y quienes los contemplamos; entre el vuelo de una impresión y nuestras redes inmatenales al acecho, suelen suscitarse encuentros no siempre pasajeros, pues los objetos adquieren una relevancia que bien puede llevarnos a los umbrales de un encandilamiento. Es entonces que

acudimos a los auxilios del lenguaje, ya que éste es el medio —el único— capaz de precisar los murmullos y llamadas que brotan de las entrañas del objeto contemplado».

El observador adquiere identidad en el lenguaje, éste no es tan solo un medio sino una forma de conocimiento de lo impreciso, de lo evanescente. Contradictoriamente, ese lenguaje que nunca es suficiente para abarcar la complejidad de las vivencias, resulta a su vez una prolongación de la mirada que ahonda en lo que ya no vemos, sino intuimos precariamente. El lenguaje también abre senderos, el lenguaje 'nos' dice. En esto consiste la complejidad del lenguaje poético de Sologuren, en hacerse discurso acerca de lo contemplado, en ser una revelación en parte y a la vez un discurso sobre sí mismo, sobre su propia naturaleza. Un observador que ve el lenguaje de ese modo no puede ser sino poeta.

Javier Sologuren ha dedicado espacio considerable dentro de su poesía a convertir la escritura en objeto de su poetizar, recurso mediante el cual expresa todas sus inquietudes, todas sus insatisfacciones y todos sus asombros respecto a ella. Esto incluye la alianza que con el preconsciente realiza con frecuencia la palabra; en el Proemio a la última versión de su poesía reunida, *Vida continua* (Lima: Editorial Colmillo Blanco, 1989), dice al respecto el autor: «Me propuse decir algo o quise, más bien, transparecer algo que reclamaba su propio rostro y vida independiente. Sólo después de haberlo fijado en la escritura pude reconocerlo». A lo largo de su obra poética, ha ido configurando su propia imagen de escritor y aportando datos sobre el ambiente en que se ubica, su actitud ante lo poético y los antecedentes de su vocación. En un libro casi desprovisto de sujeto, como *El morador*, el poeta es un ser que se revela sólo a medias a través de la descripción de lo que observa; no es un actor sino alguien que nombra el evanescente mundo en que se halla sumergido para darle cuerpo y calidad de real. El poema «Canción» pone el acento en los contenidos de reclusión y soledad que se asocian a este desconocido observador, valiéndose no sólo de vocablos como 'preso' o 'prisión' y de sintagmas como «ya más no podré salir», sino también del reforzamiento de las formas reflexivas verbales con el complemento ya contenido en el verbo conjugado: «Dígame a mí» y «Dígame a mí para mí». Quien se expresa en este poema no tiene interlocutor y sólo escucha su propia voz, su encierro se produce en el interior del lenguaje y, aunque no se hace





En el antiguo local del INC. (De izq. a der.) Ricardo Silva-Santisteban, Javier Sologuren, Emilio Adolfo Westphalen, Francisco Bendejú y Carlos Germán Belli.

aquí ninguna mención a su condición de escritor, se insiste en que realiza una introspección con ayuda del lenguaje: «Hecho estoy a mi prisión, / ya más no podré salir. / Dígame a mí para mí / ¿qué me estoy diciendo yo?».

Las primeras menciones a un ser que escribe se encuentran en *Otoño, endechas*; en las colecciones anteriores la escritura, o la utilización del lenguaje, se hallan más bien aludidas por términos como 'decir', 'palabra', 'verso' o 'frase' y por imágenes que, a la vista del desarrollo de su temática, parecen sugerir el asunto de la expresión poética. «Kerstin» y «Una tras otra...» presentan a un yo poético cumpliendo la acción de escribir con la diferencia de que en el primero la escritura es un suceso que se comparte, mientras que en el segundo es un acto de absoluta soledad. En «(¿alguien sabe la hora exacta?)» (*El amor y los cuerpos*), el poeta menciona los medios con que escribe: «escribo a mano a máquina / hablándome a mí mismo / escribo la frase suelta / con la palabra secreta». Los primeros versos del poema «proa contra el tiempo» (*Tornaviaje*) ofrecen una imagen de la disposición del poeta a sumergirse en la escritura, de principio a fin, a la cual se alude con el trazo de las letras: «aquí / una vez más / dispuesto a la enésima aventura / entre la naciente / primicia de la a / y el zigzag postrero de la zeta». Pero en «Así amanec...

ce...» (*La gruta de la sirena*) el sujeto de esos versos se identifica como poeta, revela la intensidad de su búsqueda de la palabra poética y la configuración de ésta como objetivo fundamental de su existencia: «Y yo poeta / en la embriaguez / de hallarme vivo / queriendo la palabra / arriba, arriba, / como pulso o bandera, / perpetuum mobile / del día, de la vida».

El sujeto observador de los primeros poemas deriva en el sujeto escritor de los libros posteriores. En *El morador* o en *Detenimientos* el ambiente en que está ubicado ese observador es el espacio estrecho de un jardín doméstico, un lugar solitario resguardado del tráfico ciudadano y más o menos cercano a la gran extensión del mar que se abre más allá de sus límites; dicho ámbito de dimensiones intermedias permite el contacto con el mundo natural y propicia tanto la observación de lo menudo y fugaz como la concentración en los propios pensamientos. Son un espacio y un horizonte reconocidos como propios a los cuales se contraponen los que en *Otoño, endechas* son identificados como ajenos y producen una sensación de extrañamiento; en este libro, el espacio se duplica: uno es el que se observa —el ajeno— y otro es el que se recuerda —el propio—. Esta situación de distanciamiento respecto al propio espacio equivale a una sensación de vacío en el interior de la



persona, o también a una experiencia de división interna; este es el tema de «Acontecimientos»: «A veces la mitad de mí mismo está sin mí / ... / a veces pueden mirarme como por una ventana / a veces hojas y nubes me ocupan cuerpo adentro». El término 'ventana' ha sido incluido repetidas veces por Sologuren en sus composiciones y su importancia reside en el hecho de ser el punto de mira figurado donde se halla ubicado el observador y desde el cual contempla tanto el mundo exterior y actual, en cuyo caso es un medio de salida del encierro, como el recuerdo y el interior de la persona, caso en que resulta ser más bien un medio de ingreso a lo oculto. El poema «Al pie de la ventana...» aborda con amplitud los significados vinculados a 'ventana', marcando entre paréntesis aquellos que se relacionan con la visión interior y los recuerdos: «(Y me he dicho: aquí está, aquí tienes la entrada / que da a tu corazón, también una ventana / que cotidianamente se entera de tu ausencia)». El último poemario publicado por el autor, *Un trino en la ventana vacía* (Madrid: Ediciones del Tapir, 1992), señala desde el título el rol central que la ventana tiene en la configuración del observador-escritor; ésta delimita el espacio y se convierte en un elemento mediador entre el sujeto y lo que contempla, pero a un nivel connotativo mayor es equivalente del espacio enmarcado de una página; el 'trino' evoca el canto y, en segundo término, la palabra; con 'vacía' el poeta redondea una imagen de ausencia que afecta a los términos anteriores en dos sentidos: el canto, o la palabra, son emitidos para nadie y su existencia, por tanto, es inútil, o son aspiraciones que no llegan a concretarse.

El ambiente en que se halla el sujeto escritor es cerrado y se mencionan los objetos que allí conserva, una lámpara y los materiales para escribir: tinta, lápiz, papel o página. Los versos de «Yo, Velador» (*La gruta de la sirena*) establecen una jerarquía con los elementos que proponen, la cual apunta a la disposición vertical de los mismos en el espacio: noche, lámpara, frente, página en blanco. En este poema, que evoca una oración, mediante la repetición de los versos «Yo, Velador, / me confieso a ti» en las cuatro estrofas, queda expresada la actitud del poeta hacia el acto creativo: de espera («Velador») y de entrega («me confieso»). En el ya mencionado «Kerstin», el poeta advierte la conjunción de la palabra y del silencio en el acto de escribir poesía y alude a la calidad de material inagotable que la palabra poética encierra («Yo escribía con lápiz, / contigo; con silencio, / palabras como fuentes»); en otras composiciones, el silen-

cio se configura como vacío y su persistencia es señal de búsqueda infructuosa del poema, ésta es la idea que materializa un brevísimo poema de *Corola parva*, cuya disposición espacial incluye ese obstinado silencio:

nada dejé en la página
salvo
 la sombra
 de mi inclinada cabeza

Sologuren, cuyo primer libro transcurría en una atmósfera de sueño, ha asignado a éste una activa participación en la creación de imágenes poéticas y a menudo lo señala como una fuente de la cual surgen ideas que derivarán en poesía. Pero lo poético no sólo se apoya en sueños, recuerdos y experiencias presentes, sino que debe su realización en poema a la confluencia de estas vivencias con el pensamiento y la palabra. El soneto «La Aventura» (*La gruta de la sirena*) contiene referencias a todos los aspectos mencionados: materiales usados en la escritura (papel, pluma), concurso del lenguaje y su opuesto (signos, letras, silencio), fuentes en que bebe la poesía (recuerdo, ausencia, sueño), recursos formales de que se vale el poeta («oscuras mutaciones»), inclusión de alguna metáfora, como la del mar, y hasta un aspecto impreciso de la creación que durante mucho tiempo se ha llamado inspiración («...y me derraman / su inequívoca sangre las estrellas»). La lacónica primera parte de «Clepsidra» sintetiza la intervención de la palabra y la vivencia emocional en la escritura poética («La página blanca, / el signo y el / latido»); en el haiku que abre *Corola parva* es la adecuación del pensamiento con la palabra que se pone en el papel lo que da lugar al poema («La tinta en el papel. / El pensamiento / deja su noche»).

No es únicamente el origen del poema aquello que preocupa al autor, sino también la definición de la poesía y las cualidades que la caracterizan. La esencia de lo poético se distingue por su evanescencia; por extensión, a las palabras se les atribuye fragilidad, su participación un tanto al margen del código de la lengua común las vuelve más imprecisas y susceptibles de ser llenadas de contenidos nuevos. Esa imprecisión de lo poético se encuentra íntimamente relacionada con la insatisfacción del poeta al observar la pieza obtenida en su búsqueda. El poema «márgenes» (*Folios de El Enamorado y la Muerte*) deja constancia de la imposibilidad de traducir adecuadamente la idea poética, en él la coordinación de lo visual y lo conceptual es perfecta pues su presentación en dos blo-



ques verticales equivale precisamente a la idea que el título designa; entre los dos espacios escritos o 'columnas' se abre uno en blanco, el del poema buscado y negado, el otro, el que leemos, es sólo la aproximación a la misteriosa morada del ausente y es expresión insatisfactoria de lo que se percibe y no se puede alcanzar; el centro, reiterado desde el punto de vista semántico por 'silencio', 'corazón', 'blanco' y 'ausencia', es limitado por unos márgenes que el escribiente no consigue transgredir y ese centro, metafóricamente un corazón latiendo, es un espacio de vida. Tal vez el poema más importante, en lo que a definición de la poesía se refiere, sea «Poesía» (*Otoño, endechas*), en el cual el autor no sólo muestra su impaciencia ante la negativa de ésta de aparecer, sino que la hace motivo de reflexiones y de preguntas sobre su esencia; nada garantiza su concurrencia, ni las vivencias que usualmente la propician, la poesía sigue siendo tan indefinible como siempre y lo único que un escritor puede hacer a este respecto es acumular aproximaciones e intuiciones: «Pero qué cerca estás de mi sangre / y sólo creo en el dolor haberte visto».

Sologuren no intenta únicamente expresar su concepción de la poesía como género, sino que subraya en algunos casos las consideraciones que su propia poesía le motiva. Estas tienen a veces la consistencia de una visión crítica retrospectiva, en la que el autor demuestra gran lucidez, y sirven en otros momentos para diseñar un arte poética. *Tornaviaje* parece ser el conjunto más propicio para el recuento y para la autocrítica; en «escalas», después de detenerse en la intención de la entrega del poeta a la escritura y de revisar las formas en que realizó el trabajo poético, propone una afirmación que sintetiza algo esencial de su poética: «nunca pisé la dimensión patente / me desangré en cambio en la secreta». La estrofa final de «proa contra el tiempo» apunta de modo figurado a tres componentes muy importantes de su poesía, en el marco de una serie de preguntas sobre lo que pudo motivar su vocación de escritor: el mundo natural, la fugacidad del instante y la fascinación por el lenguaje. En *Poemas, 1988* encontramos una composición que encierra algunas claves de su manera de enfrentar la creación y que podría considerarse, por tanto, un arte poética; se trata de «(ars)», cuyo título colocado al final se comporta como la respuesta a un acertijo y en la cual el poeta recomienda alejarse de todo lo que deslumbra en la búsqueda de lo poético, para sumergirse en lo oculto, en lo inseguro, en lo que origina dolor y trabajo, rutas oscuras pero también auténticas por las cuales se arriba a la poesía.

Decía más arriba que esta inmersión en los recovecos del lenguaje poético ha producido una constelación de imágenes, todo un sistema figurativo muy bien entretejido cuyos alcances significativos pueden rebasar incluso lo previsto por el autor. En «La visita del mar» (*Dédalo dormido*) el poeta experimenta un enfrentamiento con la naturaleza impactante y comunicadora del mar, que aparece humanizado y como un probable interlocutor; a partir de este poema queda al descubierto el magnetismo del mar, su poder transformador, éste provoca también sensaciones contradictorias, el poeta percibe que es una materia inquietante que lo incita a la posesión de los recursos del lenguaje (representados por la oposición palabra/silencio) y favorece la creación, aunque, por otro lado, se siente



En Giverny, Francia, 1987.



Con los esposos Eslava, Ana María Gazzolo y el poeta Washington Delgado.



En México, con Raimundo Lida, José Durand Flores y Víctor Adib.



desposeído de su ser ante su fuerza: «Toda palabra es mía cuando estoy a la orilla / de tus ojos, mar, todo silencio es mío. // (...) No estoy en mí, no soy mío, viento son mis ojos, / mar, ahora que te miran, ahora que tu rostro / me alza largamente despierto en el vacío, / blanco corcel yo mismo, inmaterial, desnudo».

En la primera estrofa del poema «Dédalo dormido», cuyos versos han venido sucediéndose en torno a imágenes de destrucción y de caída precipitada alusivas a la muerte de Ícaro, todo se detiene de pronto en una visión del fondo del mar y una imagen acústica que vincula a éste con la infinitud del sonido. En el contexto general de la obra de Sologuren, la música y el sonido reciben frecuentes menciones, como las que se conectan con espacios del mundo natural concebidos como fuentes musicales, entre los cuales se halla el mar. En el poema «Ícaro» (*Tornaviaje*), el mar es identificado por su rumor y considerado prácticamente una forma primigenia de lenguaje, un rumor que habla del suceso protagonizado por Ícaro. En el ya citado «La Aventura», el último terceto incorpora la imagen simbólica del mar en el lugar que, en las estrofas anteriores, ha ocupado el papel en blanco, distinguiendo la masa marina de la orilla, que es el límite donde la escritura se concreta tras sumergirse en el mar de la creación.

El poema «Recinto» circula por dos caminos paralelos vinculados con el tema de la muerte y con el de la creación poética. Tras una primera estrofa centrada en la visión de la muerte, en la segunda aparece la figura «cien mil hojas secas» que basa su ambivalencia en dos significados de 'hojas': hojas de alguna planta, seca en este caso y por ello muerta, y hojas de papel. La cuarta estrofa, precedida por un fragmento narrativo en el que «romper la tierra» es la acción fundamental, sigue por un lado desarrollando el sentido de la muerte y la observación de sus vestigios y, por otro, se refiere a la creación poética que va en dirección contraria de la muerte. El término 'abismo' no sólo alude a una hondura de la tierra sino también a la profundidad que hay que descender para crear; los términos 'profana', 'extraer', 'holland', 'sorprender', comparten la idea de penetrar un espacio y apoderarse de lo que allí se encuentra, pero de acuerdo al contexto ese espacio puede hallarse en el interior de la tierra o ser el imaginario recinto donde habita el poema; en esta ocasión, «cien mil hojas secas» remite abiertamente a la escritura. La quinta estrofa, que se genera a continuación de otro fragmento narrativo donde se ha anunciado

la visión de un 'tesoro', hace de éste un signo bisémico, el cual designa tanto la riqueza escondida en una tumba precolombina como el material precioso que el acto de creación va a convertir en poema: «decididos a extraer de cien mil / hojas secas el poema / ruido o palabra que fuera a quebrantar / la equívoca eternidad de la muerte / rompimos la entraña / rompimos el sello...». Con «ruido o palabra» el poeta alude al lenguaje de manera general, al articulado con 'palabra' y con 'ruido' al que puede derivar del mundo natural o de la música. El lenguaje puede quebrar el efecto mortal del silencio, es decir, el lenguaje y el ruido, que son signos de vida, luchan contra el silencio, que es signo de muerte. Penetrar la tierra, para descubrir los secretos seculares que guarda, es un acto similar al de introducirse en el indefinido espacio de la creación para hallar el misterio del poema y sacarlo a la luz a través del lenguaje. De allí que la luz aparezca en el verso que cierra esta estrofa revelando su inobjetable conexión con la vida («la luz fue el aire de la vida»). La constante regeneración o circulación de lo viviente, que la vida contenga o suscite la muerte y que ésta, a su vez, origine la vida, es el tema de la última estrofa; ese movimiento circular es anunciado por el verso que la precede («porque todo es origen») y la palabra final, 'circulando', da la sensación de lo inconcluso y de amarrarse al comienzo del poema. No sólo la vida y la muerte se involucran y se suceden, también la palabra y el silencio, y así como la primera estrofa nos enfrentaba al estatismo de la muerte, la última nos conecta con el torbellino de vida de la creación. Sin embargo, en «(¿para nada?)», de *Un tri-no...*, el poema es la luz que no se refleja, así como la vida no se plasma sino en huellas pasajeras: «la luz única / que solamente / solo percibo / huye por los márgenes / de esta página / donde / una vez más / la escritura / se encuentra con la nada».

En «[color de fondo]» (*Surcando el aire oscuro*), el poeta relaciona la blancura con el mar («girando / hacia lo blanco / tenaz triunfante puro / el trabajo del mar»); en «[a una lámpara]», un poema que evoca la atmósfera en que se desarrollará la escritura, la blancura, el silencio y el hipotético lugar donde habitan los sueños se hallan al mismo nivel significativo. El sentido de origen que lo blanco conlleva encuentra una adecuada aplicación al mar y al sueño, ambos fuentes de creatividad y, por lo tanto, posibilidades de existencia. El número 4 de «dos o tres experiencias de vacío» (*Folios...*) acompaña al sentido de blancura el de negrura, pero así como lo blanco responde metafóricamente a la idea de potencialidad creativa, lo negro, iden-



VIDA CONTINUA DE JAVIER SOLOGUREN

Nacido en Lima en 1921, Javier Sologuren no es sólo uno de nuestros poetas mejores sino también uno de los más representativos de la poesía peruana contemporánea.

Pero no sólo es de destacar su excelente poesía a la que ha dedicado sus mejores esfuerzos de largos y laboriosos años de fidelidad poética en alternancia con la enseñanza universitaria, sino también al maestro auspiciador de tantas vocaciones de poetas a los que dio a conocer bajo el sello de sus breves y preciosos cuadernillos de las Ediciones de La Rama Florida que dirigió e imprimió en forma manual a través de casi ciento cincuenta títulos. El poeta que es y el maestro que anida en él se ha vertido en traducciones poéticas de maravillosa factura: *Las uvas del racimo* (1975; 2a. edición aumentada, 1989), versiones de autores suecos, italianos y franceses; *Razón ardiente* (1988), poesía francesa contemporánea a partir de Apollinaire; varias antologías de poetas brasileños contemporáneos; *El rumor del origen* (1993) una generosa antología de la literatura japonesa de todos los tiempos, al que debe añadirse *Cuentos y poemas del Japón*, una nueva y diferente antología, que no repite nada de la anterior, realizada en forma conjunta con su esposa Iliá; finalmente, la hermosa versión de *Sombra del porvenir* (1996) de la admirable poeta finlandesa de lengua sueca Edith Södergran.



En el taller de La Rama Florida, Chaclacayo, con sus ayudantes Eleuterio Bruno y Raúl Zevallos.
(Foto: Belisario Pestana).

Javier Sologuren ha escrito también valiosos ensayos y estudios literarios que se encuentran reunidos en un libro admirable, *Gravitaciones y tangencias* (1988). Estos textos son aproximaciones dedicadas a la literatura japonesa y a las fuentes más vivas de la poesía peruana y occidental a partir del romanticismo, en un volumen que es una lección palpitante y original, escritos con un estilo perdurable, con rigor y con penetración.

Pero Javier Sologuren es conocido sobre todo por *Vida continua*, libro en el que ha ido recogiendo el fruto de su obra poética escrita a través de más de cincuenta años de inspirada creación. La primera colección de Sologuren, *El morador* (1944), se caracteriza no sólo por su apego a las formas clásicas españolas, como la décima o el soneto, sino también por la búsqueda de un estilo y un gran dominio formal que muestran el rigor con que Sologuren comenzó y continuó escribiendo su poesía posterior.

Veamos como ejemplo de lo que afirmo el hermoso soneto que da título a la colección:

Resplandeciente umbela el sueño vierte
entre perlas que el légamo detiene;
en leve ascenso de la tez se cierne
la tiniebla de seda de los peces.



Desde esa fuente que silencia el quieto
peso de la marea; caed, caed,
lentos caed glomérulos, desiertos
seres bermejós entre tenue verde.

Ved perfectas arenas los reflejos
de yedra en el silencio, sedimentos
de transparentes huesos en la piedra.

Ved el entero helecho en las paredes
de yacentes murciélagos, y ved
que en ese pez el tiempo se nivela.

Este soneto nos muestra una de las características de Javier Sologuren como poeta: el dominio de la forma, pero, sobre todo, un uso magistral de los recursos sonoros del lenguaje. Javier escoge la letra *e* para colocar en ella todos los acentos rítmicos del poema logrando una extraña tonalidad con la más cálida de las vocales con que cuenta la lengua española.

Detenimientos (1945-1947) a la vez que muestra un espacio poético más amplio, guarda una de las características primordiales de Sologuren, escribir sobre todo poemas más que conjuntos de poemas, bien que éstos se agrupen en núcleos perfectamente discernibles, que le otorgan a varios de sus libros cualidades de variedad tanto formal como estilística y temática. Sólo con *Dédalo dormido* (1949) logró Sologuren un conjunto orgánico en el que es uno de sus mejores libros por el mayor vuelo de inspiración con que fue tocado el poeta y que se expande en un verso más rico y esplendente. En *Dédalo dormido*, Sologuren penetra en las regiones del sueño ayudado por técnicas vanguardistas en un aparente caos imagístico que no es sino producto de su opulencia expresiva que se desborda en un verbo deslumbrante y musical:

Tejido con las llamas de un desastre irresistible,
atrozmente vuelto hacia la destrucción y la música,
gritando bajo el límite de los golpes oceánicos
el hueco veloz de los cielos llenándose de sombra.
Ramos de nieve en la espalda, pie de luz en la cabeza,
crecimiento súbito de las cosas que apenas se adivinan,
saciado pecho con la bulla que cabalga en lo invisible.

Todo confluye para hacer de *Dédalo dormido* un gran libro donde imperan la realidad y el sueño con su apertura a un insospechado y riquísimo universo.

Vida continua (1948-1950), *Regalo de lo profundo* (1950) y *Otoño, endechas* (1951-1956) son breves colecciones con hermosos y memorables poemas en los que encontramos siempre al mejor Sologuren lírico pero cuyos conjuntos tienden a constituirse en misceláneas con poemas de varios años y estilos unidos, más bien, por el decurso vital del poeta que en libros orgánicos, como sí lo logró en *Estancias* (1960) breves poemas escritos a su retorno a Lima luego de una larga estadía en Suecia dedicado a la enseñanza universitaria. *La gruta de la sirena* (1960-1966) es también otra colección con poemas misceláneos destacables como «Memoria de Garcilaso el Inca», que cierra una etapa en la poesía de Sologuren:





«Sologuren penetra en las regiones del sueño».
(Foto: Herman Schwarz).

En todo amor se escucha siempre
la soledosa vena de agua
donde se copia ausente
un rostro vivo que fue nuestro.

El agua surge, el agua nombra,
con suaves labios transparentes,
la vieja cuna sola
y unas palabras en rescoldo.

El amor es así. Nos siembra
sol en el alma, y con el agua
cánticos de la tierra
nos traen anhelos memoriosos.

Paloma triste de mi madre
abre en mi pecho la nostalgia;
Córdoba es adusta y cae
en mí un ocaso susurrante.

Mi padre cabalgando, en marcha,
en hierro gris, en enemiga;
el Cuzco, noble patria,
piedra viril ante el destino.

Oh corazón, sé pozo quieto
pero vivo de amor por ellos;
guarda sus sombras, guarda
sus muy humanos resplandores.

Por sobre ti pongo el oído
y siento el rumor del sol, la luz
del agua, el surco tibio,
la mano buena del labriego.

El amor es así. La sangre,
el país que me habla por dentro,
me hacen saber, y sabe
ser corriente agua el recuerdo.

La siguiente creación de Javier, *Recinto* (1967), constituye un gran poema que, además, abre un ciclo desarrollado posteriormente en experimentos espaciales. El comienzo de *Recinto* es el testimonio del origen falto de movimiento que se iguala a la muerte, en una imagen que a la vez es traslación desde la nada concretada en el descenso:

no circulaba nada
nada rodado nada oscilado
la muerte cayó de arriba abajo
como un puño
inapelable

La rica simbología del poema también puede llevarnos a interpretar este comienzo como la descripción del mundo desenterrado en la Hélade o en el Perú por Schliemann o por el huaquero. Al referirme a la rica simbología del poema me refiero también a lo que quizá sea la estructura primordial de *Recinto*, como también de gran parte de la obra de Sologuren, el ser una alegoría de la creación poética. Éste, uno de los tres poemas largos del poeta, contiene siete partes nítidamente diferenciadas, marcadas por las acotaciones en que intervienen los arqueólogos citados. La concepción, y el desarrollo de *Recinto*, es cíclica porque plantea una serie de asociaciones partiendo de un primer verso cuya inmovilidad se repite, invertida, en un final de puro movimiento.

y todo oscilando
rodando
circulando

Su impresionante comienzo está marcado por la muerte que es, más que acabamiento, una suspensión de la vida —y de la poesía— esta última apuntada en el quebrado canto de la cuculí. Pero *Recinto* está construido sobre un eje polar de muerte y resurrección y, en su centro, atrayendo ambas tensiones, «las cien mil hojas secas» de las cuales ha de brotar el poema. *Recinto* comporta un lugar de excepción en la poesía de Sologuren.

Después, el poeta publicó *Surcando el aire oscuro* (1970) colección en la que buscó un despojoamiento verbal y una simplicidad expresiva anunciada desde *Estancias* y que ha sido su norma futura. La interioridad característica de su poesía se vierte en brevísimos poemas de gran intensidad y como producto de una crisis agónica. Esta brevedad e intensidad se sucede también en *Corola parva* (1973-1975) constituida en gran parte por





*Javier, Iliá y amistades en casa del poeta
Carlos López Degregori.*

«jaikus» (la condensada forma japonesa que quiere apresar y darle forma al mundo contemplado) que abren y cierran el volumen mientras en su sección central el poeta juega con los espacios de la página en blanco. Pero estos poemas de Sologuren no se satisfacen en el simple juego de los espaciamentos sino en obtener, principalmente, efectos de irradiación ocultas en el significado de las palabras:

La tinta en el papel.
El pensamiento
deja su noche.

Nos dice Javier Sologuren en un brevísimo poema en que, a la manera de un «jaiku», el poeta alude en forma tan sugerente al trabajo nocturno del poeta, solitario, con una leve luz, enfrentado contra la página en blanco para dejar en ella la noche real pero también la metafórica noche de la creación, de los sinsabores, de la esperanza, la noche oscura y sin recompensas de la poesía que se atreve a manifestarse en escritura en uno de sus poemas más turbadores y sugerentes.

Estas dos colecciones, *Surcando el aire oscuro* y *Corola parva*, menores si se quiere en una obra toda ella mayor, anunciaban otra más rica y significativa: *Folios de El Enamorado y la Muerte* (1974-1976) donde Sologuren intenta una nueva aventura, con un nuevo verso desnudo y destilado. Desde el punto de vista formal, los blancos, los espaciamentos, los llenados de página de este libro intentan crear una sensación plástica, pero no es en este tipo de poemas donde tenemos al mejor Sologuren sino en aquellos poemas donde se delata al atento contemplador y al oyente de cada destello y palpitación del planeta. La unión del amor y la muerte se vierte en poemas de una con-

cisión admirable como puede observarse en un intento resonante como el poema «el enamorado y la muerte» o de una intensidad espléndida como en «epitalamio», es decir un canto nupcial, en que los amantes, tornados ya «polvo enamorado» como decía Quevedo, nos hablan desde el más allá. *Folios de El Enamorado y la Muerte* es un libro de soledad pero a la vez de intenso deseo de comunión y cuya crisis agónica tendría su solución en su obra siguiente *El amor y los cuerpos* (1978-1980). Sologuren es uno de nuestros grandes poetas del amor pues ha resumido a cabalidad esta inagotable experiencia humana de la comunión del espíritu y la carne que denuncia el título de su libro en poemas que siguen sin solución de continuidad la intensidad del libro anterior.

Veamos el hermoso poema «en ti»

el césped cedía con blandura
la arena te moldeaba

ciegas sílabas puras
el cántico del agua

el agua espejo tornasol
un vino

rojo como el amor
trascendía la mañana

tu vientre era
un nido
un crisantemo
plumas doradas

un muslo se alejó del
otro muslo
para que
yo cantara
profundo

para que yo entrara
con el fuego
de la sangre
más quemante
que el sol

Pero esta colección preludiaba, así mismo, un gran segundo poema largo: *La hora* (1980). Éste es uno de sus más significativos y sinceros poemas, una nueva maduración, y su escritura constituye el desgarramiento patético de un lúcido poeta frente a lo absurdo del camino tomado por nuestra actual civilización que se despeña, en forma



inevitable, hacia su autodestrucción. A la vez que la confesión de una frustración existencial. *La hora* es un cuestionamiento del estado actual de la conciencia del hombre. Sin embargo, es aleccionador que el poeta no pierda la esperanza pues sabe aun que en el ápice de la angustia y de la desmoralización siempre existirá aquella «mente invicta del hombre» que cantaba William Wordsworth y esta confianza es, así mismo, su confianza en la poesía en la cual, como bien lo dicen unos versos suyos citados anteriormente «el pensamiento deja su noche». Después de *La hora*, la travesía poética de Sologuren continúa en nuevas colecciones como los ingravidos *Jaikus escritos en un amanecer de otoño* (1981), compuestos durante su estadía en Japón y, luego de breve lapso de silencio, los luminosos sonetos de *Catorce versos dicen...* (1985-1988) así como la colección *Poemas, 1988* (1985-1988) en los que la austeridad, y a veces la sequedad, desplazan toda posible retórica hacia una forma del poema reconcentrada, carente de canto pero no del sentimiento. Esta nueva forma de expresión le sirvió de bisagra al poeta para embarcarse en una nueva aventura verbal y poética, me refiero a *Tornaviaje* (1989) que constituye el tercer poema largo de Javier Sologuren cuyo tema es el viaje, que constituye toda vida, y el regreso, que constituye el detenerse a contemplarla, testimoniados ambos en la fijación de una memoria por medio de la escritura. Es notorio observar la importancia y sabio uso de las formas y tiempos verbales en los tres poemas largos compuestos por el poeta a modo de tejidas estructuras que sustentan los poemas. Si en *La hora* los verbos se manifiestan en puro presente, en *Tornaviaje* su forma en pretérito nos señala el recuento largo y fatigoso a través del viaje de la vida.

Pero Javier Sologuren nos ha deparado una nueva sorpresa con *Un trino en la ventana vacía* (1992), libro de una desnudez deslumbrante, en el que se abandona toda posible retórica y en el que los poemas se nos presentan como fragmentos depositados en las puras riberas del ser, naciendo de la pura nada y deslizándose hacia el origen y hacia el abismo. Veamos el impresionante poema «la vuelta»:

un cuerpo que es apenas nuestro donde
oscuramente triunfa el infortunio
una llama de sangre pronta exhausta
luego de su apartado canto y entre
el carnal terciopelo de las sombras
seltas como una desflorada rosa

un cuerpo para quién o para qué
blanda semilla que el azar devuelve
con sigilosos signos y maneras
en postrer incremento de la tierra

un polvo tuyo y mío apenas nuestro
donde alza su vuelo el infortunio

En *Vida continua*, el gran libro que recoge la poesía de Javier Sologuren, se evidencia la docilidad y maestría de su lenguaje, con la espontaneidad del gran poeta que no necesita recurrir a gestos o a impostados tics para abrir con anchura la senda de la poesía. Al poeta le basta solamente la simplicidad de una expresión que, por sí misma, se expande y discurre por hondos y ricos manantiales que otorgan, a *Vida continua*, la inspirada gracia de lo verdadero y lo profundo en un libro que por su abundancia y variedad, por su oficio ejemplar y por su tenaz constancia de más de medio siglo de escritura fiel y sostenida no tiene par dentro de la poesía peruana contemporánea.



LA PROSA DE JAVIER SOLOGUREN

¿Qué importancia tiene la prosa escrita por un gran poeta? Digamos ante todo que no es necesario que un poeta escriba también en prosa para merecer la condición de ser un gran escritor: tan sólo conservamos la poesía de Píndaro y Safo, de Garcilaso y Jorge Manrique y, sin embargo, nos basta para considerarlos como grandes escritores. En el Perú, Oquendo de Amat no nos ha dejado sus prosas, tan sólo sus cartas, y no obstante lo tenemos como un escritor considerable. Pero hay otros grandes poetas que han sido grandes prosistas: Goethe y Hölderlin, Wodsworth y Coleridge, Baudelaire y Valéry, Jorge Guillén y Luis Cernuda. En el Perú, Eguren y Vallejo.





Javier e Ilia y un óleo de Macedonio de la Torre en el lente de Víctor Soracel.

I.- Poesía y prosa

La prosa tiene méritos propios distintos a los del verso y, cuando es escrita por un poeta, ayuda a interpretar su poesía y nos muestra a un escritor más versátil: con más arte –entendiendo a éste en la acepción clásica del *poder hacer* algo, en este caso con el lenguaje– y por ello, quizás, con más humanidad. Quisiéramos comprobarlo en el caso de Javier Sologuren.

II.- Aspectos formales

Podemos hablar de prosa en general solo por oposición a la poesía, y aún así con muchas dificultades. Pero si se prescinde de esta oposición relevante, no hay una prosa en sí, sino tan sólo distintas clases de prosa, según los distintos objetivos que se persigan. Podemos distinguir en la prosa de Sologuren entre la empleada en los estudios literarios y la de los innumerables artículos periodísticos (en *La Prensa*, sobre todo, pero también en *El Comercio*, *Expreso*, *La Crónica*, *El Observador* –diarios todos de Lima– y en *La Nación*

de Buenos Aires, *Novedades* de México y en otras publicaciones más). Aún se podría seguir distinguiendo en el interior de estos dos grupos. En el primero entre el artículo –así el texto «Martín Adán: un olvidado en el paraíso de la vanguardia» (setiembre de 1979)– y el discurso académico –como el de incorporación a la Academia Peruana de la Lengua «Perspectivas sobre la poesía de Emilio Adolfo Westphalen» (1979)–, el ensayo –por ejemplo «Poesía quechua del Perú» (1960)– y la conferencia –digamos «Hölderlin, la pasión de la armonía» (1976)–, la tesis universitaria –es el caso de *Tres poetas, tres obras* (1969)– y las notas –como «Notas a 'Cántico' de Jorge Guillén» (1977)–, y así sucesivamente. En el segundo grupo, entre el artículo de divulgación, el conmemorativo, el necrológico, las reflexiones al paso, la anotación brevísima, etc.

Una tarea que bien pudiéramos fijarnos es la de tratar de establecer la evolución de la prosa de Sologuren desde los primeros artículos y notas juveniles publicados hacia 1943, cuando el autor apenas tenía 22 años, hasta las composicio-



nes actuales de la espléndida segunda madurez, momento en el que Sologuren cuenta con cerca de cuarenta años en el ejercicio de la escritura. Nos ha dejado así, en un «Testimonio» inicial sobre Vallejo, una especie de prosa poética, un tanto sentimental e insegura. Pero ya en 1946, cuando Sologuren escribe los tres textos suyos que integran las presentaciones de la antología preparada colectivamente —con Sebastián Salazar Bondy y Jorge Eduardo Eielson— *La poesía contemporánea del Perú*, su prosa se ha desembarazado de toda connotación afectiva innecesaria y sirve tan sólo al propósito de introducir con elegancia en el tema tratado. Una cierta resonancia retórica muy castiza se advierte todavía en las «Notas a 'Cántico' de Jorge Guillén» (1947). Ha desaparecido en cambio de los apuntes de viaje por el Cusco, de Tlaxcala a Puebla y de Puebla a Oaxaca, publicados en México en 1949 y 1950, posteriormente a la estadía de Sologuren en El Colegio de México.

De 1951 a 1957 va a residir nuestro autor en Suecia como profesor de la Universidad de Lund. No sólo se interrumpe por entonces su escritura poética, sino también su obra en prosa: no hemos podido hallar ningún texto suyo procedente de estos años. El primer artículo luego de este largo silencio es uno consagrado a la «Pintura de Fernando de Szyszlo» del 17 de noviembre de 1957. Es un texto breve del que ha desaparecido todo vestigio de patetismo, inseguridad o retórica. Es a partir de esta fecha, pensamos, que se puede datar la existencia de un estilo maduro en la prosa sologureniana, que en adelante sólo extenderá sus posibilidades, pero ya sin alterarse esencialmente.

Pensamos que los rasgos típicos de este estilo son su claridad o diafanidad, su impronta sensible y dinámica y su carácter plástico y musical. Quisiéramos mostrarlo refiriéndonos a tres textos paradigmáticos: a la conferencia «Hölderlin, la pasión de la armonía» (1976), al discurso «Perspectivas sobre la poesía de Emilio Adolfo Westphalen» (abril de 1979) y al artículo «Martín Adán: un olvidado en el paraíso de la vanguardia» (setiembre de 1979). Al hacerlo deseamos advertir que hay que tener en cuenta las diferencias que, no obstante estos rasgos generales en la prosa de Sologuren, surgen al aplicarse ella a distintos objetos; y, además, que los textos que empleamos son, como subrayamos, paradigmáticos.

La prosa de Sologuren es diáfana: es obje-

tiva y directa, escrita en un lenguaje depurado y sin apelar a expresiones coloquiales, a barroquismos, a palabras rebuscadas o excesivamente fuera de uso. Al mismo tiempo posee una gran precisión: al rigor en el pensar aúna la justeza en el decir, el gusto por la expresión medida, la ausencia de vaguedades y exabruptos. Las citas son cultas, pero sin abuso de ellas y se sienten como exigidas por el texto. Véase, a modo de ejemplo de todo lo anterior, este comentario realizado por Sologuren en su incorporación a la Academia Peruana de la Lengua:

«Acepté gustoso esta generosa elección en el entendimiento de que, al constituir un estímulo, me comprometía a un trabajo literario cada vez más responsable y exigente. El esfuerzo no ha de faltar. Es todo cuanto está de mi parte. En ocasiones, pues, podré repetir, no con demasiada exageración, el parreado de don Francisco de Quevedo: 'He hecho lo que he podido, Fortuna lo que ha querido'».

Pero una prosa como la anterior corre el riesgo de ser demasiado cerebral, de convertirse en anémica y, así, de aburrir al lector hastiado de tanta perfección pretendida o lograda. Lo que no sucede en la prosa de Sologuren, porque en ella la diafanidad está equilibrada por la sensorialidad del texto. Léase como ilustración estas líneas sobre *La casa de cartón* de Martín Adán:

«Como se sabe, *La casa de cartón* se ha levantado en Barranco, el Barranco de sabor rural y balneario, unido ya a Lima, de amplios malecones y casas encimadas precisamente en los acantilados; de un manso tedio acentuado por el monótono canto del cuculí; de frondosos ficus bordeando sus calles desiertas, y de un mar lechoso, mercurial, todo quietud».

En esta cita se advierte de inmediato la acumulación de referencias sensoriales y sinestésicas.

Pero el carácter sensorial de la prosa de Sologuren está conseguido no sólo por este medio, sino también gracias a la sabia aplicación de los adjetivos. A guisa de ejemplo, examínese esta argumentación extraída de su contexto expresamente: con la finalidad de que se tome distancia de ella, se desatienda al contenido y se repare únicamente en el uso de los epítetos y en cómo animan el razonamiento:

«Tal estructura es, por su parte, consecuencia obligada del copioso surgimiento de metáforas e imágenes, cada una de las cuales funda un mínimo y apar-



tado mundo. Ya no fluye linealmente el sentido; surge, se desprende en cambio un espacio de resplandor sugestivo: la inexhausta nebulosa de la significación poética».

Dinamizan la prosa de Sologuren los numerosos verbos y los gerundios, como muestra este párrafo:

«El brioso canto del anhelo, sosteniéndose en la iluminada cresta de la ola erótica, nos implica, nos exalta. Naturaleza y belleza riman hondamente en nuestra sensibilidad, despiertan las arcanas voces de una originaria conciencia religiosa, trasparen en aquel hombre muy antiguo que habita de algún modo en todo poeta auténtico».

A la diafanidad y carácter sensorial y dinámico de la prosa sologureniana, se une su plasticidad, nombre con el que queremos designar su estructura. Pudiera parecer que los textos mayores en prosa del notable escritor nacional no tienen

ninguna organización, pero esta impresión sólo se debe a que la fluencia del discurso borra las huellas de sus divisiones y suturas. Dicha estructura existe, sin embargo. Así la conferencia sobre Hölderlin consta de una introducción, la determinación de toda la obra del autor alemán como poema, la condición de Hölderlin de poeta de la poesía, su relación con la belleza, la caracteriza-

ción de la obra hölderliniana como pasión de la armonía —expresión que sirve a Sologuren como título preciso de la conferencia—, la concepción de los dioses en Hölderlin, la disonancia hölderliniana y el influjo del poeta germano sobre otros poetas y, finalmente, de un Excurso sobre la traducción del célebre poema «Mitad de la vida». En forma semejante se puede analizar la estructura del discurso sobre Westphalen y del artículo sobre Martín Adán.

Pero la plasticidad de la prosa sologureniana está obtenida además mediante el ritmo de frases construidas mediante la hábil combinación de oraciones adversativas, explicativas, enumerativas y la alternancia de oraciones cortas y largas. El resultado, cuando

logrado, es un párrafo de gran musicalidad, como el siguiente:

«Hölderlin, como todo poeta, pero en grado máximo, concertó las palabras de sus versos y su prosa, es decir, las fue combinando y ajustando en unidades prosódicas capaces de inducir no sólo un halago sensual, por la acción de la música y la plástica del poema, sino, en un nivel más adentrado, inducir las corrientes anímicas que le subyacen. Por algo se ha dicho que las leyes del espíritu son las mismas de la prosodia. Esta operación de poner en canto la experiencia, de trasuntar en canto la vida interna del poeta, es por ello un encantamiento. Todo poema es en este sentido un mundo encantado y capaz de encantar. Pero el poeta que acuerda sus sonidos, concilia sus sentidos, consueña con su propia creación, siente y sabe que ha engendrado un pequeño mundo, el cual, no obstante salido del tumulto de su corazón, goza desde ese momento de una claridad y una armonía irre-

versibles. El oscuro sollozo existencial se transfigura en una entidad libre y diáfana, unitaria y solar: el poema».

Claridad y diafanidad, carácter sensorial y dinámico, plasticidad y musicalidad, tales son, creemos, algunos de los atributos de la prosa de Sologuren. Pero hemos dicho que ésta se ajusta en

cada caso a ciertos fines particulares. Las partes se adecuan así al todo y éste a un cierto objetivo. Es lo que los romanos designaban con el nombre de *decorum*: el saber comportarse algo según las circunstancias del caso. *Decorum* es la traducción latina de la palabra griega *kalón*, lo bello. El saber elegir los medios en razón de los fines se dice en latín *eligere*, de donde viene el sustantivo *elegantia*. La prosa de Sologuren que adecua las partes al todo y éste a un cierto fin, y que para ello selecciona sabiamente sus medios, es así una prosa bella y elegante. O una prosa clásica podemos añadir.

Finalmente, quisiéramos indicar que los rasgos arriba indicados de la prosa de Sologuren se los encuentra también en su poesía, aunque de



Los esposos Sologuren con el poeta Emilio Adolfo Westphalen. Barranco, 1993.



otra manera: ella es asimismo diáfana, sensorial, dinámica, plástica y musical.

III.- Los temas

Innumerables son los temas que Javier Sologuren ha tocado en su prosa. Por comodidad los dividiremos en: literatura, artes plásticas y temas varios.

I. La literatura

En cierto modo es la literatura el tema recurrente de la prosa de Sologuren y dentro de él la poesía: al hablar de las artes plásticas las vincula a ésta y también al pronunciarse sobre otros tópicos; así, al referirse al problema de la ciudad inculpada recurre al testimonio de los poetas, como también al escribir sobre el problema de la traducción, del texto y la ilustración.

Las observaciones generales y de detalle de Sologuren sobre la poesía –y la literatura– son numerosísimas. Quisiéramos citar aquí tan sólo una de las últimas y más profundas, efectuada con motivo de su discurso sobre la poesía de Emilio Adolfo Westphalen:

«La palabra se hace en el silencio; en él toma identidad y cuerpo, dentro de él eclosiona su parábola significativa. La palabra poética no sólo confirma este hecho sino que constituye su límite extremo, su diseño esencial. Todo lo que no se dijo en un poema fue precisamente el silencio necesario a la viva manifestación de la poesía. El silencio no se queda ahí, sin embargo. Traspone la cadencia de la palabra para invadir el espacio de la escritura, blanco sobre blanco; para hacer (entre palabras, versos, estrofas) audible y visible su sentido. Arcana y perenne armonía de los contrarios».

Las resonancias de la poesía oriental –especialmente japonesa– y de la poética mallarmeana en este texto son evidentes; tratemos de hacernos clara su significación. Según Sologuren, el silencio es el fundamento del que surge la palabra –oposición silencio/palabra que constituye una «arcana y perenne armonía de los contrarios»–, y tiempo y espacio son las dos condiciones básicas que contribuyen a estructurar nuestra experiencia del mundo. A partir del silencio se constituye el lenguaje y con él se produce algo así como identidad. El lenguaje es la casa del ser, como sostiene Heidegger, o los límites del mundo son los del lenguaje, como afirmaba Wittgenstein. Lo indecible, lo inefable no es experiencia humana; en rigor no es ex-

periencia ni pertenece al hombre. Lo humano es la palabra, el nominar algo, a partir de lo cual podemos distinguir su identidad, esto es, ubicarlo en el tiempo y situarlo en el espacio. La poesía no es otra cosa que el nominar originario de lo que el hombre más ama, entonces las palabras surgen como flores, escribe Hölderlin. Pero este proceso supone antes el silencio. Poetizar no es por lo tanto otra cosa que el esfuerzo de arrancar lo innominado del fondo de la noche primordial y monótona del silencio, para estructurar a éste en el tiempo –las cadencias a las que se refiere Sologuren– y el espacio –el blanco sobre blanco–. Así nace el sentido. Buena parte de la poesía, la filosofía y la crítica literaria contemporáneas, han llegado trabajosamente a esta vislumbre que en la cita anterior nos transmite el poeta peruano con la simplicidad que le permiten sus décadas de escritura.

Sobre los clásicos escribe nuestro autor:

«Ser clásico significa, más acá de toda particular interpretación, fuerza humana y artística capaz de prender una firme y decisiva luz dentro de la experiencia más propia e inajenable de la especie: aquella que toma realidad y sentido en su ser espiritual. En él se alfa pasmosamente, el momento colorido, vibrante y transitorio con la suprema toma de valores no sujetos al yugo del espacio ni al implacable consumo temporal». (1947)

Determinación de la cual se deduce que si muchos clásicos pertenecen al pasado, pueden encontrarse más cerca de nosotros de lo que pensamos y hasta ser nuestros contemporáneos. Clásicos son por ejemplo, según Sologuren, con respecto a la novela tanto Cervantes como Proust. Hacia 1947 él quería publicar fragmentos de los clásicos griegos y latinos, franceses, castellanos y de toda otra lengua, en *El Correo de Ultramar*, proyecto que lamentablemente no se llegó a realizar.

Sobre la literatura clásica griega no nos ha dejado Sologuren ningún testimonio en sus prosas, pese a que debe haberle hecho una gran impresión. En efecto, se perciben sus ecos en las series de poemas «Cícladas» y «Synopsis» que nuestro poeta escribiera después de su viaje a Grecia (1975), y que han sido publicadas en 1982 y 1980, respectivamente, pese a que el orden de su escritura es el inverso.

En cambio sobre la literatura griega tardía ha escrito Sologuren ya tempranamente (1945) un artículo sobre el retórico y filósofo griego del siglo II de nuestra era: Luciano de Samosata. Lo



caracteriza así:

«Luce como hijuelo de aquel hombre que comienza a discernir el semblante accidental y regocijado, que es lo humano próximo, del amenazador e inescrutable de los dioses, cuyos castigos no gravitan, desde su lejana e imponente morada, las densas sombras de sus fuerzas; pues éste es un nuevo hombre reflexivo, flexible y cándidamente confiado en su fino instrumento de razón».

En lo que sigue del artículo, Sologuren se refiere a la *Historia verídica* de Luciano.

La literatura occidental es una de las grandes áreas a las que ha dedicado su interés el escritor peruano. Le interesan casi todas sus épocas. Pero más que de los clásicos del pasado, Sologuren se ha ocupado de la literatura occidental de los siglos XIX y XX. En su lista de preferencias, el primer lugar le corresponde, sin duda, a la literatura francesa. Existen artículos y notas suyas sobre G. de Nerval (1947), Mallarmé (1977), Baudelaire (en relación a su famosa teoría de las correspondencias, 1977), Saint John Perse (1977), Valéry (1977), Apollinaire (1978). Luego vienen la literatura sueca, quizás debido a la estadía de Sologuren en este país entre 1951-1957, y la literatura alemana. Nuestro autor ha redactado ensayos sobre Edith Södergran (1976), Harry Martinson (1977), sobre un libro de introducción a la literatura alemana (1977), Hölderlin (1977) y, en especial, sobre Rilke repetidamente (1943, 1947, 1969, 1977). Menor es el interés por otras literaturas que se advierte en los artículos publicados. Registramos sin embargo textos sobre literatura italiana (Umberto Saba 1977; Mario Luzi, 1977) y un ensayo sobre E. Montale (en *Vuelta*, N° 59, 1981); griega contemporánea (Kavafis, 1977), flamenca (poesía flamenca, 1977). Posteriormente nos referiremos a la relación de Sologuren con la literatura en castellano.

Otra de las grandes áreas que ha ocupado la atención de Sologuren es la literatura japonesa,

más bien que la literatura oriental, pese a que nuestro autor ha escrito sobre Lao-she en 1977 y sobre los aforismos de Patañjali el mismo año, en ocasión de la publicación de dos traducciones de escritores en Lima. En conferencia sobre «Algunos aspectos de la cultura del Japón», de 1979, manifiesta:

«El sentimiento poético nutrido de un profundo amor por la naturaleza y sus revelaciones, es una constante viva subyacente en todas las formas en las que se articula la expresión literaria y artística del pueblo nipón. Géneros como el dramático y el narrativo, artes como la pintura, el dibujo y el grabado, reciben el soplo vivificante de ese sentimiento».



Javier e Iliá rodeados de poetas peruanos.

Líneas después el autor se refiere al *tanka*, forma del poema clásico, y al *haiku*, especie más tardía, al *noh*, el drama antiguo, al *kyogen*, una de las formas artísticas del teatro japonés, al *kabuki*, el teatro popular, y al *bunraku*, el teatro de muñecos. Finalmente y volviendo los ojos hacia atrás, escribe a modo de conclusión:

«Un principio informador del arte japonés, en cualesquiera de las formas en las que éste cristalice, es, sin duda, el de la concentración de los máximos efectos estéticos en las materias más elementales y estrictas. De ahí la densidad esencial de lo mejor del *noh*, del *tanka*, del *haiku*, de las estampas, de las artesanías. Principio que no opera sólo en este campo de la creación artística, sino que además actúa permanentemente en la conducta del hombre condicionando esa nítida convergencia entre vida y obra. Principio proveniente del pensamiento *zen* cuya significación, por consiguiente, es de una honda relevancia en el seno de la cultura japonesa. Es, pues, partiendo de la naturaleza a la que se ama y respeta, una búsqueda de lo puro y lo limpio en la plenitud de su desnudez. Arte de prescindir, disciplina primera que sabe quedarse únicamente con lo sustancial y vivo y que torna la brevedad significante en inagotable riqueza».

Pensamiento con el que Sologuren riza el rizo



iniciado con la proposición inicial a la que ya transcribimos, y que constituye una clave para toda su poesía en general, especialmente para la última.

En numerosos artículos había anticipado nuestro autor, o les había dado un desarrollo más amplio, las ideas expuestas luego concentradamente en la conferencia. Así, había hablado del *noh* y lo había ejemplificado en artículos de 1977, se había referido al *kyogen* en 1978, había traducido haykus y tankas el mismo año. También se ha ocupado de algunos escritores japoneses como de Takuboku —a propósito de una traducción realizada por Antonio Cabezas— (1976), Kawabata (1977 y 1978), Akutagawa (1978) y de Kenzaburo Oè (1978), a quien Sologuren tuvo el privilegio de conocer durante el «Simposio Internacional sobre el Intercambio Cultural entre el Japón y América Latina» celebrado en Tokio en 1977.

Mención especial merece la ponencia presentada en este simposio por el poeta peruano. Se trata de una comparación entre la situación cultural de Akutagawa y la de José María Arguedas. Lamentablemente de esta ponencia nuestro autor sólo ha publicado la parte correspondiente al escritor japonés («Akutagawa en la perspectiva cultural», *La Prensa*, 26/2/1978).

La tercera gran área literaria de interés para Sologuren es la de la literatura en castellano, área en la cual habría que distinguir entre la literatura española, la latinoamericana y la peruana. De algunos de los clásicos españoles se ha ocupado nuestro autor tempranamente: ha escrito sobre Gracián y sobre Quevedo en 1947, y se ha referido a Cervantes en un artículo del mismo año. Pero también en el caso de la literatura española, la mirada de Sologuren ha estado más dirigida —al igual que otras veces— hacia el presente. El poeta español que más atrae su atención es indudablemente Jorge Guillén, a cuyo *Cántico* dedicó unas «Notas» ya en el primer número de *Las Moradas* en mayo de 1947, y 30 años después un artículo a su poesía en general con el título de «La ventura del orden». Quizás se deba esta admiración a que el gran proyecto del *Cántico* y del *Aire Nuestro* de Guillén y el de la *Vida continua* de Sologuren comparten un rasgo en común: el afán de hacer coincidir de alguna manera vida y poesía. En la determinación de esta manera divergen, naturalmente, ambos. En el caso de Guillén se trata de una poesía más intelectual, en el de Sologuren más sensorial. La del español calla casi siempre sobre los dioses,

la del peruano musita su presencia en la naturaleza.

Otros autores que aparecen en los artículos de Sologuren son Alberti (1978) —nuestro autor escribe sobre sus memorias—, algunos poetas de la guerra civil española (1977), y J. Jorge Padrón (1977).

De todos los escritores latinoamericanos el que más seduce a Sologuren es indiscutiblemente Octavio Paz, a quien ha consagrado textos en 1967, 1969, 1976 y 1979. El primero es una nota sobre el poema «Eje», y el segundo un comentario admirado a *Ladera este*. Repitiendo la caracterización que Paz hace de un joven pintor indio, Sologuren cree que en el notable vate mexicano 'se dan cita los dones más opuestos: la visión y el pensamiento, los ojos y la mente'. En el artículo de 1976 se refiere nuestro autor al poema «Pasado en claro». En un párrafo nos da una certera clave para entender la creación del poeta mexicano:

«La integridad de la obra de Octavio Paz; el mar reverberante en sonidos y luz de sus palabras, supone siempre un *después* del espacio y el tiempo físicos, pero no un más allá ideal. Supone una transrealidad cuyo asedio (tierno o violento, en la íntima penumbra o en la luz cruda, sereno o desesperado) es la razón última de su poesía. El canto suyo es la punta candente de una flecha cuyo destino es la transrealidad».

Sologuren vuelve al mismo tema —al del referente de la escritura poética del vate mexicano— en el artículo «Octavio Paz: Verso: Poema: Poesía» de 1979. Allí sostiene:

«Para Octavio Paz el poema es su modo de entender el mundo y la conducta necesaria para integrarse a éste. Esto nos resulta muy claro, si se quiere evidente. La creación de Paz es una forma de intelección, intento de trazado de un planisferio total celeste y terrestre: realidad, sobrerrealidad, subrealidad. Conciencia frente al cosmos, ojo dócil al ritmo de lo que nace, crece, se multiplica, se aniquila; emoción ante el mundo y el drama humanos, e injerto del poema en el vértice de esta doble y estremecedora perspectiva».

De aquí, concluye Sologuren, que el destino del poema sea, según Paz, revelar, operación que conlleva desesperación y riesgo. Riesgo porque ante la página vacía el tiempo se le abre al poeta en dos habiéndole llegado la hora del salto



mortal; y desesperación ante la exasperada materia verbal del poema: la palabra que a veces parece significarlo todo y en otras ocasiones se torna opaca. Líneas más adelante Sologuren afirma que los viejos mitos mexicanos subyacen a la poesía del escritor mexicano, y recuerda la pregunta de Paz de si los dioses mexicanos y el dios cristiano han muerto o se han ido, vinculándola nuestro autor a la invocación realizada por José María Arguedas en su «Oda al Jet».

«En el primero [Paz], expresión de la extrañeza por el abandono o la muerte de los dioses. Imploración a los dioses, en el segundo [Arguedas]. Y en ambos, la presencia de las divinidades de América confundidas con las del Cristianismo. La coincidencia que acabamos de señalar es índice de algo más adentrado y trascendente que un hecho de sincretismo religioso. Es manifestación de un sentimiento que corre por entre la médula de las obras de ambos autores. Tal vez una prueba más de que toda honda poesía baña sus raíces en el origen, encuentra su suelo en lo sagrado. El poema deviene entonces vínculo que religa: palabra de origen, palabra religiosa».



Con Marigola Cerro, Jorge Eslava y Walter Alva, visitando la tumba del Señor de Sipán, 1989.

Este último es uno de los pronunciamientos más profundos de Sologuren sobre la literatura, la escritura, el poema, la poesía, y viene a echar luz sobre un cierto giro que ha hecho parte de su poesía en los últimos años. En efecto, posteriormente a su viaje a Grecia y a su conferencia sobre Hölderlin, el poeta peruano comienza a escribir los poemillas luego publicados con los títulos de «Cícladas» y «Synopsis» que, según ha manifestado, habrán de integrar un poemario a ser llamado «Órbita de Dioses». Desde el título se observa aquí que se trata de una poesía profundamente religiosa.

Otro poeta mexicano sobre quien ha escrito nuestro autor es Carlos Pellicer (1977). En una nota apretada pero llena de referencias, analiza Sologuren la metáfora «Hay azules que se caen de morados», creyendo ver en ella una alusión a las uvas maduras.

Seis notas ha publicado Sologuren, entre 1977 y 1979, en torno a la poesía brasileña: sobre algunas versiones peruanas de la misma, el modernismo en Brasil, Clarice Lispector, Drummond de Andrade, Casiano Ricardo y sobre la presencia de la literatura brasileña en el Perú. En relación con la literatura colombiana ha publicado en 1976 reseñas sobre la obra de León de Greiff y sobre libros de J.G. Cobo Borda, G. Quessep y J. García Maffla. También se ha ocupado de la literatura chilena (con notas sobre Gonzalo Rojas en 1977, y sobre las memorias de Neruda un año después), argentina (a propósito de un estudio sobre Borges del latinoamericanista italiano Roberto Paoli, una nota sobre Enrique Molina en 1969), cubana (con ocasión de un libro de Eliseo Diego el mismo año y sobre O. Armand, 1977) y haitiana.

Pero por razones obvias es la literatura peruana aquella a la que Sologuren ha dedicado más ensayos, artículos y notas. Quisiéramos referirnos primero a sus estudios sobre poesía y luego los consagrados a la prosa. «Poesía quechua del Perú» es un largo texto de 1960 aparecido en el N° 6 del *Boletín Cultural Peruano*. En él nuestro poeta resalta el rigor expresivo del quechua,

posteriormente se refiere al *aravico* o poeta incaico y a sus formas de poetizar y, finalmente, detalla los rasgos de los yaravíes y huaynos y de las formas poéticas resultantes del encuentro de la poesía quechua con la colonial y la catequística.

No ha tocado Sologuren la poesía de la Colonia sino muy lateralmente, cuando en un artículo sobre «Poetas del Carnaval» menciona a Pardo y Segura, al lado de quienes trata con más detenimiento de los versos sobre el tema de Leonidas Yerovi, Juan Parra del Riego, José María Eguren, Ricardo Peña y José Gálvez, poetas todos republicanos.

Entre los poetas peruanos uno de los que más permanentemente ha encandilado la atención y la pluma de Sologuren ha sido Eguren, a quien le ha dedicado artículos y notas en 1946, en 1977



—en cuatro oportunidades— y en 1978 en dos ocasiones. En la presentación de la poesía de Eguren, contenida en el libro *La poesía contemporánea del Perú* (1946), el poema egureniano es concebido como el «vínculo que ciñe a su insinuada música un clausurado saber en el que despiertan los sutiles y desconcertantes símbolos de la infancia», como una representación arriesgada del misterio del lenguaje, la cual trasunta una voluntad desmaterializadora de las realidades corporales y materializadora de las incorpóreas. Esta visión de la poesía egureniana resulta complementada en el corto pero denso texto publicado en el libro de Fernando Lecaros *Historia del Perú y del Mundo en el siglo XX* (Lima: Rikchay Perú, 1977) más de 30 años después. En él Sologuren subraya la importancia que para la producción poética de Eguren tuvieron los años de infancia y adolescencia pasados en las haciendas Chuquitanta y Pro, que lo pusieron en un contacto profundo con la naturaleza; y los treintaitantos años transcurridos por el poeta en Barranco, que lo acercaron al mar. Quisiéramos subrayar que una conexión semejante entre la vivencia infantil de la naturaleza y la propia producción poética sologureniana está insinuada en el único texto autobiográfico que ha escrito nuestro autor («Diario de una infancia», 1963). Los otros textos del año 1977 se refieren a los dos primeros poemas de Eguren, a la edición de su obra realizada con motivo de su centenario por Ricardo Silva-Santisteban y a una antología de estudios críticos sobre la producción egureniana editada por este mismo autor. Los dos textos de 1978 se refieren el uno a una presentación y traducción de Eguren al italiano, y el otro a las afinidades entre el simbolista peruano y el poeta florentino Aldo Palazzeschi.

Teniendo presente la gran atracción que Eguren ha ejercido sobre nuestro autor, es evidente la poca atención que ha concedido a Vallejo: tan sólo le ha dedicado un texto juvenil, una somera referencia en un comentario (1976) sobre un grabado de Szyszlo —que por lo demás ilustra un poema vallejiano, de modo que la referencia era obligada— y una reseña a la traducción de Vallejo al italiano realizada por Roberto Paoli (1976). Sin embargo, esta desatención no puede extrañar si se tiene en cuenta que, según el propio Sologuren, existen en el Perú dos vertientes poéticas: la pura, procedente de Eguren, poesía a la cual está muy cercano nuestro autor; y la social, proveniente de Vallejo, venero que de alguna manera le queda más lejano. Y, no obstante, el texto juvenil —muy insatisfactorio, estilísticamente hablando, al juzgarlo sobre el tras-

fondo de la madura prosa posterior— muestra que nuestro autor otorga una gran importancia a Vallejo y que éste no ha dejado de ejercer su impronta sobre la poesía sologureniana. Según Sologuren, Vallejo es el hombre, la humanidad del hombre; y su poesía, producto de un desgarramiento tan hondo que parecería comprometer hasta la misma condición corporal de su creador, «tiñe indeleblemente o se clava como una astilla irremovible».

«A César Vallejo lo he leído y sentido con estremecimiento.../ Tal vez al escribir yo el texto que se tiene por mi poética (en el que invocando a la Poesía digo de ésta: “y sólo creo en el dolor haberte visto”) haya asumido algo del intensamente humano, telúrico y magnético sentimiento del genial agonista».

Podemos denominar, con Alberto Escobar, a la época de Eguren y Vallejo como el período fundacional de la poesía peruana. De la etapa posterior dos son los movimientos que han concitado el interés de Sologuren: el vanguardismo y el surrealismo. Dentro del vanguardismo se ha ocupado de Adán, los Peña Barrenechea y de Oquendo de Amat. A Martín Adán le ha dedicado un brillante artículo (1977) sobre la primacía que en su poesía tiene el recurso de los puntos suspensivos. En un ensayo temprano (1946) ha fijado así nuestro autor el cauce poético de Ricardo Peña Barrenechea: «amorosa disposición y sensual apriamiento de mundo y criatura; singularmente, el exaltado sentir de quien palpa la cálida y dolorosa maravilla del cuerpo humano». Al hermano de Ricardo, Enrique Peña Barrenechea, ha consagrado Sologuren dos artículos (1977 y 1981), estableciendo que su temple poético es el siguiente: «Soledad — silencio — noche son tres fases de una misma conciencia abierta a la vez a la creación y a la muerte. Aguda conciencia de la caducidad que acompaña y prolonga, con la constancia de la sombra, a todo lo creado. Tales son las motivaciones — a veces fuertemente patéticas— que desolan sin tregua al poeta...» (1981). Sobre Carlos Oquendo de Amat se ha pronunciado Sologuren en un anticipo de una breve historia conversada de la literatura peruana (1977). Caracteriza su poesía de esta manera: «En síntesis, podríamos afirmar que el corazón de esta poesía es la imagen. No sólo la verbal, sino además la visual, y dentro de ésta, la de sugestión cinematográfica y la proveniente del particular arreglo de sus recursos tipográficos que constituyen otro significante del poema».

Dentro del surrealismo peruano ha trata-



do de Moro, sobre todo de Westphalen y también de Moreno Jimeno. Reseñando una antología de Moro, se refiere así al contenido de su poesía: «La riqueza desconcertante del mundo concreto, sensible, fragmentario, contradictorio; hiriente deslumbramiento y enmascarado sortilegio; sensorial, sensual, no conceptual; traspasado de lado a lado por el rayo de Eros, aquí se convoca al mundo, demonio y carne de la palabra. Tentaciones en las que supo caer para luego levantarse *respondiendo por cada poro de mi cuerpo / al poderío de tu nombre oh Poesía*» (1976).

También se ha ocupado nuestro autor en un artículo temprano (1947) de uno de los primeros libros de Manuel Moreno Jimeno *La noche ciega*.

Pero es sin duda Emilio Adolfo Westphalen el parasurrealista peruano que más ha atraído a Sologuren. Le ha dedicado una presentación en el libro *La poesía contemporánea del Perú* (Lima, 1946, pp. 87-90), una nota y una reseña a un libro de homenaje (en 1977) y por fin su gran discurso de incorporación a la Academia Peruana de la Lengua «Perspectivas sobre la poesía de Emilio Adolfo Westphalen» (1979). La conclusión de este discurso da un vivo testimonio de lo que un poeta siente por el otro:

«La obra poética de Emilio Adolfo Westphalen recogida en libros más sus poemas dispersos antiguos y recientes, traza el círculo tal vez más insólito y resplandeciente de la poesía peruana contemporánea, el círculo más intensamente rotado de silencio... Un sencillo y único movimiento pendular marcado por estos poemas: un compás abierto en el ángulo determinante de dos zonas: la de acá, el canto; la de más allá, el silencio marginando y levantando el canto. Entre las sumas y restas de la expresión, fueron quedando el testimonio de la penosa marcha del hombre y de su anhelo indestructible (en *Las islas extrañas*) y, luego, la exaltación paradisiaca de su amoroso asedio (en *Abolición de la muerte*). Por sobre la muerte, un total de victoriosa poesía que en su decantado silencio va gestando nuevos vuelos y nuevas iluminaciones».

Posteriormente Sologuren se ha ocupado casi sistemáticamente de la generación del 40 (Eielson, Deustua, Salazar Bondy, Blanca Varela), de la del 50 (Belli, Delgado, Bendezú, J.G. Rose, Pablo Guevara, C. Bustamante); y, en forma menos detallada, de algunos miembros de la generación del 60 (Cisneros, Corcuera, Livio Gómez) y de algunos poetas últimos (Ricardo Silva-Santisteban, Armando Rojas, A. Sánchez León, César Toro Montalvo). No pudiéndonos ocupar aquí de todo este conglomerado de generaciones, figuras y de sus obras, nos concentraremos en las presentaciones de Eielson, Salazar Bondy, Carlos Germán Belli y Washington Delgado.



José Miguel Oviedo, Javier Sologuren y Satoko Tamura en el 46º Congreso Internacional del Pen Club. Caracas, 1983.

Sobre Eielson ha escrito Sologuren dos textos: aquel con el que inauguró su columna «Al andar del camino» en el suplemento dominical *La Imagen* del diario *La Prensa* (4/7/1976), y la reseña de la compilación eielsoniana *Poesía escrita* publicada allí mismo casi un año después (22/5/1977). Según nuestro autor, la poesía

de Eielson puso de manifiesto al aparecer en 1945 un sentimiento y una dicción desconocidos:

«Una extraña, honda y personal visión. Densos a la par que leves, musicales tanto como táticos, a la vez contenidos y libérrimos, sus versos transverberan una oscura angustia tanto como la conciencia desgarrada de una pérdida y el gozo supremo del hallazgo y el rescate... Léxico vario y novedoso, adjetivación no menos que sorprendente, definida inclinación a asumir una realidad que sabe cierta en su heterogeneidad, contradicción y deterioro radicales, todo ello se hace patente en esta escritura y seguirá siéndolo más tarde. Y, atravesando el curso victorioso de sus imágenes, persiste una ráfaga de flores muertas de no sabemos qué comarca y qué climas...

Los libros sucesivos... irán sometiendo su materia a la acción de la piedra de toque de la pureza expresiva. En ellos su visión se hace cada vez más ardidamente hermosa y limpia, apta para alcanzar, con la intangible nobleza de su verbo, as-



tros y heces, destellos y miasmas, lóbregos paraísos, geometrías cósmicas y diarios infiernos ciudadanos. En un tenaz y venturoso esfuerzo exploratorio, esa misma palabra es lanzada a un espacio que excede sin límites al de la página, por fuerza de una visualidad tan simple como sugerente» (1976).

En el segundo artículo Sologuren prosigue su análisis hasta llegar a *Papel*, el último libro de *Poesía escrita*:

«No queda, a fin de cuentas, sino el papel que se torna (para algunos, los más lúcidos, lo más exigentes, tal el caso de Eielson) objeto a veces de mostración, de juego y deterioro. Pleno de propósito, *Papel* (Roma, 1960) el libro final, se cierra con una página íntegramente anotada con la obsesiva mención «papel cubierto de palabras». Con ello el lenguaje escrito se ha reducido a una simple secuencia visual, una geometrización del espacio impreso que, quiérase o no, dice más de lo que aparentemente declara el sintagma. Aun confinadas en los estrechos límites del señalamiento, las palabras sobre la palabra alcanzan un sentido y desatan una emoción. Tal arreglo espacial se da, por lo demás, con reveladora frecuencia en la obra de Eielson» (1977).

Sobre Sebastián Salazar Bondy tiene Sologuren tres textos: una nota necrológica de 1965, el estudio de *Tres poetas, tres obras* (Lima, 1969; pp. 75-107), y un artículo de 1976. Resumiendo sus puntos de vista sobre Salazar Bondy, escribe nuestro autor: «El pasaje de la expresión de la intimidad familiar y hogareña a la denuncia y desmitificación social, producido en el lapso de veinte años de creación, señala ciertamente un aspecto muy característico de la obra de Sebastián Salazar Bondy» (1976).

A Carlos Germán Belli le ha dedicado Sologuren un estudio del mismo libro *Tres poetas, tres obras* (pp. 7-40) y un artículo también de 1976. Allí afirma:

«Hay solo un tema, un grande y dramático tema, en toda la poesía de Belli: la injusticia victimaria... Las variaciones de ese tema único son creciente repertorio de los 'golpes de la vida' que Belli se empeña en denunciar con patéticas tintas, esguinces humorísticos, ironía y burla corrosivas. Estas son sus armas, las que esgrime contra el absurdo y el abuso y a favor de lo que debería ser nuestro y se nos niega...

Las cualidades de oficio, reveladas en una personalísima retórica; el agobio existencial, con visos teológicos o metafísicos; el clamor rebelde y la queja; la constante exploración de las potencias del lenguaje, el remonte de las corrientes poéticas; las simbiosis múltiples; todo ello instala la obra de Belli en el centro de un origen, en ese punto preciso a partir del cual comienzan a contarse los pasos memorables» (1976).

Dos son también los textos consagrados por Sologuren a Washington Delgado: un estudio en el libro mencionado (pp. 41-73), y un artículo el año 1976. En éste resume así sus observaciones sobre la poesía de Delgado:

«La consideración, tanto intelectual como afectiva, de las agónicas relaciones de la vida humana con el tiempo (personal, histórico, metafísico); la lúcida sensibilidad para la condición y la aventura humanas, han ido madurando con el poeta quien, así, ha logrado ganar —en una obra consistente, unitaria, de acabada perfección formal y significativa— “la pesada salud del desencanto” como asentó el clásico. Costosa salud, cierto, pero verdadera salud, al fin y al cabo» (1976).

Después de examinar los estudios dedicados por nuestro autor a la poesía peruana, mencionemos los que ha destinado a la prosa. Sologuren se ha interesado por la escritura de Valdelomar, a propósito de una edición de su epistolario (1975), por la de Martín Adán en especial y por la de José María Arguedas. De Adán estudia *La casa de cartón* en un artículo periodístico de 1978 —con motivo de celebrarse los 50 años de su composición—, el cual amplió en un ensayo



Javier e Ilia con el poeta chalaco Miguel Cabrera. Toledo, 1985.



de 1979 («Martín Adán: un olvidado en el paraíso de la vanguardia», en *Revista de la Universidad de México*, Vol. XXXIV, N° 1, set. de 1979). La obra le merece el siguiente comentario:

«Libro proteico, *La casa de cartón...* encierra todo un haz de perfiles: fábula, crónica de tipos y costumbres, crítica literaria, reflexión moral, confesión metafísica, lirismo provocado por el sexo. Todo ello incorporado con felicidad dentro de los retratos narrativos que, como hemos dicho, lo caracterizan. Esto es índice también de su originalidad, de su ímpetu creador personal» (1979).

De la prosa de Arguedas, de algunos poemas suyos y de su condición de transculturador situado entre la cultura andina y la occidental, se ha ocupado Sologuren en dos artículos: uno de 1976 y otro de 1978.

2.- Las artes plásticas

Poesía y pintura son dos artes que destacan entre las demás no solo por sí mismas sino también por las relaciones que guardan entre ellas: desde el *ut pictura poesis* horaciano, pasando por la interpretación del siglo XVII y del XVIII de este verso, especialmente la de Du Bos, hasta llegar –provisoriamente– al intento de delimitación de las dos artes realizado por Lessing. Posteriormente, Baudelaire reclamaba una crítica pictórica medularmente poética y la ejercía en prosa y en verso. En su serie periodística «Poesía y pintura», de la que llegó a entregar seis artículos el año 1977, Sologuren se ha ocupado de las relaciones entre ambas artes vistas sobre todo desde la poesía y a partir de Baudelaire. Escribía en la primera nota:

«En los poemas que vamos a ir presentando (en traducciones del autor de estas líneas), el punto de vista se desplaza del proceso de la creación a los caracteres y significado de la obra; esto es, pues, en términos del hombre como artista y de las evocaciones de sus signos en tanto forma y sentido» (1977).

En las diversas entregas, Sologuren ha traducido poemas de:

1. Baudelaire («Los faros»), Octavio Mora («Retrato», «Un Modigliani»), G. Pascoli («Paolo Uccello»), G. Apollinaire («Inscripción para la tumba del pintor Henri Rousseau Aduanero»).

2. Lundkvist («Hokusai»), F. Isakson («Paul Klee»), P. Verlaine («Mandolina»), M. Proust («A. Watteau»), E. Vandercammen («R. Magritte»).

3. H. Martinson («El alma de Van Gogh»), A. Sonderkamp («Breughel»), M. Proust («Paulus Potter»), Chao PuChe

(Escrito a pedido del sobrino de Wen-T'sien, Yang K'o-yi, que imitaba las pinturas de bambúes de Wen Yuk'o), G. Apollinaire («La Virgen de la flor de alubia en Colonia»).

4. J. Prevert («Paseo de Picasso»), F. Da Rocha Filho («Para Marie, Marie Laurencin»), L. Emié («Plegaria del Greco», fragmento).

5. G. Gredell («El maestro Seurat»), L.

Özök («Suite para Marc Chagall»), B. Petersen («A un cuadro de Piet Mondrian»), M. Walter Svanberg («Los coronados con pájaros»), S. Alfons («Picasso: Jeunes filles au bord de la mer»).

6. Rilke («La Quinta Elegía») y Picasso («Familia de Saltimbanquis»).

Por lo demás hay que advertir que el interés de Sologuren por las relaciones entre poesía y pintura no data tan sólo de 1977, sino que se encuentra al comienzo mismo de su actividad escritural. En un texto de 1943, «Experiencia del misterio. Rilke y Chirico», ya se refería al tema, manifestando lo siguiente:

«Se nos presenta la vivencia estética como una, en definitiva, unidad que no tolera partición ni reducción alguna. Siendo así, no cabe, consecuentemente, establecer radicales parcelaciones en el dominio del arte. Es una la vibración que pro-



Con amigos y familiares en su casa de San Bartolo, 1989.



voca riquísima gama cromática y, esta diversidad nos afirma en la generosa eficacia del principio. Por manera que artes particulares (pintura y poesía para el caso) poseen raíz compartida que extrae bella sustancia, la que no solo como tal queda sino que sube y transfórmase en variada apariencia. Por ello no pueden sorprendernos calidades plásticas en el verso, ni lírico aliento en un cuadro. Aunque muy otro el signo sensible, se ha insuflado en la materia el espíritu de una más cabal unidad estética» (1943).

Sologuren también habla sobre la relación entre poesía y pintura en su artículo «Los títulos de la pintura» (1979). Allí señala que aunque la pintura es un arte autónomo dotado de sus medios específicos y de sus fines propios, a sus imágenes las acompañan las palabras formuladas en los títulos:

«El lenguaje verbal se hace presente, pues, en cada pintura no como un registro marginal y paralelo, sin convergencia alguna, sino como una manifestación correlativa que puede ir desde la simple mención redundante... [“Paisaje”, “Bodegón”, “Naturaleza muerta”] hasta la medularmente poética, creadora de un espacio expresivo propio capaz de revertir activamente en el significado mismo de la imagen plástica».

Sologuren indica que estos vínculos icónico-verbales pueden ser considerados de modo abstracto en forma atemporal, o en su concreta gestación histórica. Y que a este respecto es desde el surrealismo que:

«los títulos de los cuadros adquieren una notable densidad poética al punto de tornarse en factores condicionantes de la percepción de éstos sobre los que gravitan a veces con inusitada intensidad. Nada de extraño, por lo demás, ya que el surrealismo fue un hilo de fuego prendido desde la cola a la cabeza de toda realidad».

Dentro de la pintura europea, Sologuren se ha ocupado sobre todo de la pintura holandesa: de Rembrandt, Van Gogh y del realismo holandés actual. Le ha preocupado sobre todo el tema del autorretrato en los dos primeros. Escribe:

«La imagen plástica que el pintor da de sí mismo resulta ser siempre, en medidas diversas, la respuesta a una apasionante indagación de su más secreta intimidad. A través del medio físico de la pintura se torna visible el alma del hombre que la

ha concebido. Apasionante, a su vez, para quienes lo contemplan, el autorretrato está allí frente a frente, fijo y simultáneamente dotado de un vivo e intenso desafío. ¿Habrán, acaso, testimonios más elocuentes del hombre mismo y de su arte que los autorretratos de Rembrandt y Van Gogh?». (*La Imagen de La Prensa*, 13/2/1977).

El autorretrato poseería así «una significación anímica y cognoscitiva diferente de otros géneros de la pintura». Allí el pintor miraría su mirada, auscultándola, interrogándola y rescatándola así del tiempo.

Otro tema de Rembrandt que ha interesado a nuestro autor es el del «Buey descuartizado». Comentando un texto de G.C. Argan (de *La Europa de las capitales 1600-1700*), señala Sologuren que el pintor «ha trascendido el asunto de la representación (la carcasa de un buey) llevándolo a los trágicos límites de su condición personal que es la de todo hombre, la de toda carne. La imagen material no es sino un soporte para la visión metafísica. En el buey, Argan ve, espiritualmente, el mejor autorretrato de Rembrandt». Y refiriéndose a un texto de Malraux (de *Lo irreal*), indica que este cuadro posee un sentido metafísico: la comunión con lo desconocido, que ataca el alma misma de la apariencia: el tiempo. «Si los autorretratos de Rembrandt, numerosos, suponen la más honda, total y patética interrogación, la presencia de ese buey, rodeado ‘de la sombra a la que Rembrandt da la profundidad de la muerte’, es en sí misma la gran interrogación». (*La Imagen de La Prensa*, 21/8/1977).

Finalmente, en su artículo «El código secreto del realismo», Sologuren, comentando el ensayo de E. de Jongh «Realismo y realismo aparente en la pintura holandesa del siglo XVII», manifiesta que en ésta hay un sentido primero: la representación de lo patente, y un sentido segundo derivado de la gran corriente moralizadora de dicho siglo. Los temas principales de esta significación oculta son el amor y la muerte. Haberlo mostrado sería un gran logro del enfoque iconológico, que se basa «en el restablecimiento (que es un descubrimiento) de los nexos existentes entre la pintura y el entorno cultural de su época, el cual a su vez fluyó también por los cauces de la expresión escrita». (*La Imagen de La Prensa*, 3/4/1977).

Del arte del Perú antiguo se ha ocupado Sologuren a propósito del catálogo *Perú precolombino* (Roma, 1976) de la exposición presenta-



da por el Instituto Italo-Latinoamericano, con textos de Westphalen, Brandi, Lumbreras y Statsny (*La Imagen de La Prensa*, 24/10/1976). En un artículo posterior ha prevenido contra el peligro de interpretar este arte –a falta de fuentes escritas que orienten la exégesis– con criterios solo estéticos (*La Imagen de La Prensa*, 3/4/1977).

Entre los pintores peruanos, Sologuren se ha referido sobre todo a Fernando de Szyszlo, Tilsa Tsuchiya y Adolfo Winternitz –nacido en Alemania–. La primera nota sobre Szyszlo data ya de 1957. Allí escribe:

«La extrema riqueza y delicadeza de su gama, la sabia dosificación de sus veladuras, su ritmo vigoroso y expansivo, los bien dominados recursos, en fin, de una técnica madura, a la vez que suscitan halago y prestigios sensuales, los trasponen instalándonos en un clima de honda sugestión poética. Pues ésta es la viviente ecuación de su pintura: densidad plástica, densidad poética».

Y añadía:

«Qué arraigo peruano en lo esencial expresa esta pintura. Por sutiles cauces, secreto de la creación, nuestro maravilloso arte antiguo (tesoros cuyo disfrute hemos compartido absortos y en largas experiencias el pintor y yo) palpita con trasmutadas resonancias y estético embrujo en su propia obra personal. Los viejos mitos –Ícaro y los demonios alados de Paracas– engendrados por la terrible seducción del espacio y el vuelo, alientan nuevamente en la mágica, hermosa pintura de Fernando de Szyszlo».

En un artículo muy posterior, «Szyszlo y la figuración del vestigio» (En: *Arquitecto*. México, N° 10, julio-agosto, 1978) señalaba que hay en el cuadro un espacio físico, otro de la perspectiva y, finalmente, uno metafórico. Que el pintor puede colocar a los objetos en el flujo temporal o, por

el contrario, sustraerlos de él. Ahora bien, «la parte más amplia y significativa de la obra de Szyszlo propone básicamente una lectura icónica del vestigio: lo que equivale a decir que su pintura, al sumergirse en el tiempo, alcanza y rescata al hombre del Perú antiguo y con él la constelación de signos que le fueron propios». En la última pintura de Szyszlo habría un nuevo tratamiento del espacio a partir de 1972, ya que desde entonces no se plasmaría más en sus obras un espacio cósmico como sucedía antes, sino interiores cerrados que evocarían «térreos recintos precolombinos o de cámaras con piso recubierto de coloridos y geométricos mosaicos europeos». También en la última

fase de la evolución del pintor, estaría pues presente el afán de recuperación y de búsqueda de nuestra identidad.

Finalmente, en un artículo de 1976, «Lectura de una imagen», Sologuren se ha referido a una litografía de Szyszlo sobre la base de algunos versos de *Poemas humanos* de César Vallejo, los cuales han sido incluidos a mano en el grabado. Señala:



Ilia y Javier al lado del poeta Pedro Escrivano. Valle Sagrado de Urubamba, Calca, Cusco, 1995. (Foto: Herman Schwarz).

«Decíamos... que la litografía de Szyszlo solicitaba una respuesta del espectador. Tal interacción tiene como premisa aquella que... se produce en el interior mismo de la imagen cuyos escuetos, ascéticos elementos se ajustan en cumplido acorde. Mensaje verbal y mensaje icónico, ya desde el nivel de sus significantes, han entablado un diálogo, ajeno totalmente a la ilustración tautológica, en el que lo elemental y lo existencial son asumidos con independencia y plenitud significativa».

De Tilsa Tsuchiya se ha ocupado Sologuren comentando su muestra pictórica «Mitos» en un artículo titulado «Cuadros de una exposición: las máscaras» (1976). Resume así sus puntos de vista:

«Tilsa que, en apariencia o en realidad, busca apoyarse en los mitos, lo que en verdad hace es acceder a sí misma, simbólicamente y con rigor plástico, mediante las figuraciones que produce.



Gran oficiante del misterio de la luz y del color, con los que labra y se labra su persona, se aventura, se pierde y se rescata en las dimensiones de su propio mito» (*La Imagen de La Prensa*, 21/10/1976).

Finalmente, en el artículo «La obra múltiple de Winternitz» (*El Comercio*, 26-7-1978) habla Sologuren del arte del vitral y de los logros que en él ha alcanzado el artista alemán Adolfo Winternitz afincado por muchos años en el Perú. En opinión de nuestro autor: «El conocimiento profundo que Winternitz posee de su oficio es por ello prenda de sus grandes realizaciones. Pero ni su mester ni su familiaridad con las Sagradas Escrituras bastan para aquilatar debidamente su arte que es la resultante de vivencias religiosas tanto como su personal concepción de la forma. Forma presidida por una vibrante inspiración musical que concierne a la perfección en un arte cuyo valor difluente (la vidriera es, se ha escrito, «cántico de la luz», «menos espectáculo que música», «el canto regio de la luz») concuerdan los estudiosos de ayer y hoy».

Otros textos que Sologuren ha dedicado a otras artes son: «El texto y la ilustración» (1979), «La historieta» (1979) —a propósito del libro *Para hacer historietas* de Juan Acevedo—, «Crítica de la imagen» (1979), «El niño, la palabra y la imagen» (1977), «El arte textil» (1978) y sobre el arte popular (1982). Artículos a los que hay que sumar un largo ensayo sobre la semiótica de la letra de imprenta: «Lo que la letra nos dice» (*Revista de la Universidad de México*, Vol. XXXV, N° 5-6, 1980-1981).

3.- Temas varios

Temas varios que no pueden ser incorporados a los precedentes, están contenidos en artículos sobre el problema de la traducción, las inculpaciones a las que han dado lugar las ciudades modernas y contemporáneas, viajes de los que el poeta ha dejado testimonio, y hay además un único texto autobiográfico.

El artículo «La traducción poética» (1978), Sologuren expone los puntos de vista sobre este tema del escritor belga David Schinert y Georges Timár.

«La ciudad inculpada» es una serie de cuatro artículos publicados entre 1976 y 1977, en los cuales se exponen los problemas suscitados por las urbes modernas y cómo han sido expresados, so-

bre todo en poesía, por numerosos artistas extranjeros y peruanos:

1. William Blake, Gustave Flaubert, Charles Baudelaire, Rainer María Rilke, Paul Gauguin, Umberto Saba.

2. Sebastián Salazar Bondy, Juan Gonzalo Rose, Mirko Lauer, Carlos Germán Belli, Washington Delgado, Pablo Guevara, Antonio Cisneros, Javier Heraud, Jorge Eduardo Eielson.

3. Federico García Lorca, A. Fonatine T.

4. Arthur Rimbaud.

A la literatura de viaje le ha dedicado Sologuren tres textos publicados todos en *Novedades* (México) entre 1949 y 1950, al término de su estadía mexicana: «El Cusco: piedra sobre piedra» (31 de julio de 1949) «Carta de viaje. De Tlaxcala a Puebla» (2 de octubre de 1949) y «Carta de viaje. De Puebla a Oaxaca» (27 de agosto de 1950).

Finalmente, hay un único recuerdo autobiográfico publicado de nuestro autor: «De 'Diario de una infancia'» (*La Unión* [Pacasmayo], 14 de agosto de 1963). Allí narra Sologuren, sobre todo, sus vivencias en el huerto de la casa en que transcurrieron sus años infantiles.

IV.- Conclusiones

La obra poética de Javier Sologuren, reunida en *Vida continua* (1966, 1971), poemario al que pensamos habrán de integrarse *Folios de El Enamorado y la Muerte* (1980) y las series *Synopsis* (1980) y *Cicladás* (1982), posee un altísimo rango que sitúa a su autor como uno de los poetas mayores del Perú. Es, sin duda, lo mejor de la producción de Sologuren, y es suficiente para hacer de él un gran escritor. Lo sería aún sin haber cincelado la excelente prosa que ha compuesto.

Lo anterior no quiere decir que la prosa de Sologuren no posea sus grandes méritos. Clara y diáfana, sensorial y dinámica, plástica y musical, esta prosa tiene las virtudes de la escritura de elegancia clásica. Gran poeta, Sologuren es también un gran prosista. Entre los numerosos temas que ha tocado con versación e intensidad, se encuentran los de la literatura (occidental, oriental y castellana en verso y en prosa), las artes plásticas y otros tópicos más. Por otro lado, no sólo posee



esta prosa sus valores intrínsecos. Además nos proporciona un testimonio inapreciable sobre el poeta y su obra: claves preciosas para interpretar ésta y la prueba de versatilidad de Sologuren, que es un eximio poeta y prosista y un hombre que, por sus vastos intereses, de los que benefician sus versos, puede reivindicar la famosa sentencia de Terencio *homo sum: humani nihil a me alienum puto* (*El hombre que se castiga a sí mismo*, I, 1, 25).

Post Scriptum

Escribí el artículo anterior para un homenaje a Javier Sologuren, que nunca llegó a aparecer, por ello me alegra ahora tanto que *La casa de cartón de OXY* dedique a Javier parte de uno de sus números y agradezco a su director que acoja este viejo texto mío.

Releyéndolo encuentro en este estudio dos cosas criticables —entre otras—: 1. algunos vacíos que ni siquiera la ayuda de un gran conocedor de la obra de Sologuren me ha permitido superar, felizmente son muy pocos. Y 2. una ceguera para no advertir la deslumbrante belleza verbal de la «Carta de viaje. (De Tlaxcala a Puebla

y Oaxaca)» que muestra al joven Sologuren como un maestro de la prosa ya tempranamente, el relato es del año 1950. En caso de que alguna vez se organice una antología de los relatos de viajes de escritores peruanos, este texto habrá de figurar como uno de sus logros mayores.

Para la «celebración de la escritura» (Miguel Gutiérrez) en el Perú, Sologuren ha seguido regalándonos con su prosa después de 1982. Estoy seguro de que los textos de este período que ha redactado son considerablemente más de los que aparecen en *Gravitaciones y tangencias* (Lima: Colmillo

Blanco, 1988), que sólo contiene una selección. De los que allí figuran sólo ocho son posteriores a 1982.

Estos textos permiten observar dos cosas: primero, una compenetración mucho mayor con la cultura japonesa en escritos como «Kawabata y las profundidades del espejo» (1984), «En torno a *Cinco amantes apasionadas* [de Ihara Saikaku]» (1985) y en la magnífica reflexión «El rumor del origen» (1986), donde, a propósito de ensayos de Tanizaki y Kawabata, Javier hace en verdad un admirable estudio de la

percepción estética tradicional en el Japón. Y segundo: otros artículos muestran una profundización en las obras de sus compañeros de la generación del 50, a los que seguramente más admira Sologuren y de los que más próximo se siente: Jorge Eduardo Eielson y Blanca Varela. En ambos casos —el de las preferencias electivas por el Japón y por Eielson y Varela— se trata de que el paso del tiempo decanta lo que más se ama.

Quizás hubiera debido corregir este artículo, escrito en julio de 1982, pero he preferido dejarlo como está por una razón: su referencia a escritos no recogidos en *Gravita-*

ciones y tangencias bien pudiera servir para destacar la importancia de los textos de Sologuren y ayudar a formar la convicción de la necesidad de que en un cierto momento se edite su prosa completa, o de que aparezca un segundo volumen de *Gravitaciones...* con los textos faltantes y los posteriores a 1988. Por lo demás, estoy seguro de que alguna vez se hará una edición de la producción íntegra de Javier; entonces probablemente esté bajo el viejo y sabio título de *Vida continua*: allí se darán la mano vida, poesía y prosa en una unidad en la variedad magnífica y admirable.

Lima, enero de 1988.



Javier e Ilia en la III Bienal de Trujillo, 1987.
(Foto: Herman Schwarz).

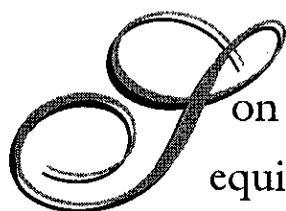


EL ROSAL EN EL INTERIOR DEL RELOJ

EL TIEMPO EN LA POESÍA DE JAVIER SOLOGUREN

*pone una rosa en el interior de los relojes
y hace que el sueño hable desde la fatiga del tiempo*

Javier Sologuren: "Reloj de sombra"



on característicos en toda la obra de Sologuren el equilibrio y la armonía entre los elementos formales del poema (desde su reconocida maestría en el manejo de los ritmos hasta la fuerza y belleza de las imágenes) y una fina sensibilidad poética que se manifiesta no sólo en la fecunda observación de lo natural y lo humano sino también en la capacidad de producir textos con múltiples y sugerentes resonancias. Pero este equilibrio sólo es alcanzado gracias a un pensamiento siempre alerta y vigilante, que hace de cada poema un instrumento de conocimiento, una experiencia absolutamente original que debe integrarse al conjunto de la obra anterior. El resultado es una poesía de una notable calidad y en permanente renovación, que por su amplitud y solidez se ha convertido en una de las más importantes de nuestra literatura del presente siglo.



Esa constante renovación ha llevado a Sologuren, en sus más de 50 años de dedicación a la creación poética, por las más diversas variantes aunque siempre como parte de un proceso continuo, sin saltos ni concesiones a las modas literarias, siguiendo la propia evolución de sus ideas y sus afinidades poéticas. El mismo Sologuren ha escrito al respecto: «Mi poesía se ha ido produciendo en círculos concéntricos a modo de impulsiones que se explayan del centro cordial a la periferia y en sentido inverso» (*Vida continua. Obra poética 1939-1989*. Lima: Colmillo Blanco, p. 8. Todas las citas de la poesía de Sologuren proceden de esta edición).

Lo que intentaremos demostrar en estas líneas es que el «centro cordial» de toda la poesía de Sologuren es el propósito de negar el paso del tiempo, de refutar su carácter lineal e irreversible; y que lo que hemos denominado «sus ideas» corresponde a lo que Habermas define como «subjetividad moderna», aquella forma de pensamiento que se caracteriza por su autonomía, por regirse principalmente por la razón y, especialmente, por su capacidad de criticarlo todo, incluso a sí mismo.

El primer poemario de Sologuren, *El morador* (1944) participaba de la vuelta al orden (uso de versos y estrofas clásicas) que siguió al auge de las vanguardias y en las que incluso participaron autores como Borges y Martín Adán. Sologuren se presentó como un poeta puro y esencialista —en la línea de Mallarmé, Valéry y Guillén— para quien la belleza sólo podía existir en un espacio ideal, un jardín al que únicamente se puede acceder a través del sueño: «... y su paisaje / en la linde del mundo (en incipiente / aventura del párpado yacente)» (p. 18). Pero se trata de un sueño especial, producido en el interior del lenguaje y la escritura: «En vela estoy. / Otro es el sueño, / otra la voz». (p. 20), «Apronta tu partir... papel alado /.../sucita tu viento en llama, débil fuego / en la palma de la mano» (p.18).

Ya la crítica ha señalado que las descripciones en este libro tienden a quitarle realidad a los objetos, que los verbos mitigan las acciones («opera una voluntad desrealizadora de las realidades corporales, tal vez materializadora de lo incorpóreo» ha escrito Sologuren sobre la poesía de Eguren, aunque es perfectamente aplicable a su propio poemario). El universo descrito resulta ser así «un territorio fuera del tiempo donde *El morador* instala el presente absoluto de sus versos» (Abelardo Oquendo, «Sologuren: la poesía y la vida»).

Es importante entender todas estas características no como manifestaciones de un idealismo platónico o solipsismo fantasioso, sino como constituyentes del fenómeno estético moderno, una experiencia que se origina «en el descentrado trato consigo misma de una subjetividad liberada de las condiciones cotidianas de la percepción y acción... de los esquemas habituales de espacio y tiempo de las experiencias pragmáticas» (Habermas). Todo el arte moderno es, de alguna manera, una crítica a estos esquemas de espacio y tiempo impuestos por la racionalidad moderna: «El arte moderno es moderno porque es crítica» afirma Octavio Paz y pone como ejemplo de esta crítica a la poesía de Reverdy, que tiene significativas semejanzas con la de *El morador*: «es un espacio cerrado en el que no ocurre nada, ni siquiera el tiempo».

A partir de este centro la obra de Sologuren ha ido incorporando poco a poco otros temas y aspectos del mundo real. En *Detenimientos* (1947) —título que hace alusión a la negación del tiempo— aparece más nítidamente el «yo poético», mientras que el amor y la muerte son presentados como elementos positivos pues nos permiten trascender la fugacidad del momento: «Morir como una flor en el seno de dos olas instantáneas» (p. 30), «oh amor, has de ser guía certero del asesino / que ardientemente trabaja...» (p. 32). Pero lo más importante es que el yo poético comienza a salir de su jardín de ensueño para vivir entre este espacio ideal y el real. Ana María Gazzolo ha señalado la importancia que en este poemario cobra la palabra «entre», «utilizada en el sentido predominante de situación intermedia» («Javier Sologuren: poesía, razón de vida»).

En *Dédalo dormido* (1949) el poeta parece incursionar ya en el mundo real. En cada poema de este libro se incorporan aspectos fundamentales de nuestra experiencia cotidiana. Especialmente relevantes, por ser su tema el tiempo, resultan «Reloj de sombra» y «Casa de campo». En el primero el tiempo netamente humano, el de los relojes, aparece por primera vez y Sologuren tiene que hacer explícita su poética: «Esta garra que golpea sin aparente motivo / pone una rosa en el interior de los relojes / y hace que el sueño hable desde la fatiga del tiempo» (p. 45). En «Casa de campo» es el pasado el que es incorporado pues el poeta «desde su dulce ventana» (la ventana es un motivo recurrente en Sologuren y representa tanto su posición de observador solitario como el tránsito entre ámbitos diferentes) vuelve a vivir, «escudándome de las secretas relaciones del tiem-



po y las cosas que viven» (p. 46), los sucesos de su infancia: la mesa familiar, los juegos de niños, el descubrimiento de la naturaleza.

El poema «Dédalo dormido» recrea el mito de Ícaro y es uno de lo más importantes que haya escrito Sologuren, muchas veces comentado entre nosotros y en el extranjero. Es una especie de culminación de todo el proceso anterior, pues en él este universo poético alcanza una cumbre dentro de su coherente desarrollo, además de corresponder a un momento en que el autor ya es completamente dueño de sus recursos. Cada elemento nombrado tiene un lugar y una función en la compleja arquitectura del texto, desde los elementos naturales (la nieve, las palomas) hasta las artes (a la música le corresponde la fugacidad y a la escultura la permanencia).

Vida continua y *Bajo los ojos del amor*, publicados en 1950, corresponden también a este momento de plenitud. El primer poema de estas colecciones resume la posición del autor: «Sepan que estoy viviendo, que me aprieta el cielo, / que mi frente ha de caer como una lámpara vacía / a los pies de una estatua que vela tenazmente» (p. 51).

Si la vida se caracteriza por la fugacidad, la poesía de Sologuren (la luz que sale de su frente) puede comunicarlo con lo eterno y permanente. Por eso en esta época decide denominar a toda su obra *Vida continua* (simétricamente opuesta a la *Muerte sin fin* a la que llegó otro poeta puro, el mexicano José Gorostiza) pues la poesía reúne la temporalidad propia de la música con la voluntad de forma de la escultura, convirtiéndose así en un puente entre estos dos elementos aparentemente opuestos: la vida y la continuidad.

Después de la publicación de estos poemas se produciría una larga pausa. Sologuren viaja a Suecia donde se casa y forma una familia. Casi 10 años pasarían para que vuelva a publicar poesía y los cambios producidos son notorios. Sí, usando los términos de Adorno, la subjetividad moderna es una mónada con una ventana, la renovación poética de

Sologuren parte de su descubrimiento de otras subjetividades, de la subjetividad de los otros: al asomarse a su ventana encuentra «otra ventana, otros ojos, aun un corazón y más aún, / de par en par abiertos, solos y callados y vacíos» (p. 76). Y como en Sartre, la mirada del otro es el inicio de toda una serie de preocupaciones y reflexiones de tipo existencial y opuestas al idealismo e individualismo que caracterizaban a esta obra. El bello y complejo edificio poético de Sologuren tenía un defecto: admitía solamente un morador. Al querer incluir a otros, el edificio comenzó a resquebrajarse.

Volviendo a la imagen con la que Sologuren describe su propia evolución poética, podemos decir que este reconocimiento del otro es el límite periférico de su poética inicial y que a partir de él su obra toma un nuevo impulso haciéndose mucho más humana y real. El amor, por

ejemplo, deja de ser una experiencia casi metafísica —el encuentro entre el yo poético y su «Dama recóndita»— para convertirse en una experiencia completamente humana y compartida entre dos semejantes: «Hombre y mujer / descubrirán que el mundo / es compañía / y un mismo sol / calentará sus huesos» (p. 86). El pasado ya no es sólo la bucólica escena de la infancia sino también «la costa de mi Perú antiguo» (p. 73). Aparecen también hijos y padres, el pan, la amistad y todos aquellos elementos de la vida cotidiana que antes estuvieron excluidos de esta poesía.



Javier Sologuren en apunte de Szyszlo.

(Sigue en la página 46)





ESTANCIAS

[19]

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.

Javier Sologuren



ESTANCIAS

[19]

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.

Javier Sologuren

Pero además de la mirada del otro, Sologuren descubre lo «otro» de una manera más general: las culturas no occidentales (siente una atracción especial por la cultura japonesa), otras literaturas y estéticas, otra generación de poetas (que él impulsa con sus ediciones de La Rama Florida). Todo esto es incorporado a su obra en tres libros de transición: *Otoño, en-dechas* (1959), *Estancias* (1960) y *La gruta de la sirena* (1961). Es destacable que todas las asimilaciones se producen sin descuidar nunca la calidad de la poesía y sin quebrantar la propia personalidad literaria, como podemos comprobar en *Estancias*, poemario en el que principios estéticos propios de la cultura japonesa (parafraseando al propio Sologuren: sugerencia, simplicidad y un vínculo tierno y amoroso con la naturaleza) son conjugados con sus viejos temas poéticos dando como resultado uno de los libros más hermosos que haya escrito.

La variedad y heterogeneidad de estos nuevos elementos pudo haber llevado a Sologuren a la discontinuidad y ecléctica fragmentación propias de la estética posmoderna (como hace notar Jorge Eduardo Eielson en «La pasión según Sologuren») pero su pensamiento irremediamente racional y moderno logró finalmente integrarlos en un proyecto unitario. Para conseguirlo tuvo que establecer un nuevo «centro cordial» para su poesía, lo que realizó en *Recinto* (1967), un extenso y ambicioso poema en el que la refutación de la linealidad del tiempo ya no se da a través de la búsqueda de lo permanente y eterno, sino a través de una concepción circular del tiempo basada en ciclos que se repiten incesantemente y en la que a cada muerte sucede un renacimiento: «porque todo es origen // nuestro polvo nuestro oro / el crujiente muerto y vivo / hacinamiento de las hojas /.../ y todo oscilando / rodando / circulando» (pp. 103-104).

Toda concepción circular del tiempo se basa en la negación de las personas individuales, ya sea en favor del proceso histórico, como en la narrativa de Carpentier (especialmente en sus relatos «El camino de Santiago» y «Semejante a la noche»), o de algún tipo de trascendencia espiritual, como en el budismo. Cualquiera de estas dos opciones hace del dolor y del sufrimiento lo más importante de la existencia humana y casi su razón de ser. Así también lo comprendió Sologuren: «Sin ti dolor / la vida es siempre ajena» (p. 112). El pesimismo y la negación individual de esta etapa se resumen en el poema «(El enamorado y la muerte)»: «boca

para secarse / pecho para secarse / vientre para secarse // memoria sangre inútil» (p. 110).

Por eso a partir de su nueva concepción del tiempo Sologuren levantará otra vez su edificio poético, empezando por la función que le corresponde al lenguaje y a la poesía. *Corola parva* (1977) presenta un texto, «Viento de vocales», que consiste sólo de unas veinte vocales dispersas en la página en blanco y que nos hace pensar en el «Canto final» de *Altazor*. Éste y otros experimentos de poesía concreta son, en el fondo, reflexiones sobre el lenguaje y la materialidad del poema que se complementan con otros textos en los que la poesía es presentada como el único medio que tiene la subjetividad para superar la muerte. Citamos dos de ellos, dos jaikus con los que se inicia este poemario: «La tinta en el papel. / El pensamiento / deja su noche»; «¿Qué poeta está en mí / y con qué idioma / lento me nombra?» (p. 123).

Y, como en la primera etapa, Sologuren comienza a integrar diversos espacios y temas a su renovada obra, aunque esta vez las meditaciones sobre la poesía ocupan un lugar mucho más importante. Además, al tratarse de un proceso que el autor ya vivió y sobre el que ya escribió, su propia experiencia y obra previa pasan a ser también tema de su poesía. *Folios de El Enamorado y la Muerte* (1980) es una muestra de todas estas prácticas. En este poemario el tema del amor es abordado desde la nueva perspectiva poética, basada en el tiempo circular. El título está sacado del poema ya citado «(El enamorado y la muerte)» en el que el amor moría con los amantes convirtiéndose en «memoria sangre inútil», pero en *Folios...* la muerte convierte a los amantes en «memorias palpitantes» que se anudan a los cuerpos de los nuevos amantes provocándoles «desmesurados / imprevistos resplandores» (p. 140).

Así, pues, el amor y la poesía son los medios con los que los individuos -sus subjetividades- pueden superar la muerte y alcanzar una vida continua. Para lograr esta trascendencia ambos, el amor y la poesía, tienen que ser capaces de contener toda una serie de elementos opuestos: blanco y negro, espiritualidad y erotismo, movimiento y reposo, lenguaje y silencio, luz y sombra, etc. Resonancias del pensamiento taoísta y su doctrina del ying y yang se encuentran no sólo en estos planteamientos, también en el poema «Márgenes»: entre dos colum-



nas de palabras hay un espacio en blanco en el que se encontraría el «poema nunca alcanzado», «la ausencia siempre presente» (p. 172). Como escribió Lao Tzé: «Treinta rayos convergen hacia el centro de una rueda /pero el vacío en el medio hace marchar el carro».

El proceso continuará con *El amor y los cuerpos* (1985) que ahonda la reflexión sobre la experiencia amorosa, especialmente en sus aspectos más materiales. Paralelamente a la composición de los últimos libros mencionados Sologuren escribió *La hora* (1980), su poema más extenso (más de 350 versos), un arriesgado intento de articular los desarrollos temáticos de esta nueva etapa de su obra. Si *Recinto* fue el establecimiento de un eje que permitiera integrar y ordenar las novedades y cambios producidos en esta poesía, *La hora*, trece años después, es la presentación de todo un sistema elaborado a partir de aquel eje. Estrofa tras estrofa van desfilando los temas, las diversas opciones formales, las citas y ampliaciones de versos de su propia obra anterior, los más recientes desarrollos e incorporaciones, las reflexiones acerca de su ya larga trayectoria literaria. Y todo esto estructurado alrededor de las meditaciones de Sologuren acerca del tiempo: el pasado, el presente (la hora), el futuro, los grandes ciclos, etc.

El poema termina con una apocalíptica descripción de nuestro presente histórico que hace concluir al autor que «la miseria jamás acabará» (p. 221). La visión de la historia de Sologuren es sumamente pesimista: la historia no tiene sentido y a

los hombres sólo les queda luchar, sin enterrar la esperanza, para intentar mejorar el futuro. El círculo parece haberse cerrado y Sologuren se encuentra en el mismo punto donde inició su obra. La diferencia es que el yo poético ya no es el solitario morador de un mundo ideal sino un ser humano que participa activamente en el mundo real y que está plenamente integrado con su tiempo y sus semejantes. Se mantiene, eso sí, su fe en alcanzar la vida continua mediante la poesía: «en tanto que haya /una canción /y una voz que la recuerde /en tanto que haya /una voz /y una canción que la recuerde /estará vivo» (p. 217).



Poeta Sologuren en el lente de Alina Jara.

En *Poemas*, 1988, las huellas del tiempo y la propia muerte, la muerte personal, pasan a ser temas dominantes. Pero esto es compensado con la afirmación de la vida realizada a través de la creación poética, como en «ars» o «razón de vida». *Tornaviaje*, escrito en marzo de 1989, es un conjunto de textos en los que Sologuren reflexiona poéticamente sobre su trayectoria vital y creativa de una manera sumamente racional y autocrítica, típicamente moderna. «Proa contra el tiempo» y «El puerto que no cesa», títulos del primer y del último texto de este conjunto, son de alguna manera la confirmación de lo que hemos expuesto en estas líneas.

Octavio Paz afirma que algunos de los más destacados poetas contemporáneos—Vallejo, Borges, Neruda— son «poetas del tiempo» pues para ellos «el hecho más importante de su vida es que 'el tiempo pasa'—y nosotros con él—. Javier Sologuren pertenece a esa estirpe poética y su amplia obra es un valioso testimonio de la modernidad literaria en nuestro país.

MEMORIA Y COMENTO
DE *RETORNELO*
VUELTA A LA INFANCIA

*L*a gracia poética de *Retornelo* ⁽¹⁾ extendió, generosa y delicada, el acta bautismal de una modesta editorial limeña. Como responsable que era de Colmillo Blanco, este nuevo sello interesado inicialmente en libros para niños, acudí a visitar al poeta para proponerle publicar un libro suyo.



(De izq. a der.) Antonio Cisneros, Javier Sologuren, Abelardo Sánchez León, Blanca Varela, Rodolfo Hinostroza, Marigola Cerro, Guillermo Niño de Guzmán y Jorge Eduardo Eielson en la III Bienal de Trujillo, noviembre de 1987. (Foto: Herman Schwarz).

I

Javier Sologuren mostró su sorpresa. Su rostro suspendido en la penumbra de su antigua sala, vaciló unos instantes y luego accedió cordialmente al pedido. Ya sabría cómo hacerlo. Conocía de él sus breves colecciones de poemas —por entonces estaba encandilado con *El amor y los cuerpos*— y un par de libros de lectura para chicos: *Cuentos y leyendas infantiles* y *Paseo* (2).

El primero constituye una antología universal de relatos cortos, la mayor parte —leemos en el prólogo— «procede de lejanos países, de tiempos lejanos, de poetas cuya memoria se ha perdido hace largos siglos; otros, los menos, han sido frutos de escritores cuyos nombres recordamos con cariñosa gratitud. Pero todos ellos te invitan por igual a la fruición de un clima y un viaje saludables, a un hermoso sueño de juego y aventura, a una noble exaltación de lo mejor que en ti atesoras».

Paseo fue editado por el Ministerio de Educación y dirigido a niños de segundo grado. En la concisa presentación, Sologuren cuestiona la categoría de «niño peruano» en virtud del destino del libro. «En tropel han acudido los problemas que tal empresa plantea —escribe—: la varia procedencia regional y lingüística del educando, su condición ciudadana o campesina, la extensión de su universo vocabular, la correcta relación entre material informativo y formativo...».



Estas preocupaciones e intereses del poeta en el ámbito de la educación primera y la sugestión artística, además de su comprobado fervor por la palabra y la imagen —ambos como objetos de lectura— y su casi distraída creación de algunos textos incluidos en el libro *Paseo*, expresaban la atención de un valioso intelectual y creador peruano por la literatura infantil. Ánimo poco frecuente en nuestro medio. De modo que fueron estos dos volúmenes, conocidos en bibliotecas escolares, mis motivaciones y consideraciones para persuadirlo a publicar.

Hubo un antecedente más. Unas líneas suyas muy lúcidas y sutiles aparecidas en la retina de un pequeño cartel de *Exposition Litterature Pour Enfants* (3), que por fortuna aún conservo y a la que asistí para escuchar a François Faucher, director del célebre «Taller del Padre Castor». Reproduzco lo que leo en estos momentos:

«Creemos que un texto para niños tendrá, en primer lugar y como condición básica, que dejar de pensarse en términos de “literatura”, en tanto que tal designación signifique un repertorio de convenciones con propósitos exclusivamente estéticos al uso y gusto del adulto. Sucede a menudo que al producirse un cuento o un poema infantil se está pendiente de una abstracción, de la imagen sutilizada, y por lo general edulcorada y falsa, de su singular destinatario, postulándosela como típica del alma infantil».

«Se piensa entonces en una sensibilidad cuyo pasto no puede ser otro que blandos sueños desprovistos del calor de la sangre y del impacto definido de la realidad. Distorsión primaria a la que seguirán inevitablemente las del lenguaje empleado. Lamentable equivocación, pues la experiencia diaria nos dice lo contrario. El lenguaje válido para el niño ha de ser muy concreto, muy dinámico, muy rítmico. Todos los grandes aciertos de este género tienen en ello su razón de ser...».

Queda claro entonces por qué propuse al poeta Sologuren, sin la tangible existencia de un libro para niños, editarlo en Colmillo Blanco y convertirlo, de paso, casi en padrino del sello. Para honra, claro está, de esta aventura que nacía.

Trabajado con diligencia y cariño, virtudes que he conocido siempre en su autor, fui leyendo poco a poco un libro escrito bajo la mirada de quien comprende que no hay retorno a la niñez, sólo vuelta emocional en /por palabra. Así las páginas de *Retornelo* fueron pronto —sumadas las bellas ilustraciones de Nokubo Tadokoro— más que el afán de volver al origen, la conquista poética de andar nuevamente por el país de la infancia.

II

En *Retornelo* se reúnen por primera vez en libro diversos poemas publicados en periódicos y revistas, algunos textos aparecidos en *Paseo* y otras composiciones —como «Los balcones», «Canción I», «El paso de los años»...— pertenecientes a poemarios anteriores. No pocos versos fueron rescatados de borradores y corregidos para su inclusión. En total son veinte poemas y cuatro adivinanzas rimadas, agrupados en tres secciones. Además poseo un texto inédito, «Cuculí», llegado tardíamente a la cita.

La primera sección se titula «Alborada» y contiene poemas que respiran, tal como lo insinúa el título, el asombro de las primeras horas del día. Es también el canto íntimo, menudo, de la naturaleza que a la luz del alba ha recuperado sus contornos, su realidad, pero sin perder el encanto de lo soñado.

Lo que destaca en esta poesía es la utilización del verso corto, la rima variada y el delicado registro de vocablos: mariposa, arena, espuma, felicidad, rocío, sueño, jardín... Además del embrión anecdótico que encierran algunos de los textos, virtud que le otorga al poema lírico una progresión narrativa y que deja el sabor de un cuento sencillo. No obstante, los mejores momentos son aquellos librados al sueño, a la dinámica imaginación infantil:





En carnavales y rodeado de amigos. San Bartolo, 1993.

Los balcones

Los balcones son barcas
pegadas a la orilla,
aves en secreto
de alas recogidas;
pero si mueves la mano
o simplemente me miras,
hay algo que navega,
que vuela hacia la vida.

La segunda sección, «Adivinanzas», es brevísima. Muestra, sin embargo, la naturaleza de un género que obliga a condensar la expresión, a emplear símiles de efecto y metáforas. Por su extensión y sugerencia evocan un hai-ku, composición japonesa muy cercana a la experiencia poética de Sologuren.

El empleo de una rima y un ritmo más explícitos las hacen fácilmente memorizables y tienen además el mérito de confrontar al niño con las palabras y la imagen representada; un reto útil o, como se diría antiguamente, un ejercicio muy conveniente y delicioso para que el niño aguce su ingenio:

Las letras

Hablan sin tener boca,
sin estudiar saben todo;
tan chiquitas y cuerdas,
tan chiquitas y locas,
sin ellas
será poco lo que sepas,
será poco lo que aprendas.



«Bestezuelas» es el título de la última sección y bien podríamos deducir que proviene del bestiario medieval. Género cultivado en Inglaterra y Francia y que, según se afirma, son los primeros libros ilustrados de la Edad Media. Tienen algo en común con las fábulas: presentan una alegoría moral, un ejemplo de conducta, sólo que de manera menos elaborada.

Las bestezuelas del poeta aparecen como una pequeña y humilde fauna, una especie de «historia natural» en la que la descripción de una araña de mar o un pájaro carpintero sirve como pretexto para extraer una simple lección de vida. No cae, por fortuna para el pequeño lector, en el afán didáctico y moralizante que empañan a menudo las composiciones infantiles. Veamos cómo resuelve Sologuren su celebración a la libertad:

Pajarita

Pajarita, pajarita,
pajarita de papel,
pajarita tan bonita,
tan bonita y de papel.

En la mano te aprisiono,
no te mueves, pajarita;
no vuelas, no saltas, no
te me vas, pajarita.

Pero bien quisiera yo
verte volar de verdad
por el cielo, en libertad,
¡pajarita, cómo no!

Este recuerdo y relectura de *Retornelo* nos devuelve al poeta esencial que es Sologuren: refinamiento en la escritura, hondura en el sentimiento y alto sentido musical en la expresión. Amén de un propósito a menudo innovador y audaz. Características que no sólo explican, sino que definen la poesía dirigida a los niños. De ahí que no debiera sorprender que el efecto de encantamiento o de conmoción, propio de su poética en lectores adultos, amplíe su dimensión comunicativa al público infantil.

Como en los casos notables de José María Eguren o Luis Valle Goicochea, nuestro querido poeta Sologuren se ha atrevido —a veces involuntariamente— a introducir su noble creación por el ojo estrecho de una crítica imperante. Quiero decir, de esa mirada más atenta al debate teórico o de la que ve aún con desdén la zona fundamental de nuestro corazón: aquel rincón fundado en la constelación de las canciones de cuna, las fábulas y los cuentos de hadas. De todos, como de usted amable lector, no existe referencia más fundamental en la literatura que los primeros libros. *Retornelo*, sinceramente, bien merece ser uno de ellos para nuestros hijos.

NOTAS

- (1) *Retornelo*. Lima: Editorial Colmillo Blanco, primavera de 1986.
- (2) *Cuentos y leyendas infantiles*. Lima: Ediciones de La Rama Florida, 1964.
Paseo / de lecturas e imágenes. Lima: INIDE, 1973.
- (3) *Exposition Litterature Pour Enfants*. Auspicio de la Embajada de Francia. Lima: octubre de 1983.



JAVIER SOLOGUREN: LA RESPIRACIÓN TERRENAL

Para ningún lector exigente sería sorpresa una afirmación que señalara que los poetas peruanos de la Generación del Cincuenta constituyen el ejemplo más admirable de artesanía verbal en lengua española. Tajante afirmación, sobre todo si uno piensa en su contraparte peninsular y en escritores como José Ángel Valente, Jaime Gil de Biedma, Ángel González y el magnífico Claudio Rodríguez, autor de *Don de la ebriedad* (Premio Adonais 1953) a los 18 años. O, si se quiere, mencionemos la generación nicaragüense de *La insurrección solitaria* (1953) de Carlos Martínez Rivas, la obra toda de Ernesto Cardenal y esa *Recolección a mediodía* (1980 y 1985), bello título con el que Ernesto Mejía Sánchez agrupó sus poemas. Incluso tendríamos los mismos escollos cronológicos para la ubicación literaria en los años cincuenta, pues en algunos casos se habla de «poesía del 40» y en otros se puede hallar los mejores logros —de una permanente producción, desde luego— en la década posterior. Ello sucede en Chile con Enrique Lihn, quien da a conocer *La pieza oscura* (en 1963). O, para no ir más lejos, Blanca Varela, Carlos Germán Belli y Francisco Bendejú, cuyas obras bien podrían considerarse parte de los años sesenta. Alejandro Romualdo, por ejemplo, cuando menos podía imaginárselo el lector, da un salto impresionante (lo que no implica, por ningún aspecto, desmerecer su obra precedente) con *El movimiento y el sueño* (1971) y *En la extensión de la palabra* (1974).

Pero, de hecho, nuestra opinión no pretende erigir un *ranking* poético sino señalar lo que es simple constatación. Ya resulta poco menos que escandaloso que de esa ubre hoy achacosa del V Centenario (cornucopia editorial de la que bebieron innumerables autores de distinta pelambre y algunos absolutamente calvos de poesía) no haya salido una recopilación de la escritura de Jorge Eduardo Eielson acompañada de reproducciones de su trabajo plástico. En fin. Para centrarnos en un solo autor —de eso sí se trata— bastaría la sola obra de Javier Sologuren para confirmarlo como un escritor de máxima importancia en el ámbito de nuestra lengua. Después del tercer lanzamiento de *Vida continua* (1989), un homenaje a sus 50 años de altísimo trato con la palabra, y la reunión de sus textos en prosa: *Gravitaciones y tangencias* (1988), sigue brillando como nunca ese pasaje que conduce al verbo a la morada del asombro. Pistas secretas, si las hay. Así, pues, apareció en Madrid otro conjunto lírico: *Un trino en la ventana vacía* (1992). Y por si esto fuera poco, la labor ininterrumpida de traductor ha tenido más logros: la segunda edición, aumentada, de *Las uvas del racimo* (1989), vendimia de poemas suecos, italianos y franceses; amplía esta última vena *Razón ardiente. Poesía francesa de Apollinaire a nuestros días* (1988); y nos alcanza después *Las aguas estrechas* (1991) de Julien Gracq, ese filosurrealista de prosa jadeante.

Javier Sologuren ha encarnado —siguiendo una trayectoria en la que Emilio Adolfo Westphalen es piedra de toque— la imagen que de Baudelaire a Valéry, pasando por Mallarmé, se tiene del poeta moderno: traductor, ensayista, conciencia cultural de una comunidad. Para Sologuren agregaríamos una infatigable jornada de editor. Pero en su obra poética la condensación extrema no deviene la angustia expresiva de un Paul Celan ni el silencio lapidario de la página en blanco. Su capacidad exploratoria emana de un vitalismo que ya es símbolo propio (pensemos nada más en esa combinación de palabras: vida continua) y canjea metafóricamente el vacío contemporáneo por los gestos del arte oriental y el atolladero lingüístico por la «estática narración» del haikú. O del teatro *noh*, que es una puesta en escena de los planteamientos no-visibles (para un ojo sin entrenamiento) del haikú. Pero nuestro poeta está siempre a la caza de tales escenarios en el arte de Occidente. La modernidad se convirtió pronto en una queja contra la insuficiencia del lenguaje y Celan sería el conspicuo modelo de tal experiencia: judío romano cuya lengua poética era el alemán y que

se suicida en París en la primavera de 1970. Pero vale la pena recordar que el lenguaje en sí mismo no es culpable de nada, más allá de la manipulación de los seres humanos. En Celan (y diría lo mismo del Cholo Vallejo) se dan cita los conflictos profundos de la historia de la modernidad hecha crisis: el Holocausto (los padres de Paul Anzcel —Celan es el anagrama— murieron en Auschwitz) y previamente la antesala al fascismo desatado que fue la guerra civil española (con la que sufrió tanto Vallejo). Sologuren no es un anti-moderno, puesto que su obra insiste en la esperanza de la comunicación por y a través de los lenguajes, empezando por las formas que el arte pone a nuestro alcance. No quisiera demorarme más y de una vez pasaré a esas prosas que ha reunido con el singular título de *Hojas de herbolario* (1). El Diccionario de la Real Academia registra «herbolario» con funciones de adjetivo y sustantivo. En el primer caso significa «botarate, alocado, sin seso» (y esta acepción puede utilizarse también como sustantivo); en el segundo «persona que se dedica a recoger hierbas y plantas medicinales para venderlas». Y, por extensión, «persona que tiene tienda en que las vende» y «tienda en que se venden, etc.». Conviene advertir que estos significados están jugando en el interior del título elegido. Hojas como hierba, sí, pero fundamentalmente sobre las que se escriben los textos, herbolario como recolector de especies tales, cierto, pero también cualidad particular de las mismas y por lo tanto ajenas a la razón. Al leerlas podría alguien pensar en *Prosas apátridas* (1975) de Julio Ramón Ribeyro, sobre todo si nos detenemos en observaciones como la de aquella mujer que es idéntica a su mascota (o viceversa): «Mas era el caso que entre el falderillo —un perro de aguas— y su ama se multiplicaban las semejanzas: castaño oscuro el pelaje y la cabellera, ambos con cerquillo y moño, atusados y rizados» («Cotidiano y marginal», p. 22). Pero estos acercamientos a detalles narrativos y que son, por su origen, semillas de cuentos o personajes, se disuelven rápidamente para cederles el paso a los nexos de carácter exclusivamente poético, aliento de la vocación de su autor. En este sentido pienso en dos libros que se apartan de las intenciones de Sologuren pero que comparten con él una voluntaria intención de representar aunque sea la imposibilidad de la representación: *Notas sobre la experiencia poética* de Alberto Girri y *Anotaciones de Rafael Cadenas* (2). Para ambos poetas, el oficio de la palabra transcurre en la perenne confrontación con las fuerzas ocultas del lenguaje. Esto es cierto para Sologuren también, que lo digan no más sus poemas *Recinto* (1967) y *La hora* (1980).



Sin embargo, esta palabra no se funda en la insuficiencia del lenguaje sino quizá en la vivencia de un drástico fraccionamiento, del que su obra da cuenta en tajos notables. Si bien da la apariencia de ser un poeta mesurado (y su obra lo es en el sentido preciso de una unidad, frente a la heterogeneidad, por decir, de la poesía de Eielson), su poética responde a climas emocionales de la forma, resquebrajamiento de una realidad interna sentida como espesor verbal: «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» («La muerte abstraer...», p. 24). Pero Sologuren ha contado en tales ocasiones de aparente esterilidad, o del llamado abismo del significado, con aliados importantísimos: la continuidad de los afectos y su propensión a una faz que se descubre en el acto de escribir. Impulso de vida por sobre la ansiedad del lenguaje: «La forma en el arte, al cohesionar la materia fluida (verbal, sonora, plástica), al organizarla, es decir, al darle vida y rostro, es, desde esta perspectiva, un principio ordenador como la tensión superficial que obra el aparente milagro de la gota de agua» («El agua y la forma», p. 36). En su obra priva la sugerencia de corte simbolista, fundada (parafraseando lo que dice Donald Keene del arte japonés) en la inmunidad de la belleza: «La sugerencia se origina en el hecho de que el contenido patente de un texto o de un objeto no es sino parte del contenido latente, es decir, de lo no dicho, de lo no explicado; zona expresiva que está más allá o más acá del texto o del objeto, pero que mantiene con éstos una ligadura viva, un cordón umbilical que asegura su existencia» («Una belleza inmune...», p. 61).

Sologuren habla, pues, de su arte poética mediante el *quehacer* de los otros. El principio de la analogía opera espléndidamente en estas *Hojas de herbolario* si el lector se anima a considerarlas pequeñas evidencias de poemas no escritos y, por lo tanto, separadas de la sabia delineación artística y dispuestas a merced de una reflexión discursiva. En su mayoría se disponen a indagar «en aquellos nexos basados en la semejanza de las formas, que la literatura y el arte nos proporcionan; nexos muchas veces inadvertidos, los cuales, sin embargo, se hallan cargados de significación» («Sin pretender sumarme...», p. 65). La cita puede funcionar como el ingreso a distintos «encuentros» inquietantes, saltando por sobre épocas y estilos. Los

mastuerzos son al Art Nouveau (p. 12) lo que las zapatillas de ballet a ciertas flores (p. 18); o las imágenes hinchadas de la pintura de Botero a las gordinflonas muñecas japonesas (p. 45). Este no es más que el abrazo filial (oculto) de las artes, como lo sintieron Darío y Eguren: música y fotografía (p. 31); pintura y poesía (p. 38). Una sinestesia sin fronteras cronológicas en el ejemplo de Picasso y una estatua egipcia (p. 46), o las figuras de Giacometti y los «moldes» desenterrados en Pompeya (p. 48). O la triple imagen (pictórica / textil / verbal) de los retratos de Arcimboldo (las frutas que «hacen» un rostro), un manto Paracas (delfines que se tornan felinos al voltear la tela) y una apretadísima descripción de Quevedo de una vieja, echando mano (Quevedo, digo) de frutas y animales para lograr un «esperpento» digno de Valle Inclán con 300 años de anticipación («La imagen reversible», p. 40).

Los textos japoneses le permiten a Sologuren otra clase de constatación cuando de un obsequio se trata. En esa sociedad la envoltura del mismo llega a ser tan o más estética que el contenido (p. 66). La metáfora cultural es sutil en extremo, como lo demuestran las «lecturas» de bellota como sexo masculino (aclara el poeta que con razón aquel verso de la castaña en *La fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora causó inconvenientes a los exegetas) y durazno como sexo femenino (3). Aquí el lector tiene la palabra, pues cualquier interpretación excede (como todo texto) las voluntades del escritor. Son las huellas presentidas y evaluadas desde la otra orilla y sobre un objeto incorporado, en su artificio, a la realidad: «El poeta y el artista buscan a su vez los signos de una verdad elusiva, valiéndose del mito que les sirve como espejo entre tinieblas...» («Diógenes...», p. 23). Pero también diríamos que si los mitos, para seguir a Lévi-Strauss y los estructuralistas, constituyen un repertorio, aceptemos que los productores de objetos artísticos buscan inconscientemente crear nuevos mitos, consíganlo o no. Sologuren lo explica al contemplar la naturaleza modificada por marcas comunes: «Todo ello, una escritura por descifrar (...) signos del hombre, de la vida, de la cultura, en el viejo rostro de la tierra» («Playa del sur», p. 21). Arqueología pura como la que establece el poema «Recinto» (del huaquero, Schliemann y los sueños). Lo apasionante en verdad surge cuando la imaginación ocupa el lugar entre texto y descifrador, cuando el primero (si existiera alguno en la página blanca soñada por Mallarmé) vive desnudo en apariencia: «La escritura de las arañas de mar está sujeta a la perma-



nente y severa corrección del agua y el viento, también infatigables maestros (...) cada día les borran la plana entera, y ellas las vuelven a redactar, a cubrirlas de sus prolijos signos...» («Epítome sobre la escritura de las arañas de mar», p. 11). Apariencia desnuda que se reduce a la proyección de nuestras ficciones, sean pensamientos que llegan de casualidad o configuraciones elaboradas sobre el papel o la tela (4). De hecho cada intromisión de quien manipula o recibe el objeto, revela que habitamos una tela de araña en ausencia de la tejedora, lo que hace muy fascinante nuestra explicación de funciones que por completo ignoramos. Es por eso que algunos creadores tienden puentes que son válidos en tanto que les sirven para esquivar una ignorancia de tipo insostenible (filosófica, religiosa o metafísica). Así los dibujos con «un mínimo, pero esencial y suficiente, rol representativo» (p. 34) que Henri Michaux incluye en su libro *Saisir* (Asir); «trazos» a tinta negra, «signos elementales», insiste Sologuren, que buscarían eliminar las barreras entre las formas. No se-

ría innecesario añadir que el arte cumple muchas veces una misión protectora (para el artista y tal vez para el público). Rilke lo sabía cuando escribió, en la primera de sus *Elegías*, que «lo hermoso no es más / que el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar, / y lo admiramos tan sólo en la medida en que, indiferente, / rehúsa destruirnos...» (5).

Sologuren vuelve sin cesar a esos instantes en que la mirada del contemplador y la del artista coinciden en puntos impredecibles. La imaginación de la letra (así se llama uno de los textos) es el bastón para llegar a confines que de otro modo quedarían inexplorados (6). Y eso sin moverse del sitio, literalmente, a lo Lezama Lima pero con ninguna Montego Bay a la vista. O ha de ser entonces a lo Javier Sologuren, inquieto como pocos creadores de hondo calado y atento al palpar de la tierra, el poema, la tela, una melodía o un cascajo sonoro (7). En disposición, atizado el ánimo, serenamente al tanto de que nada ocurra, que es cuando mejor asoma lo imprevisto.

NOTAS

(1) «Hojas de herbolario». *Lienzo* N° 13. (Lima: Universidad de Lima, diciembre de 1992, pp. 9-68). Se trata, a todas luces, de un libro por más que haya aparecido en una revista. De aquí provendrán todas las citas de páginas.

(2) Publicado el primero en Buenos Aires (Losada, 1983) y el segundo en Caracas (Fundarte, 1991, 2a. ed.).

(3) Con su característica ironía, burlándose de toda erudición (pero con erudición, por si acaso), Augusto Monterroso le dedica unas páginas muy sabrosas a esa estrofa XI, que empieza: «Erizo es el zurrón de la castaña; / Y entre el membrillo o verde datilado...». El artículo se titula «Los juegos eruditos» y se encuentra en *La palabra mágica* (México: Ediciones Era, 1983), pp. 61-67.

(4) *Apariencia desnuda* (México: Biblioteca Era, 1978, edición corregida y ampliada) llama Octavio Paz a la obra de Marcel Duchamp, y es de notar que sin la «ayuda» del poeta mexicano, cualquier observador podría «interpretar» lo que le viniera en gana respecto al *Gran Vidrio* o *La Novia puesto al desnudo por sus Solteros, aun...*, trabajo inacabado de 1915-1923. En este libro hallamos una afirmación que suscribiría Sologuren: «La pintura es escritura y el Gran Vidrio un texto que debemos descifrar» (p. 28).

(5) *Elegías duinesas y Poemas a la noche*. Edición bilingüe. Estudios, versión y notas de Jaime Ferreiro Alemparte (Madrid: Adonais, 1968), p. 35.

(6) «En su estado embrionario, la escritura fue representación analógica. El pictograma obraba visualmente evocando cosas y actos. De esa fase sintética se pasó, luego de un largo proceso, a la analítica, o sea a la de los signos con los que se realizó la notación de las palabras» («La imaginación de la letra», p. 33).

(7) En «Cinco fragmentos para Antonio Tàpies», José Ángel Valente nos lo recuerda vía Picasso: «Sentir, en definitiva, la respiración o neuma de la materia. Tal vez no a otra cosa apuntaba Picasso al afirmar: 'Si se acerca un espejo a un verdadero cuadro, el espejo deberá cubrirse de vapor, de aliento vivo, porque el cuadro está vivo'». Cf. *Material memoria 1979-1989* (Madrid: Alianza Tres, 1992), p. 44.

LA PASIÓN SEGÚN SOLOGUREN

Conozco a Javier Sologuren desde la adolescencia, y lo recuerdo siempre enamorado de una nube, de una muchacha, de una rosa, siempre al borde del abismo de la carne, siempre amarrado al hilo luminoso de su inteligencia, siempre con un libro bajo el brazo, un elogio en la boca, un poema en el pecho, sujeto a resfriados insondables, a ráfagas de fiebres misteriosas, a sorprendentes delirios verbales, concebidos entre un verso de Góngora y un ataque de tos inventada, una interminable, infinita, deslumbrante enfermedad, cuyo nombre —ahora lo sabemos— era la poesía.

No me es posible hablar de Javier Sologuren como de un poeta a quien se admira en silencio, y nada más. Por la simple razón de que el privilegio de su vieja amistad casi me prohíbe pronunciar, y escribir, su apellido. En estas líneas lo llamaré como lo he llamado siempre: Javier. Que es una manera de sentirlo más cercano, siempre tan generoso y dispuesto a festejar mis *travesuras*.

Han pasado más de 50 años, más de medio siglo de purísima poesía e intacta amistad, y me parece verlo ahora como lo vi un atardecer de 1939, en la puerta de mi casa (vivíamos entonces en el mismo barrio, a un paso de la vieja Casona de San Marcos), transportado por las luces del ocaso, con los ojos encendidos, no se sabe si por el mismo ocaso, o por los versos que ya escondía en ellos: «Estrujemos la flor / de nuestra vida!», escribía sin vacilar. Y más adelante: «presencia arrebatada sin reposo / a cierta sed presente (todo y nada, / y silencio y fragor – luz destinada / a nacer y morir en cada gozo» (*El morador*, 1941-1944). El alma gongorina de Javier revela ya su más secreto proyecto: dar forma a la pasión. Arrebató que se mide y matemática que sufre, es su lema. Canto geométrico que, desde entonces, atravesará toda su poesía y su existencia, sin la menor flexión ni titubeo. Es seguramente para afinar sus instrumentos que Javier realiza sus estudios de posgrado en El Colegio de México, dirigido por Alfonso Reyes. Ya en París, recibo carta suya y un poema apenas editado. Leo estos versos reveladores: «Vaso de vino pronto a gemir en una tormenta humana / con una sofocante alegría que olvida el arreglo de las cosas / ebrio a distancias diferentes del sonido sin clemencia / errando reflexivo entre el baile de las puertas abatidas / aislando una racha salobre en la inminencia de la muerte / pisando las yerbas del mar, las novedades del corazón / pulsando una escala infinita, un centro sonoro inacabable» (*Dédalo dormido*, 1949).

Sus imágenes, *ferma restando* su palpitante geometría, son ahora euclidianas, es decir, se proyectan en una dimensión diferente que, sin embargo, conocemos desde siempre. Descubre entonces que arrodillarse ante lo ineluctable y lo sagrado, ante la plenitud del verbo amar o morir, no es humillarse. Atleta irreprochable del verso, corredor de larga distancia entre la tierra y el cielo, un año después, Javier está nuevamente en el punto de partida, pero la carrera que emprende ahora no tiene meta. «Se-

pan que estoy viviendo, nubes, sepan que canto» exclama, y es su declaración de principios poéticos, el apasionado y lúcido comienzo de su poesía y su *vida continua*.

El largo silencio que se extiende desde estos versos y *Regalo de lo profundo* (1950) hasta *Otoño, endechas* (1959), no es realmente un silencio: es tan sólo la pausa de la vida, la respiración del atleta antes de proseguir su gran empresa. Javier, que entonces vive y enseña en Suecia, conoce a Kerstin, que luego se convertirá en su esposa. A ella dedica esta reflexión: «No. Todo no ha de ser viaje sin destino / dolorosa distancia sin poder alcanzarme / piedra sin llama y noche sin latido / No. Mi rostro busco, mi música en la niebla / mi cifra a la deriva en mar y sueños». Mientras tanto la pausa de reflexión le depara los dulcísimos frutos del amor, de los hijos idolatrados, de la paz familiar. Apacigua también las aguas profundas de su poesía, que ahora dejan ver el fondo con claridad. Encuentra su rostro, su música en la niebla, su propia cifra. Casi en la mitad de su periplo, en el centro mismo de su vida terrestre, Javier levanta su voz irisada, que ya no es sólo verso, sino verso y vida confundidos, *canto a capella*, diáfano solo para voz humana, cuya más íntima nota resuena como una oración: «Por ti Gerardo, y por ti Claudio, / Hijos míos, / vuelvo a ser lo que fui / canta en mi / corazón una luz nueva / una vieja canción que desol / Hoy me asomo al asombro y al confiado / estar en el mundo / Claudio, en tus ojos / en los tuyos, Gerardo» (*Estancias*, 1960).

Salvo *La gruta de la sirena*, una breve *plaque* en forma de miscelánea, publicada el año siguiente, Javier se concede una nueva pausa de vida en el ancho río de su poesía, un nuevo remanso a la sombra de sus dos hijos en flor, a los que también se suma la llegada de Víveka, la esperada niña, mitad vasca, mitad vikinga, que es como decir mitad vida, mitad poesía. Para entonces, él y su familia viven en el Perú, en un lugar llamado Los Ángeles, a unos 35 kilómetros de Lima, un poco huyendo de la niebla ciudadana, que podría prolongar demasiado el clima de la nórdica Malmö. Así pasan varios años, durante los cuales Javier dicta clases en un par de universidades limeñas. Cuando lo visito, en 1967, después de veinte años de ausencia del Perú, su casa es una isla de serenidad. Tengo la sensación de que se siente colmado, que el trajín de su vida cotidiana y hasta su misma salud, siempre tan frágil, han al-



canzado un equilibrio. Se queja tan sólo de estrecheces materiales –inevitables para cualquier poeta, más aún si peruano– pero lo hace sin la más mínima amargura, con una suerte de sutil elegancia. Su juvenil sensualidad, aquella que lo hacía ruborizarse ante la vista de una mujer atrayente, está intacta. Goza de sus hijos, de su esposa, de los alimentos, de las flores y del vino, como si fueran los últimos fuegos terrestres. Pero su casa, además, no es solamente su hogar. Es también un sencillo, límpido, fervoroso templo a la poesía y a la juventud. La Rama Florida, que da nombre a sus exquisitas ediciones manuales, es un manantial de agua pura que no cesa de calmar la sed de toda una generación. Los mejores poetas jóvenes de entonces, aquellos que hoy día mantienen alta nuestra mejor tradición, han editado sus versos por cuenta suya, han compartido con él libaciones, almuerzos, ensueños, momentos encantados de una estación irrepetible. Recuerdo vivamente su entusiasmo cuando me propuso la edición de un viejo poema mío,

mutatis mutandis, durante mi estadía en el Perú. No sé si es pertinente aclarar aquí que a mi vocación clandestina, subterránea, marginal, de eterno exiliado, o como se la quiera llamar, repugna toda forma de aparición, si no es requerida por el afecto y la amistad. Si algunos libros he publicado, lo debo pues a la insistente bondad de los amigos. Unas palabras de Rimbaud («explorar lo invisible, escuchar lo inaudito»), unidas a mi vocación por la arqueología y por el pensamiento oriental, explican en parte este amor a lo ignoto, a lo invisible e inalcanzable. Quizás es también por eso que no vivo en el Perú y que mi vida –la única cosa que considero exclusivamente mía– casi carece de contexto. Esto, evidentemente, me procura una inmensa soledad, pero me ha permitido, y me permite, realizar algunas obras, materializar sueños que la razón ni siquiera se sueña. Algunas de estas «obras» son efectivamente invisibles, y lo serán para siempre. Se trata de poemas, objetos, ideas, simples fragmentos de la realidad cotidiana, pacientemente elegidos o elaborados para ser destruidos de inmediato, sepultados en la arena o arrojados en mares,

ríos y lagos, abandonados en templos, teatros, cines, supermercados, trenes, autobuses. Algunas piezas las he mandado por correo a destinatarios pescados al azar en la guía telefónica o he leído textos o transmitido piezas musicales, siempre a través del teléfono. Esta referencia a un aspecto bastante significativo de mi propia actividad que, aparentemente, no viene al caso, la hago sólo para explicar qué ha significado Javier para mí: sencillamente, a él le debo la parte visible de mi existencia literaria.

En efecto, fue él quien, leyendo mis primeros versos, los dio inmediatamente a publicar en diarios y revistas. Fue idea suya mi candidatura, en 1945, al Premio Nacional de Poesía, que luego obtuve. Aparte de *mutatis mutandis*, me editó también *Canción y muerte de Rolando* en La Rama Florida. Y ya más adelante, a mediados de los años 70, se llevó a Lima, desde París, el manuscrito de *Poesía escrita* para la edición que luego haría el Instituto Nacional de Cultura. Mi presentación a la Beca Guggen



Poetas peruanos. Trujillo, 1987.

heim, que también obtuve, fue igualmente idea suya. Javier ha escrito, además, algunos de los textos más penetrantes y generosos sobre mi trabajo poético. Pero, sobre todo, ha rescatado siempre esa parte visible de mi existencia que se llama, precisamente, *poesía escrita*. Me parece innecesario añadir que tan insólito contraste entre su naturaleza apolínea, generosa y transparente, y la mía, dionisiaca, caótica, subterránea, ha alimentado una amistad sólida y pura como el diamante. Un doble privilegio para mí, un *doble diamante*, que siempre ha iluminado mi propia actividad, a través de tanto tiempo, tanta distancia, tanta difícil existencia.

3

Pero, volviendo a su casa de Los Ángeles, en 1967, Javier, repito, me parece colmado. Sin embargo, durante una de mis visitas, pone en mis manos un poema inédito, de nombre «Recinto». Mi primera reacción es de sorpresa y regocijo. Javier, me digo, sigue enfermo de poesía. No hay bienestar que lo alivie ni paz hogareña que lo salve. La





Traducción y antología elaborada por Javier Sologuren con carátula de Octavio Santa Cruz.

poesía, para él, sigue siendo una enfermedad deslumbrante. No un simple resfriado del alma o unos de la inteligencia, sino un insondable pretexto para explorarse a sí mismo y, haciéndolo así, explorar el universo. El poema que excava en «Recinto» es un receptáculo sagrado, una copa profunda de la que emerge incontenible, como un licor antiquísimo, su propia poesía: «se contrajeron racimos rostros vísceras / espacio y tiempo apretaron sus mandíbulas / hubo objetos que no desistieron / el oro recogió sus destellos / lo encerrado fue el reino». El poema es, pues, esa sustancia embriagadora que se obtiene con la ayuda de una fuerza sobrehumana, que todo lo estruja y lo destila: «intentando sin embargo extraer / de cien mil hojas secas el poema» Operación para la cual, según él, «no basta el fuego incorruptible del corazón / ni su marcha / de reloj de infinitos rubíes / no basta la tierra / cuya sustancia nutrimos / cuya sustancia nos nutre». Esa fuerza sobrehumana no puede ser otra cosa que su pasión poética, una misteriosa energía que todo lo transfigura y lo llena de luz. Saboreados los frutos de la existencia, un cuarto de siglo después de sus marmóreas *Décimas de entresueño*, Javier descubre una vez más, bajo las aguas tranquilas de su vida, un objeto centellante y eterno: la poesía. O más precisamente: su pasión poética, nunca traicionada ni reprimida, pero nunca tan exigente ni tan cercana del éxtasis. Es como si su innata vocación a la pureza, unida a su severa formación lingüística, se hubieran transmutado en algo así como la *grande oeuvre* alquímica, desplazándose del precioso marco formal, a la simple y llana realidad del poema. O, dicho de otra manera: a la necesidad poética. Necesidad y pasión serán pues, desde entonces, las dos coordenadas de su poesía y, ¿por qué no?, de su vida.

La llegada de Ilia, su actual esposa, es el resorte que desencadena la fiebre terrestre y que, al mismo tiempo, le confiere su más definitivo engaste. La sacralidad del cuerpo, las transfiguración y el transporte operados por el acto amoroso se convierten, a su vez, en palabras, las cuales brillan como gemas en el insondable abanico de su sensualidad. Un resplandor oscuramente humano y una exquisita incandescencia se desprenden de estos versos delgados y penetrantes como el *substractum* fálico y primordial del cual emanan y que, como tal, da origen a un *logos* necesariamente extático: «instante en que / soy / todo yo / en que ya / no soy / yo». Sin embargo, más allá de la fiebre amorosa, más allá de la piel amada, del vértigo inextinguible de los sentidos, de la perfecta fusión místico-erótica, con pasmosa lucidez, el poeta se pregunta nuevamente: «¿alguien sabe la hora exacta? / extraño el amor / que nunca tuve que / no di ni recibí / el que tengo lo enciendo / a veces / lo apago después / ¿alguien sabe la hora exacta? pienso luego no existo pienso». 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 púas, ante las cuales la más alta pasión resulta insuficiente.

4

No se resumen más de 50 años de cristalina pasión en unas cuantas palabras. El mío es tan sólo un pequeño, pero sincero homenaje al gran poeta y amigo. Como se puede fácilmente advertir, las anteriores líneas no son un texto crítico, ya que mi vocación, mi formación y mi actitud no han sido nunca las del crítico. Puesto que la fortuna me ha colocado en una posición privilegiada con respecto a su poesía —años de amistad y varios millares de kilómetros de distancia— he querido solamente comentar los momentos que me parecen más significativos de la misma. Pero, llegado a este punto, la pregunta surge inevitable: ¿Es posible una crítica a la poesía? Y ¿qué cosa propone la poesía? ¿No se la considera acaso como la parte invisible de la realidad, de la llamada realidad? ¿Y cómo se explora lo invisible? ¿Con qué lenguaje, más o menos inteligible, se excava el fondo de nuestra existencia y de nuestro universo? Y si esta definición —una de las tantas que se han hecho de la poesía— no satisface a todos, en cualquiera de las otras, el problema es siempre el mismo: ¿cómo se comunica —cómo se escribe— la pasión, el amor humano, el deseo del otro, la desolación, la amistad, el misterio de la vida y de la muerte, el perfume de una flor, el brillo de una estrella?



El análisis estructuralista aplicado a la poesía, si bien científicamente idóneo, es sólo un instrumento racional que apenas rasguña la superficie verbal del poema. Y es que la poesía no es solamente sintaxis, como tampoco es sólo metáfora, aliteración, hipérbaton o paranomasia. No es sólo un objeto lingüístico. Se puede convenir con Mallarmé que la belleza de un poema reside en sus palabras, y nada más que en sus palabras, pero sólo cuando dichas palabras son el resultado final de un proceso y de una visión interior. Algo así como el sistema monetario, cuyos billetes carecen de valor si no tienen el respaldo en oro. Por otra parte, se ha comparado el lenguaje del poeta con el lenguaje de la esquizofrenia. Lacan considera esta última –en cuanto función lingüística– como un colapso en la cadena de los significantes. Una suerte de vacío de sentido que no da lugar a ningún significado, o que produce sólo fragmentos de sentido. El lenguaje entonces cesa de comunicar, abandona toda categoría conceptual, es incapaz de unificar el pasado, presente y futuro de una frase (o de un verso) –que es la argamasa de nuestra identidad– y por lo tanto será igualmente incapaz de unificar la existencia misma del sujeto. Todo lo contrario a la poesía y a la vida de Javier, cuya espléndida unidad estilística salta a la vista. Incluso cuando su aventura en territorios aledaños al lenguaje verbal, como en *Corola parva* y otros ejemplos, en los que desmonta su escritura, la cosifica, explora su valor icónico, gráfico, semántico, modifica la tradicional estructura del verso sobre la página blanca, y otras innovaciones cercanas a la vanguardia histórica, europea y brasileña, incluso en esas circunstancias, no pierde nunca de vista su proyecto central: su pasión poética, cognoscitiva, se superpone siempre a la pasión *tout court* y la corrige, la arregla, lima los bordes cortantes de su expresión, atiza el fuego por un lado y lo apaga por el otro, da rienda suelta a una palabra y esculpe la otra, ausculta las pulsaciones y la sangre del poema, se abandona a una cadencia, a un ritmo, pero sin descuidar la orquesta ni la perfecta armonía del conjunto. Arrebatado que se mide y matemática que sufre, dijimos al



Posando para Ana María Gazzolo.

comienzo de estas líneas, y en verdad toda su poesía así lo ha demostrado. Su admirable equilibrio –nunca demasiado mental ni demasiado visceral, ni demasiado humana ni demasiado pura– radica seguramente, no tanto en sus virtudes de *miglior fabro*, que no son pocas, cuanto en su innata vocación al orden y a la palabra justa. Al *mot juste*, de Flaubert. No me cabe la menor duda de que un especialista de la talla de Jakobson, por ejemplo, encontraría en sus textos más de una perla rara para su voraz y refinado paladar lingüístico,

mientras que algunas imágenes enigmáticas harían las delicias de la hermenéutica de Gadamer. Pero ambos, creo yo, encontrarían en su perfecta unidad y continuidad –que la crítica a la moda podría considerar reñida con *l'air du temps*, es decir con la gratuita discontinuidad y ecléctica fragmentación de la estética posmoderna– su más seguro y sólido fundamento. Solidez y amplitud de un estilo, de una noble retórica personal, que le permite ser versátil sin ser ecléctico, ser perennemente actual, sin estar nunca *à la page*. En una palabra, ser un clásico. Pero un clásico operante e inventivo como ninguno. Por esta razón, las inevitables comparaciones con otros poetas o movimientos poéticos, el rastro de influen-

cias o afinidades más o menos visibles, que es tarea privativa de los críticos de profesión, resultan particularmente superfluas en su caso (en su poesía se han encontrado trazas de los místicos castellanos, de la poesía japonesa, de Góngora, Quevedo, Valéry, Guillén) quien no sólo nunca ha pretendido ocultar su estirpe literaria, sino que siempre la ha mostrado, con humildad y orgullo, como se muestra un maravilloso e inmerecido regalo. Clásico, he dicho, es decir, suprema síntesis de un pensamiento poético que se despliega a través de décadas de brillantes variaciones –incluidos sus inevitables silencios–, como un largo, único poema sinfónico. Pasión y razón, como quería Diderot, que acompañan toda su poesía y que hacen de ella una lectura siempre exaltante, necesaria y transparente como pocas.



LA PINTURA DE LESLIE LEE

¿**Q**uáles son las motivaciones que llevan a los cambios estéticos en el trabajo de un artista?

La evolución personal, los cambios vitales, el conocimiento como forma de depuración estrictamente visual.

En una palabra, la maduración como persona y como profesional es la llave que abre casi todas las puertas que llevan al cambio.

Leslie Lee, hombre de alta cultura intelectual, de pensamiento claro, creyente del arte como modelador de las actividades humanas. Su preocupación intelectual se manifiesta en su conversación, en la difusión de sus ideas y conceptos por medio de sus escritos y críticas de arte y en su nunca abandonado empeño de incitador de la cultura como profesor de arte y teórico en las universidades.

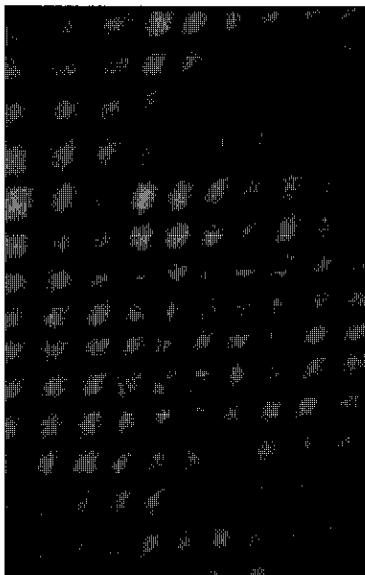
Leslie Lee nace en Lima, en 1932; muy joven parte al Canadá para estudiar periodismo y literatura. A su regreso a Lima realiza sus primeros estudios de dibujo en la Academia de Suárez Vértiz, pero será el maestro Ricardo Grau, pintor culto, de gran formación académica en el taller de André Lotte en París, quien le dará las pautas del buen oficio y los conceptos artísticos necesarios en una buena formación.

En el momento que Leslie decide salir a la palestra, Lima está en pleno período de búsqueda y profundización (1950-1960). Se produce una ardua lucha entre los pintores de los cincuentas que estaban en la primera plana del arte nacional y aquellos otros pertenecientes a la generación inmediatamente posterior que son los abstractos, quienes habían regresado de Europa trayendo los más recientes estilos de la vanguardia. La concepción abstracta por aquellos tiempos tuvo un carácter intransigente y antagónico a todo lo que tuviera el menor indicio de tema. Se consideraban a sí mismos como representantes de la «pintura pura». Esta posición fue brillantemente defendida por un grupo de jóvenes, la mayoría de ellos arquitectos, que formaron la agrupación Espacio. A ella pertenecía Szyszlo, que actuaba como gonfalonero pictórico del grupo, e ideólogos como el arquitecto Luis Miró Quesada Garland, lúcido y racional teorizador de la agrupación.

Por otra parte, la antigua galería Lima se había convertido en el Instituto de Arte Contemporáneo (IAC), que tuvo entre sus aportes impulsar y promover una renovación intensa a través de importantes exhibiciones abstractas.

En ese entonces todavía estábamos lejos de concebir la obra de arte como una inversión económica, el número de coleccionistas era reducidísimo.

Los pintores no vivían de su labor creativa, todos ellos trabajaban en la docencia, como empleados públicos o en otras actividades. Citemos algunos casos: Ricardo Grau, Alberto Dávila, Sabino Springett, Juan Manuel Ugarte, Quizpez Asín, Carlos Aitor Castillo eran profesores de la Escuela de Bellas Artes; Ricardo Sánchez trabajaba como empleado público y Fernando de Szyszlo como profesor de la Universi-

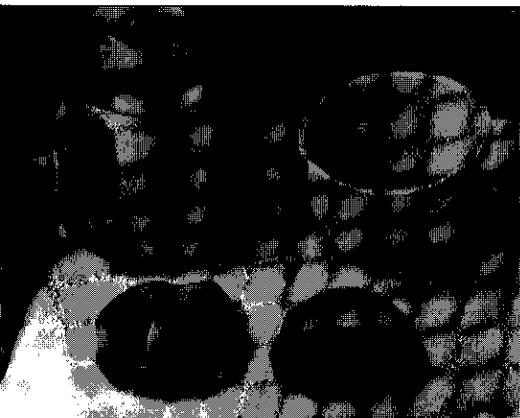


Autorretrato, años 50.



Con Julio Ramón Ribeyro, Chosica, en la década del 60.

dad Católica. Reafirmarse en la creación significaba un esfuerzo ciclópeo, ya que muchos de ellos pintaban en lo que quedaba del día, con luz artificial, o en los fines de semana.



Bodegón.

En los años 60 Leslie Lee participa en la Exposición Interamericana de Pintura en el Palacio de Bellas Artes de México, con una obra abstracta cuya composición se basa en la armonía en la que las calidades táctiles de materia pictórica resaltan por sus texturas y rico colorido.

En 1963 Leslie Lee obtiene el Premio Nacional de Fomento a la Pintura Ignacio Merino. En esta etapa su pintura abstracto-expresionista tiene mucho de improvisación y azar, demostrando el ímpetu inventivo del pincel suelto que engendra a partir del gesto produciendo matices donde refulege el blanco y tiene un papel importante el empaste luminoso que se abre paso hacia la acción impetuosa y la salpicadura de pintura.

En esta misma época colabora con el maestro Sabino Springett en la ejecución de las pinturas murales para el Parque de las Leyendas. En 1964, Leslie Lee es nombrado director del Instituto de Arte Contemporáneo, realizando una brillante labor; paralelamente se dedica a la crítica de arte en el diario *El Comercio*.

En 1965 este artista obtiene una beca del Consejo Británico, viaja a Londres, donde cursa estudios a nivel de posgrado en pintura y un curso de litografía en el Slade School of Art de la Universidad de Londres.



El doctor Augusto Tamayo Vargas le entrega a Leslie Lee el Premio Nacional de Fomento «Ignacio Merino» 1963.

En 1967 viaja a París, donde realiza una investigación estructuralista de sistemas binarios aplicados a la pintura, busca el efecto espacial del color con cuadrados coloridos dispuestos en franjas de distribución rigurosamente geométricas. En otras telas deforma los cuadrados para darles plasticidad y movimiento. Con esta obra realiza una serie de exposiciones en Francia, como en el Festival Internacional de Pintura Caines Sur Mer y en la Cité Internationale des Arts, así como en Lima en la galería de Carlos Rodríguez Saavedra.

En 1970, Lee retorna a Lima y es designado director de producción y diseñador de vestuario de Perú Negro, retoma la crítica de arte y es nombrado miembro de la comisión técnica para el área de arte en el Instituto Nacional de Cultura, posteriormente será director general del mencionado instituto.





Con Sabino Springett.



*Leslie Lee en su taller de Costa Brava,
1968.*

En 1987 este artista participa en la III Bienal de Trujillo y en la II Bienal de La Habana, Cuba; así mismo en la instalación museográfica de la exposición retrospectiva de Sigfredo Laske y en muchas colectivas.

En general, podemos decir que la presencia de lo real ha marcado gran parte de su obra: los experimentos en el paisaje de la primera etapa de aprendizaje, en que con un grafismo, una pincelada describe una montaña, un techo, una chimenea.

En 1988 presenta una muestra de desnudos expresionistas con un desarrollo de gran profundidad. En sus escenarios se desarrollan gestos y contorsiones sensuales de cuerpos negros exuberantes y frescos entre hojas tropicales, en contrastes de verdes, azules y rojos violentos. Estos cromatismos están destinados a expresar significados ancestrales y lograr formas absolutamente sintéticas.

El renovado y firme estado de salud de estas obras se aprecia en el rigor de su composición que hace que todos los elementos de la obra se integren. Sus interiores no son sólo eso, son las interioridades de unos seres en los bordes de la soledad, del aislamiento que, habitando unos con otros, unidos pero distanciados, buscan compartir su soledad.

Desde el punto de vista puramente pictórico Leslie Lee es un armonista que tiene el instinto de concertar las más audaces aproximaciones de colores, logrando a menudo concordancias de luminosos colores de fondo, como en su muestra más reciente de pintura abstracta de rítmicos conjuntos de formas, de líneas y colores, con ciertas referencias figurativas. La superficie se convierte en el registro de colores transparentes donde el complejo intercambio de relaciones de figura fondo está lograda como una expresión gráfica que nos recuerda las líneas de Nazca.

La obra de Leslie Lee muestra gran maestría técnica y dominio de los materiales, otra de sus notas básicas es el dominio del color. Las combinaciones cromáticas constituyen composiciones caracterizadas por la armonía y la sobriedad.

El dibujo posee gran fuerza en su pintura constituyendo en todo momento el soporte idóneo para el color.

LA EXALTACIÓN CROMÁTICA DE LESLIE LEE

Observamos que Leslie Lee no se siente identificado por las vanguardias, pues no trata de localizar una técnica original. Más bien con una técnica tradicional busca, en su pintura, contrastes sugerentes en la expresión de la realidad humana. Sus figuras contienen un gran dinamismo interno, a la vez singular; nos presenta seres aislados para que concentremos nuestra atención sobre los mismos cuerpos en movimiento, coreografiados en cautelosos y económicos gestos, con toda la actitud heráldica e imponente que éstas pueden referenciar.

Su temática es actual y abiertamente expresiva y las relaciones de su obra con valores definidos prueban, precisamente, la susceptibilidad del artista ante la realidad inmediata. Decimos que es expresionista por el contenido emotivo y tenso, por su conmovedora distorsión, por su sensibilidad y por su quietud sensual, ausente, de sus hombres y mujeres, monumentales, despojados de detalles superfluos.

Por lo que respecta a factura y colorido, la pintura de Leslie constituye también algo singular, los fondos aparecen por lo general de color intenso, divididos en planos geométricos derivados del cubismo que juegan con plantas decorativas y cuerpos ondulantes, situados en escenarios de luces implacables. Las figuras están dibujadas cuidadosamente, donde fuerza, sensualismo y soledad se amalgaman en una síntesis de color y forma, logrando un verdadero equilibrio entre lo volitivo y una racional con-

cesión plástica.

El elemento reflexivo es la mitad de Leslie, la otra mitad es la pasión contenida, ensimismada, que nunca se degrada en elocuencia; esta violencia encadenada sobre sí mismo lo aleja y lo acerca, al mismo tiempo, al expresionismo, porque no hay un grito de pasión, más bien hay un silencio casi pétreo en su pintura. Su obra denota, como sello inconfundible de sinceridad, una proyección vital profunda que nos sumerge en un mundo real y solitario, aislado, para que centremos nuestra atención sobre sus personajes, no pretendiendo nunca narrar historias sino trasuntar la esencia intrínseca de estos seres.



*Leslie Lee, Roxana Cuba, Jorge Bernuy
y Maki Corzo.*

LESLIE LEE:
«HE SIDO ENEMIGO DE
TODO MANIERISMO»

(ENTREVISTA)

Conocedor de la tradición y admirador de Pablo Picasso, el pintor peruano Leslie Lee (Lima, 1932) se confiesa en exclusividad para los lectores de *La casa de cartón de Oxy*.

En las líneas siguientes, nuestro invitado revisa cada una de sus etapas pictóricas, reconociendo influencias y subrayando su vital independencia.



ALGUNOS MAESTROS GENIALES

Por más que uno quisiera librarse de Picasso, uno no puede. Él es una figura miguelangelesca; un hombre que abarca todo, que abre todas las puertas y después las deja abiertas para quienes intenten seguirlo. Que abre puertas y no se preocupa de mirar atrás. Él marca todo el siglo XX. Es el gran artista del siglo XX, entre otros artistas tan importantes como Duchamp, como Matisse quien es otro de los grandes pintores de este siglo, que culmina su trayectoria con una síntesis genial. Las últimas obras de Matisse son expresiones de prácticamente una cultura entera y no de un solo pintor. Un poco lo que sucede con Picasso dentro del cubismo sintético.



Al lado de una escultura de Henry Moore.

Cuando éramos muchachos yo les decía a los amigos: si el día de mañana hay una hecatombe y descubren Picassos por todas partes, van a pensar que había todo un pueblo que pintaba así y no se les ocurriría que era la obra de un solo hombre. Volviendo a los orígenes, naturalmente uno busca identificarse con artistas latinoamericanos, que también son artistas de excepción. Allí están Lam, que es uno de los grandes pintores que yo admiro muchísimo; Mata y Tamayo. En el caso de México, el muralismo constituye uno de los grandes aportes al arte universal, como sostenía Juan Acha.

En el caso de los maestros de la pintura peruana destaca Vinatea Reynoso que, indudablemente, es uno de los grandes, y Mario Urteaga, sobre quien alguna vez me he permitido escribir. Después me interesa mucho el indigenismo como movimiento, como una mirada hacia adentro por vez primera. Creo que todos son destacables. Indudablemente Sabogal es el ideólogo y tiene hermosos cuadros, los paisajes, por ejemplo. Camino Brent, también tiene cuadros importantes. Cuadros del altiplano, por ejemplo. Pero hay algunas cosas de carácter muy anecdótico. Al punto que yo pienso que, en algún momento, cuando Walt Disney hace la película *Saludos* se inspira mucho en Camino Brent. En los balcones, en las cosas un poco caricaturizadas.

SÉRVULO GUTIÉRREZ

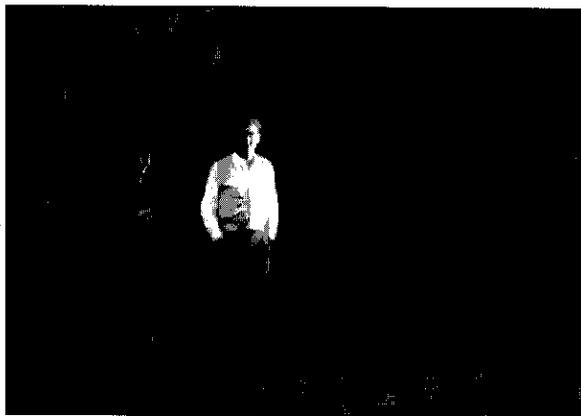
Uno de los pintores más sobresalientes para mí es Sérvulo Gutiérrez. Él es toda una personalidad artística. Inclusive, viendo la retrospectiva de Soutine, en La Orangerie, en Francia, me preguntaba ¿por qué nos dormimos los peruanos?, ¿por qué no le hacemos una propuesta al gobierno francés para hacer una retrospectiva de Sérvulo? Sería toda una revelación.

Lo que sucede es que los grandes pintores peruanos no han sido promocionados. Por ejemplo, un pintor peruano que llega con toda esa excelente formación europea es Ricardo Grau. Grau tuvo grandes maestros como Othon Friez y Leger, fueron maestros suyos. Dentro de lo figurativo coincidimos en mucho, en sus retratos, en sus bodegones, que tienen un tratamiento postimpresionista. Es un hombre que también realiza obras abstractas sumamente interesantes, una especie de síntesis, referida a lo precolumbino. Entre ellas una obra que conserva su viuda, Iris, que considero es una de las grandes pinturas del Perú y de la pintura latinoamericana.

MIS LÍNEAS Y COLORES

Puedo hablar de mi formación con Suárez Vértiz, que fue un excelente profesor de dibujo. Él era el alumno predilecto, en cierta medida, de Daniel Hernández, destacando como dibujante. Pero yo entro al mundo propiamente de la pintura por mis estudios con Ricardo Grau y de allí mi identificación inicial con la tradición francesa. Digamos el mundo impresionista, postimpresionista, pero principalmente cezanniano. Mis primeros trabajos son bodegones, paisajes e intentos de retrato. Una primera etapa es esa.

Posteriormente, y todavía en contacto con Ricardo y con el grupo de amigos que frecuentábamos, lo que empieza a interesarnos es la abstracción, que es un fenómeno muy reciente, realmente muy joven y cuyo destino está marcado por un signo de interrogación. Indudablemente que hay artistas muy importantes dentro de la abstracción, pero conforme pasa el tiempo —a mi parecer— en mi forma de sentir, hay mucho de ellos que ya no guardan el mismo interés que tenían para mí en otros tiempos. Lo que me marca enormemente, en esta segunda etapa, son el cubismo y el surrealismo. El abstraccionismo me subyuga a través de esta especie de simbiosis que se produce entre el surrealismo y el cubismo en América. Y digo en América, porque realmente esto empieza y se produce principalmente en Estados Unidos. Por la Segunda Guerra Mundial hay una migración de artistas muy importante de Europa a Estados Unidos. Lo más representativo de Europa son dos escuelas: la surrealista y la cubista. En Estados Unidos se produce una especie de síntesis, una cosa curiosamente interrelacionada, en el sentido de que si bien trabajaban las estructuras, como cubistas, lo hacen recurriendo a una escritura automática, a un dibujo automático, que es propiamente surrealista, produciéndose una síntesis que con posterioridad, pero no necesariamente con aviso, me hace llenar a mí blocks y blocks con esta síntesis, tan apasionante. De allí a sentirme influenciado por la pintura norteamericana no hay más que un paso. Esto constituye realmente mi segunda etapa. Porque lo primero es lo figurativo y lo segundo viene a ser esta especie de ingreso en el mundo de la abstracción, que me domina durante un largo tiempo.



Con la actriz Sonia Seminario, en Chanca, en la década del 60.

En esta segunda etapa influye particularmente sobre mi obra Willem De Kooning, que es un artista de origen holandés, radicado en Estados Unidos y finalmente considerado un artista norteamericano. Además, hay otras cosas que suceden en la juventud, particularmente en el mundo del arte, que es el descubrimiento de lo que para nosotros era la gran libertad. Todo parecía resuelto a través de esta genialidad en la pintura. Ser absolutamente libres, poniendo más el acento en la producción del cuadro que en la parte contemplativa posterior. Era el hecho mismo, físico, que nos apasiona a todos muchísimo.

La tercera etapa se da durante mi estadía en Europa. Empiezo a interesarme y a tener aproximaciones, pero sin pretensiones científicas, a ciertos conceptos de la sociología, sobre los aspectos binarios presentes en las producciones culturales de la selva que estudia Lévi-Strauss. Leyéndolo empiezo a trabajar con los módulos binarios y a analizar un poco esta condición binaria en la obra de los llamados artistas ópticos, en la cual los elementos contrapuestos dentro de esta condición producen una ilusión, o sea un tercer estado, que crea una ilusión óptica. Trabajo durante mucho tiempo en eso, durante mi estadía en Europa y mi primera exposición individual con Carlos

Rodríguez Saavedra es producto de esta investigación, de este trabajo, titulándose «De la miel a las cenizas». Eso es hasta 1970, cuando regreso al Perú por razones personales, en que al reencontrarme con el Perú y en el tránsito traumático de ese momento, me cuestiono muchas cosas. Empiezo a cuestionarme si esta obra que estaba yo realizando tenía alguna relación con lo que somos los peruanos. De qué manera puede este lenguaje abstracto representar a nuestro país y si no es tanto una cosa prestada y no propia. En realidad esta reflexión era producto del momento, porque nosotros tenemos en el arte precolombino una serie de expresiones abstractas y maravillosamente realizadas, con otra concepción de lo que es el arte; ligados siempre a la cosa utilitaria, a lo ritual, como son los mantos de Paracas y demás culturas del Perú precolombino. En realidad era un momento de cuestionamiento que me hace volver a la cosa figurativa y retomando con más experiencia el paisaje y el bodegón, trabajando en eso toda la década del 80. En el 80 toda mi producción es figurativa, hasta el 92, en que hay una especie de retorno a la abstracción, después de haber trabajado mucho con la figura humana, teniendo lugar una exposición en «Camino Brent» en que todos los cuadros son de mujeres, que es una cosa que mantuve hasta el año 92. El 92 es un periodo breve, de reencuentro con la abstracción que fue tan importante en un momento de mi vida, porque después de esa exposición he vuelto nuevamente a la figuración. Fue una especie de paréntesis. Quería resumir todas estas cosas vividas, vistas. Tantas cosas que a uno le quedan grabadas en la pintura y porque los amores, los viejos amores toman un tiempo en morir.

EL EXPRESIONISMO

Durante mucho tiempo se me identificó con el expresionismo. Yo creo que



*Leslie Lee en el centro y al lado de Juan Acha.
Museo de Arte de Lima, 1963.*

existe una confusión de términos. Realmente yo considero que la exaltación cromática puede verse como un factor expresivo, no necesariamente expresionista. Como puedes ver aquí hay cierto formalismo dentro de la figura. En realidad esta es la consecuencia de un amor temprano, pero que me llevó mucho tiempo asimilar y comprender las cosas que tienen mucho valor. Las enormes virtudes y toda la historia que encierra la obra de Matisse. Al fin de cuentas Matisse, después de este encuentro apasionado con De Kooning, ha sido un amor mucho más largo que sigue vigente. Eso es lo que se puede decir. En este momento persisto en la cosa figurativa, sigo en esta búsqueda. Indudablemente lo otro está allí. Quizás, coherentemente, uno ama determinada línea de trabajo, porque es lo que es uno. Pero no por ello uno deja de amar lo contra-

rio, muchas veces tenemos que admitir que admiramos aquella otra cosa que nosotros no hacemos y que quizás de alguna manera quisiéramos hacer. Hay que optar y optar por lo que realmente somos. Indudablemente, creo que eso se da en todas las personas.

MÉTODO DE TRABAJO

Yo siempre he pensado que hay una relación entre la soledad y el silencio. Hay amigos que confiesan trabajar acompañados de sonidos, dicen que se inspiran con la música. Otros artistas confiesan tener necesidad de escuchar ruidos para sentirse acompañados. Encienden la radio para no sentirse solos. Sintonizan, por ejemplo, las noticias. Es el horror a la soledad. A mí me gusta el silencio, prefiero trabajar en un gran silencio y escuchar la música en un momento propicio. Lo que quiero decir es que para mí el silencio es muy importante.



En realidad prefiero el aislamiento, ese estado que tiene que ver con la soledad. Y como bien decía Picasso: sin la soledad no se puede crear. Es en el estado de soledad cuando el artista realmente toca fondo y se reconoce a sí mismo y sus limitaciones. Reconoce que tiene que romper esas limitaciones, porque la problemática de la creación pictórica es una cosa que escapa a toda otra disciplina: es *sui generis*.

Ya no ordeno el trabajo como lo hacía antes: pintar en las mañanas y dibujar por las tardes. Ahora, generalmente, dibujo cuando no estoy pintando, pero trabajo por la mañana y por la tarde. Actualmente, trabajo no en la forma que normalmente he trabajado, que ha sido con la capacidad de avanzar mucho un cuadro, incluso poder terminar un cuadro importante en poco más de un día. Últimamente me demoro más. Como que trabajo más la materia y reflexiono más sobre el color. No quiere decir que me sienta mejor, es sencillamente un momento que estoy viviendo. No dejo de extrañar esos momentos eufóricos, donde uno pinta como cantando, como decía Monet. Creo que es un estado ideal, pero indudablemente existen momentos en los cuales hay una especie de reformulación y yo en eso a veces soy excesivamente reflexivo y me mortifica.

A VECES COMIENZO DE CERO

Después de cada exposición y de determinada forma de producción, tengo paradas como de borrico... empiezo de cero. Comienzo a pintar bodegones. Es como si quisiera rehacer todo de nuevo, desde el principio, y toma un tiempo llegar a ese momento en el cual se siente que las cosas fluyen y que uno está en un buen momento.

He sido enemigo de todo manierismo, inclusive de la identificación, que crea lo que se califica con mucha facilidad como estilo, que es una forma reconocible. Hay una libertad que extrañamos nosotros los adultos que se da en los niños. Recuerdo la anécdota de Picasso que a sus setenta y tantos años decía de una exposición de niños que para hacer eso a él le habría tomado setenta años. Además, también el interés, producto del siglo XX, que tiene la psicología en la pintura como un lenguaje que es muy importante en las perso-

nas alienadas, que sin embargo tienen facultades extraordinarias para expresarse dentro de la pintura y que muestran que hay algo más en el arte que la mera transcripción de formulaciones lógicas. Que la pintura no es sólo otra forma de hablar, sino otra cosa distinta que indudablemente parte de zonas del entendimiento, del cerebro, del espíritu que son totalmente distintas, que escapan a la cosa únicamente anecdótica, donde la anécdota no es lo central, si bien es un hilo conductor, un pretexto para pintar.



Leslie Lee en Saint Germain, Paris, 1973.



MI VIDA CON LOS SANTA CRUZ

Si para cualquier niño las experiencias de infancia son decisivas en su desarrollo futuro, entonces, definitivamente lo que ahora soy y lo que hago ha de estar fuertemente signado por lo que en mis primeros años ocurrió. Ahora bien, ¿por qué hablar públicamente de mi vida al lado de los Santa Cruz? Muy simple, porque fue una experiencia singular y por ser personal no hay nadie más en el mundo que pueda hablar de ella y porque conforme pasa el tiempo más entiendo que los Santa Cruz (fundamentalmente los Santa Cruz Gamarra) constituyen un fenómeno cultural destacable en el Perú.

¿Cómo hacerlo? Eso si es todo un trabajo pues exige un esfuerzo voluntario de análisis y reflexión, tan difícil como que implica el intento de desapegarse un poco y evaluar desde cierta distancia aquello que ha crecido con uno de manera natural.

Y era con naturalidad que muchas cosas sorprendentes se hacían en casa, aunque lo más interesante es cómo se hacían.

Por ejemplo, veía con frecuencia a mi tío César practicando durante horas unos pasajes difíciles en clarinete un –concierto de Mozart, según dijo–, yo no entendía todo ese esfuerzo, sobre todo si la noche anterior había llegado de madrugada porque estuvo tocando saxofón con su orquesta de jazz, la Swing



Octavio Santa Cruz.

Maker's Band; esto era frecuente. Yo ya no sabía qué hacer de tantas escalas, un día le pregunté si no se aburría de tocar. «-¿Y tú no te cansas de dibujar?» me contestó. No dijo más, pero de alguna manera como que tuve que hacer un esfuerzo para ponerme en su lugar y entender. Años después le escuché el concierto completo, esta vez al lado de la Orquesta Filarmónica de Lima, la pureza de su sonido y su bello timbre son algo para no olvidar. Este señor serio de terno y sombrero no parecía el tipo de músico que canta vales, rasca su guitarra y jaranea, y de hecho no lo era. Tuve una curiosidad cuando sopesé que había compuesto algunos vales... «Eso fue hace mucho tiempo –me dijo– cosas de la juventud, sentí la necesidad de componer y compuse, ahora también puedo componer, pero no es necesario». Y de seguro era así porque no

compuso más vales.

Esto es algo que Nicomedes jamás le perdonó... «César, –me dijo– es poeta. Mira sus vales, letra y música: César era poeta cuando yo no pensaba nacer. ¿Te das cuenta lo que es eso? ¿Todo lo que podía haber hecho?» Entonces era 1960, Nicomedes estaba en pleno ascenso hacia la popularidad y yo empezaba mi carrera como diseñador gráfico, ninguno de los dos podía imaginar que aún la vida le daría a don César una oportunidad muy interesante, pues 20 años después, ya en las últimas décadas de su vida César Santa Cruz escribió *El Waltz y el Valse Criollo*, libro donde por primera vez se trata el vals peruano en su aspecto musical (ya que hasta entonces sólo se había comentado las letras) y que solo podría haber sido escrito por quien como él era capaz de recoger como portador sus vivencias de la Lima criolla de los años 20, a la vez que captar algunas melodías antiguas, sin descuidar el contexto, para luego realizar un análisis cuidadoso como educador y músico culto. Otra manera de decir esto es que la serpiente se muerde la cola, porque César, que empezó como creador popular, realizó a lo largo de toda su vida un tránsito hacia la vida académica para finalmente retornar a su vivencia inicial, pero esta vez desde la perspectiva del investigador. César Santa Cruz fue sucesivamente integrante de un conjunto criollo, compositor de vales, músico de orquesta de jazz, instrumentista de clarinete egresado del Conservatorio, profesor de música a nivel superior y finalmente autor de un trabajo de investigación. Debo destacar sin embargo que



Con su tío Nicomedes. Lima, 1951.

este cambio de actividades no pareció ser resultado de la indecisión, sino todo lo contrario.

Este paso de un quehacer a otro también se dio en Nicomedes, aunque reconozcámoslo, en cada caso, siempre acompañado por una personal decisión: Hacerlo lo mejor posible. Lo recuerdo mostrándonos en casa los planos de rejas, ventanas, escaleras que habían quedado inconclusas, al reverso juveniles poesías que brotaban incontenibles, y él mismo como sorprendido ante el encanto del hecho creativo.

El joven herrero ya era forjador, y no sólo maestro, sino, el mejor; recorrió todos los talleres de Lima conociendo maestros veteranos, a ver si alguno guardaba algún secreto de la forja que él aún no conociera. Creo que si lo hubiera encontrado se habría sabido. «Un maestro forjador hace su propio martillo –me dijo– éste es el mío». Era un martillo de bola, el más grande y pesado que yo haya visto jamás, lo observé de cerca, se notaba hecho, no era de fábrica; traté de levantarlo, no pude... «Nadie puede» dijo sonriendo. A la luz de las llamas Nicomedes se veía imponente, a mis 13 años ya podía yo darle a la fragua, él marcaba mi ritmo... no tan rápido que se quemara ¿quién te apura?... no tan lento que se enfriaba. El hierro negro se iba tornando rojo-naranja... si llega a ponerse blanco se quemará y estará perdido; un día dejó quemar el hierro para que yo lo vea, al pasar el punto, el hierro solo, sin que lo toque empezó a botar chispas azules. Pero cuando estaba a punto empezaba a forjar. Otra vez usó los distintos lados del martillo mientras volteaba al fierro y también usó varios lugares del yunque, todo sin parar, y todo sonaba como un pulso melodioso. Cuando luego comenté eso con la tía Concho ella me explicó de los martinetes, y de las deblas, y del cante hondo y del «duende».

Nicomedes llegó a poner su propio taller; paralelamente empezaba su vida artística en teatros y radios. Fue entonces cuando la arquitectura de los 50 empezó a manifestar su preferencia por las líneas rectas; cada vez menos rejas forjadas, empezaba el dominio del perfil, todo era fierro en platinas, ángulo y te. El poeta no vaciló, un día de la noche a la mañana dejó el taller. Ahora ya no había excusa, era poeta a tiempo completo. Continuó cultivando el verso popular que ya le había brindado aplausos y un nombre conocido. Por mucho tiempo trató de ceñirse a la tradición. Con el mismo empeño con que antes forjó cientos de flores y volutas hurgó los rastros de la tradición, persiguiéndola hasta sus fuentes. Durante los sesenta visitó varios pueblos en busca de decimistas viejos que pudieran improvisar, o que conocieran más cosas sobre las décimas. Un día, al regreso de uno de esos viajes (creo que dijo a Zaña), me comentó con una sonrisa cansada: ...»mira que llego a un pueblo, y me dicen que más allá vive un decimista viejo que sabe un montón de décimas, bueno pues, pedí que me llevaran



Con sus primas y una guitarra del siglo XIX.

donde él; así que usted es decimista –le dije–, el hombre estaba medio receloso porque le habían dicho que uno de Lima había venido a verlo. Se sintió retado y sin preguntar ni mi nombre me lanzó su mejor décima, con voz desafiante dijo: ¡a ver, contéstemé ésta!: «¡Sátiras de negra loca, callejón de un solo caño... etc.» Como sabemos éstos eran unos de los versos que habían llevado a Nicomedes a la popularidad; ocurre que el anciano aficionado poseía uno de los pocos radios a transistores en aquella alejada campiña, aprendía décimas del radio y fungía de recitador, lo que para sus vecinos ya era ser decimista.



A los 8 años de edad con sus tíos Rafael y Victoria Santa Cruz y la Mamama.

Afortunadamente otras pesquisas fueron más productivas y en los 80 Nicomedes vio publicada su antología *La décima en el Perú* (Lima: IEP, 1982), leyéndola resulta claro que en su desarrollo Nicomedes no sólo sacó a su décima de sus cauces criollos, él mismo dio el paso que lo llevó del ámbito del verso popular al de la investigación, proceso que en mi criterio logró asimilar sin mayor afectación; cuando partió de Lima en 1982 ya su biblio-discoteca ocupaba varias paredes de la casa.

En realidad hasta los cuatro años estuve con mis padres al lado de mi abuelo, él trabajaba en la hacienda Lobatón, vivíamos allí. Papapa también era diferente a su modo, me daba la impresión de estar en una suave espera, como alguien que tiene aún algo pendiente, por concluir; de esa época recuerdo una noche, Papapa y yo, sentados a la puerta de la casa, junto al carro de mi papá, la casa estaba a oscuras, había luna llena, la puerta entreabierta y en la salita, la radio encendida. Me gustó mucho esa música y le pregunté que era ...»se llama Polonesa, y es de Chopin».

De pronto ocurrió un cambio, yo viviría con los tíos en casa de Mamama.

En esa familia de diez hermanos ya no había un hermano chiquito a quien engrerir. Rafael, el menor de la casa ya era un joven y empezaba a hacer sensación en los ruedos taurinos.

En esos momentos llegué yo. Ese día vestía un overol azul y llevaba un puñado de coquitos en el bolsillo. Después mi padre se ausentó, desde ese momento pasó a convertirse poco a poco en una figura como de leyenda, por años fue alguien que existe pero no está presente, al parecer estaba de viaje, yo esperaba que algún día volvería. Luego supe que era un dirigente político aunque no tenía idea de lo que eso significaba... de alguna manera aprendí a asociar todo eso con una palabra que sólo se pronunciaba en voz baja: arprista.

De mi mamá, en cambio, sabía menos; nadie parecía conocer su rastro y eso no me convencía nada. Nunca escuché una palabra de reproche hacia mi madre, pero mencionarla



y cambiar de tema eran una sola cosa. El caso es que mis padres habían decidido su separación. Al instante siguiente la persecución los llevó por rumbos diferentes. Y yo me quedé en la casa de la Mamama, aunque cada día iba un rato a visitar a Papapa.

Papapa leía el *Post*, debía tener suscripción, al principio yo sólo miraba las figuritas.

En la casa vivían Consuelo, Victoria, César; y Nicomedes que entraba y salía. Rafael siempre estaba de gira taurina. Rosa, Pedro, Octavio y Jorge, vivían, cada uno, aparte. El tío Jorge sí venía todos los días a almorzar, siempre encontraba modo de cantar un rato, su preferencia eran los clásicos, Ghigli, Caruso, Fleta y otros y comentaba algún detalle del argumento de sus óperas preferidas, lo que no le impedía disfrutar incondicionalmente de Gardel, Magaldi y por qué no Negrete. (Y en cuanto a mí, nuevamente ante esa dicotomía de facto, lo popular y lo culto). El tío Pedro cuando venía me hacía mucho cariño, qué ironía, él nunca tuvo un hijo hombre. De la tía Rosa decían que cocinaba increíble, es que había aprendido de la Mamama, a la antigua, con secretos y todo eso. Llegué a probar algo de sus manos. Claro está que descontando el cabrito al horno que traía el tío Octavio el 23 de diciembre, santo de Mamama. Cuando estuve más grandecito a veces iba a entrenar con el tío Rafo, caminábamos hasta La Legua, después regresábamos hasta la plaza Monumental, luego subíamos escaleras «para hacer piernas», es increíble la cantidad de escaleras que tiene la plaza de toros por dentro; luego toreaba «de salón» con sus amigos de siempre, «Chatillo», Figueroa, «El Gitano», «Fotio», «Angelillo», Legarda, así toda la mañana; por supuesto a esas alturas yo nomás miraba. Alguna vez empuñé la carretilla, para hacer de toro, pero no es cosa de juego, al cabo, el torero se prepara para jugarse la vida. Un día, cuando no podía hacer un dibujo, le pregunté a la tía Toya si sabía cómo solucionar eso, era como un sombreado, ella me dijo se hace así, y lo hizo. Lo hizo tan bien, que me sentí muy mal, hubiera estado muy bonito en mi cuaderno pero no era mi dibujo. Por otro lado me preguntaba cómo es que a ella no le interesaba producir más de eso. Yo nunca la había visto dibujar así. Poco después la vería hacer cosas más primorosas, al parecer también sin aprendizaje previo, me refiero a las miniaturas, eran unas figuritas de 10 centímetros promedio: damitas, caballeros, músicos, con peinados, vestidos bordados, acabados hasta en sus más mínimos detalles, las hacía en pasta para modelar; llevaría varias semanas cuando Nicomedes le trajo un juego de estecas —que son las herramientas que se usan para modelar— al primer intento comprobamos que ninguna herramienta ofrecía más posibilidades que las propias

manos de Victoria. Ya esa sola veta constituía una opción profesional. Nunca le he preguntado por qué, pero cuando tuvo varios grupos o escenas que ocupaban una mesa, lo dejó. Nunca más modeló. Victoria se dedicaba a la costura, alta costura, también allí recuerdo una aventura en que rebasó los límites: Ya sabemos que Rafael se «arrimaba» demasiado al toro, en una de esas su traje de luces quedó bastante averiado, era de no mirar, tan complicada factura de lentejuelas, mostacillas, bordados de oro en hilo metálico... y rasgado; era obra de una especialista y sólo ella podría repararlo, la llamaban La Maestra y por cierto estaba en España; sólo de pensar en el costo de la reparación, el envío, el tiempo... No recuerdo cuantas noches fueron, pero Victoria lo hizo, y perfecto, sin concesiones.

Hasta que un día Victoria ingresó al teatro, sería excesivo detallar en estas páginas su vertiginosa producción teatral, citaré brevemente que la



Arte elaborado por Octavio para el I Festival de Arte Negro, Cañete, 1971.



Logotipo elaborado por Octavio para el Coro Nacional.



Transcripción: Octavio Santa Cruz, 1985
 al maestro, Sr. Juan Brito Ventura

Juan Pérez Bocanegra
 1631, Cusco, Perú

Hana Pachap

6.º en Re

Juan Pérez Bocanegra, 1631, Cusco, Perú.
 Transcripción de Octavio Santa Cruz, 1985.

desconocido. Aprendí el diseño gráfico en cuatro años al lado del maestro suizo Werner Stockli. En los años sesenta, lo que se dice diseñadores nos contábamos con una mano: Pepe Bracamonte, Carlos González, José de León, Jesús Ruiz Durand eran un poquito mayores que Víctor Escalante y yo. Ya he escrito bastante acerca de eso cuando hablar de diseño era una labor pionera, sería ocioso repetirlo aquí. Pero también con mi primer sueldo pude comprar mi primera guitarra, con igual sencillez cuando tuve que pensar en un maestro no imaginé otro que el mejor y con idéntica suerte lo encontré en el Conservatorio Nacional de Música, el señor Juan Brito. Desde entonces nunca pude escoger entre la guitarra clásica y el diseño gráfico. Pero los tiempos cambian y a mi turno debí dejar ambas cosas –por un tiempo– para dedicarme a la vida académica a tiempo completo. Estudié en la Escuela de Arte y mi tesis de licenciatura en la Universidad de San Marcos se titula *La guitarra en el Perú*, ahora que estoy en la etapa de la divulgación de esta obra me encuentro publicando partituras –de hecho diseño mis propias carátulas–, y tocando la guitarra para hacer conocer esta música, que es música peruana.

he visto asumir roles diversos, como escribir las obras y libretos; crear coreografías para grupos numerosos; realizar vestuarios con diseño inclusive; componer música, con voces repartidas y canon; dirigir elencos con actores, danzarines, cantantes, músicos, etcétera, en fin.

Yo estaba chico, entonces simplemente asumía pues que debe haber gente que nace sabiendo, hoy podría intentar explicaciones más sofisticadas pero eso no cambia nada; las cosas fueron así.

Me recuerdo en suma, como un niño fuertemente impactado por lo maravilloso, sobreviviendo en un mundo donde cada día podía traer la novedad de una creación. Visto así ahora no me parece nada raro que acabara dedicándome al arte.

Cuando llegó el momento escogí como carrera el diseño gráfico, impulsado por mi gran modestia no admití como guía a nadie que no fuera el mejor diseñador que existiera en el Perú, lo que conseguí gracias a mi buena estrella y en realidad es la única hazaña de la que me enorgullezco ya que fue lograda en una época en que hasta el nombre de la profesión era

EX-LIBRIS

Luis Alberto Castillo

VARIOS
**PINACOTECA DEL BANCO
CENTRAL DE RESERVA DEL
PERÚ.**
Lima: BCR, 1997.

El Banco Central de Reserva del Perú ha reunido –en un hermoso volumen– las reproducciones de las obras que integran su valiosa pinacoteca, que abarca desde la época virreinal hasta nuestros días.

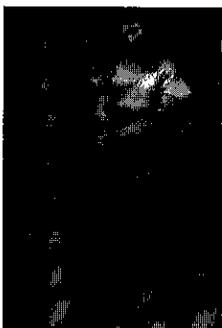
En sus páginas encontramos obras representativas de las principales escuelas o movimientos plásticos peruanos.

Se inicia con José Gil de Castro, destacado retratista de fines del virreinato y principios de la República. El costumbrismo está representado por Pancho Fierro, artista autodidacta que pintó sobre todo a personajes típicos del pueblo limeño.

Ignacio Merino, Francisco Lazo, Daniel Hernández, Teófilo Castillo, Carlos Baca Flor se encuentran representando al academismo y neoadademismo, escuelas pictóricas correspondientes a la segunda mitad del siglo XIX.

Extensa es la muestra del movimiento indigenista, a través sobre todo de las obras de Sabogal y que comprende también los trabajos de Julia Codesido, Camilo Blas y Camino Brent.

En la sección titulada “Los Independientes” destacan las obras de Ricardo Grau, Sérvulo Gutiérrez, Ugarte Eléspuru, Núñez Ureta, Adolfo Winternitz, Sabino Springett, Víctor Humareda. La pintura actual la representan Fernando de Szyszlo, David Herskovitz, Tilsa Tsuchiya, Enrique Galdós Rivas, Venancio Shinki, Carlos Revilla, Ángel Chávez, José Tola, Ramiro Llona, Enrique Polanco, entre otros.



ALFONSO BENAVIDES CORREA
UNA DIFÍCIL VECINDAD.
Los irrenunciables derechos del Perú en Arica y la inadmisibles pretensión ecuatoriana de acceder con soberanía al Amazonas.
Lima: UNMSM, Fondo Editorial, 1997.

En un extenso volumen, el embajador Alfonso Benavides Correa (Lima, 1924), expone razones y documentos que acreditan los derechos que le asisten al Perú en los diversos tratados de límites firmados con Chile y Ecuador. Analizados fundamentalmente desde el punto de vista jurídico, aborda también aspectos de índole histórica y geopolítica, que permiten comprender determinadas actitudes de las potencias hemisféricas respecto a sus intereses en nuestro país.

A través de su lectura percibimos, asimismo, que no son los pueblos de estos países, que junto con el nuestro los unen lazos culturales de profunda raigambre histórica, sino los apetitos de poder de determinadas castas o elites, amparadas en su chauvinismo, las interesadas en mantener la discordia entre nuestros países, impidiéndoles su desarrollo y el bienestar de sus habitantes.

Necesario es conocer la realidad histórica de «nuestras fronteras», pero no para hacerlas más evidentes sino, al contrario, para superarlas, en la perspectiva de la paz de la región y de que en el futuro próximo sean parte de la historia a olvidar.



CARLOS EDUARDO ZAVALETA
CUENTOS COMPLETOS.
Lima: OXY—Ricardo Angulo Basombrió Editor, 1997.

Gracias al auspicio de la Occidental Peruana Inc., OXY, podemos contar ahora con una edición que reúne toda la producción cuenzística de Carlos Eduardo Zavaleta (Caraz, 1928), uno de los narradores peruanos más importantes.

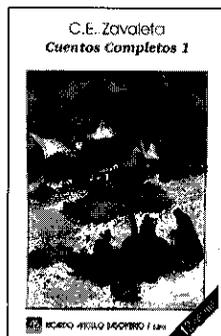
Zavaleta ha hecho del cuento el género preferido de su creación literaria, como lo demuestran el número de títulos reunidos en los dos tomos de la presente edición de sus *Cuentos completos*.

La batalla (1954), *El Cristo Villenas* (1995), *Vestido de luto* (1961), *Muchas caras del amor* (1966), *Niebla cerrada* (1970), *Un día en muchas partes del mundo* (1979), son los libros de cuentos incluidos en el primer tomo.

El segundo tomo reúne los títulos publicados a partir de la década del ochenta hacia adelante: *La marea del tiempo* (1982), *Un herido de guerra* (1985), *Unas cuantas ilusiones* (1986), *El padre del rigre* (1993), además de un conjunto de cuentos brevísimos y una docena de relatos inéditos.

Los estudiosos de la literatura peruana destacan en la obra de Zavaleta el carácter innovador de la técnica narrativa, y la superación de la dicotomía temática urbana-rural dominante hasta entonces, pues Zavaleta incorpora a su producción tanto el universo andino, como el urbano y hasta el cosmopolita.

La publicación de sus *Cuentos completos* constituye también el reconocimiento a la trascendencia de la obra narrativa de Zavaleta, que en 1997 celebró el 50 aniversario del inicio de su carrera literaria.



CÉSAR VALLEJO
POESÍA COMPLETA.

Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1997.
Edición, cronología, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban.

Teniendo como fin principal ofrecer la versión más depurada y confiable de la poesía de César Vallejo, basada en fuentes de primera mano, el rectorado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, como parte de la celebración del 80 aniversario de esa casa de estudios, tuvo a bien encargarle al poeta Ricardo Silva-Santisteban la edición de dicha obra, la que comprende cuatro tomos, dispuestos en orden cronológico.

El primer tomo incluye una breve cronología de Vallejo, los poemas juveniles, que a decir de Silva-Santisteban se trata de escritos didácticos o de aprendizaje; las primeras versiones de los poemas que luego integrarían *Los heraldos negros*, así como la versión definitiva de éste, con algunas reproducciones facsimilares, y finalmente la sección Documentos, que reúne las opiniones que sobre el libro aparecieron en los medios de la época.

El segundo tomo está dedicado a *Trilce*, “el libro más inspirado e innovador de Vallejo a la vez que el más profundo, individualista y creativo”, en palabras de RSS. Con *Trilce*—sostiene Silva-Santisteban— “Vallejo liquida la estética de lo bello que había aportado el modernismo, llegando al punto límite en el cual la emoción del puro existir colme su poesía: no existen temas vedados o tonos discordantes sino que, mediante su uso en el poema se puede acceder al propio manantial de la poesía”.

El tomo III, titulado *Poemas 1923-1938*, es el más voluminoso y comprende la etapa europea del poeta, que se caracteriza por una producción dispersa, es decir no estructurada orgánicamente. Acerca de este período Silva-Santisteban refiere: “Vallejo, en sus nuevos poemas de la etapa europea abandonaría los manierismos vanguardistas en pro de un proceso de expansión aún mayor”. Más adelante anota: “En los *Poemas 1923-1938* se observa en forma singular un como ensanchamiento de la experiencia y de la expresión poética”. En este tomo se han incluido también los facsimiles de los manuscritos de cada uno los poemas, en los que se aprecian las supresiones o modificaciones que han sufrido los textos, exhibición que se convierte en una auténtica manifestación contra el secreto profesional.

España aparta de mí este cáliz se encuentra en el cuarto y último tomo. Entre otros conceptos, Silva-Santisteban

REVISTA
BOLETÍN TITIKAKA.

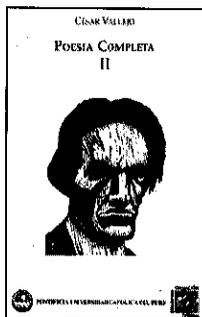
Agosto 1926–Agosto 1928.
Arequipa: Universidad de San Agustín, 1997, edición facsimilar.

Los profesores de la Escuela de Literatura y Lingüística de la Universidad de San Agustín de Arequipa, Dante Callo y Juan Alberto Osorio, han dirigido la presente edición facsimilar de un volumen que reúne los números 1 hasta el 24, correspondientes a los meses de agosto de 1926 a agosto de 1928.

El *Boletín Titikaka* compartió con su contemporánea *Amauta*, la revista que dirigía Mariátegui, una posición de reivindicación del hombre andino, de ahí su proclama indigenista, y en el plano estético eran decididos partidarios de la vanguardia.

Editado por Gamaliel Churata y Alejandro Peralta, connotados miembros del grupo puneño Orkopata, en las páginas de el *Boletín Titikaka* leemos poemas y textos incendiarios de Jorge Luis Borges, Xavier Villaurrutia, Diego Rivera, Humberto Díaz Casanueva, Pablo de Rokha, entre otros escritores latinoamericanos.

Entre las plumas nacionales más destacadas que aparecen a lo largo de estos 24 números del boletín figuran Esteban Pavletich, Luis E. Valcárcel, Seraffín Delmar, Magda Portal, Luis de Rodrigo, y un buen número de jóvenes escritores de la época.



escribe: “Aunque el poeta cante los accidentes de la guerra, en última instancia no canta una revolución (...). Vallejo canta en el fondo de esta poesía la grandeza del hombre que ha optado por una causa justa”. El volumen incluye facsimiles de los manuscritos de los poemas, escritos ideológicos del poeta y opiniones de sus contemporáneos acerca del libro. Y como corresponde a la etapa final de la vida del poeta, trae también homenajes póstumos. Completa el libro la bibliografía selecta sobre Vallejo elaborada por Miguel Ángel Rodríguez Rea.

ANTONIO GONZÁLEZ MONTES
PERIOCIENTOS
PERUANOS.

El periodismo como tema literario. Antología.
Lima: Editorial Ximena, 1997.

Los periocuentos, neologismo acuñado por el profesor sanmarquino Antonio González Montes, son relatos en los que el tema central, la anécdota, los personajes, situaciones, conflictos y otros elementos temáticos y expresivos están relacionados, de uno u otro modo, con el ámbito periodístico.

González Montes ha seleccionado —con acertada pupila— un conjunto de cuentos de escritores de renombre tales como Ricardo Palma, Manuel González Prada, Abraham Valdelomar, Jorge Miota, Leonidas Yerovi, Ventura García Calderón, Federico More, Carlos Eduardo Zavaleta, y así como de autores noveles como Jorge Ninapayta, Jorge Cuba, Carlos Herrera y Luis Eduardo García.

En unos y otros se percibe originalidad, humor, buen uso de los recursos narrativos y un correcto manejo idiomático.

Acertadas son, asimismo, las sucintas, y muy didácticas, notas de presentación que el antologador hace de cada uno de los relatos y de sus respectivos autores.



REVISTA
SIETECULEBRAS.

Nueva Época, N° 11.
Cusco: Publicación Andina de Cultura, noviembre-diciembre de 1997.
Director: Mario Guevara Paredes.

Lo mejor de este undécimo número de *Sieteculebras* se encuentra en la sección ensayos, en la que merece mención especial el artículo de Enrique Rosas Paravicino: “La novelística andina post-arguediana”. Nótese, en primer lugar, que el autor abandona —por lo menos en el título— el cliché “indigenista” con el que la crítica academicista encasilla a la narrativa de temática andina. Rosas Paravicino esboza un panorama de la narrativa rural andina posterior a Arguedas, en la que comenta la obra de autores como Manuel Scorza, Edgardo Rivera Martínez, Luis Urteaga Cabrera y Cronwel Jara.

Otros textos de interés de este número de *Sieteculebras* son: “Culturalmente cero” de Jaime Iturri; “El pishtaco, cazador de sebo trasatlántico”, por Antonette Molinie, y “Oscar Colchado: entre la ficción épica y la fantasía andina” de Manuel Baquerizo.

RICARDO PALMA
**ANALES DE LA
INQUISICIÓN DE LIMA.**
Lima: Ediciones del Congreso de
la República del Perú, 1997.

Con esta obra de Ricardo Palma, el Congreso peruano inicia una plausible labor de difusión cultural, a través de la iniciativa editorial propuesta por la legisladora Martha Hildebrandt.

La presente es una versión facsimilar de la tercera edición de los *Anales de la Inquisición de Lima*, publicada hace cien años. Como lo señala el historiador Luis Millones en el prólogo de la presente edición, "Si aceptamos el carácter de creación literaria con que deben medirse los *Anales* no nos queda sino admirar la certera intuición de Palma para extraer los asuntos de capital importancia que se encuentran sumergidos en la letra de los escribanos coloniales".

Se inicia con la llegada del Santo Oficio de la Inquisición a Lima, el año 1570, siendo virrey del Perú Francisco de Toledo y bajo el reinado de Felipe II.

Narra algunos de los más importantes autos de fe que se realizaron en la Plaza Mayor de Lima, como el del ermitaño francés Mateo Salade; enumera, asimismo, la diversidad de casos desarrollados a lo largo de los tres siglos de vigencia inquisitorial hasta su salida del país en 1820. También refiere lo sucedido a los intelectuales peruanos que fueron perseguidos por el 'servicio de inteligencia' de la Inquisición, como Pablo de Olavide, quien se vio obligado a buscar refugio en Francia, cuando ante los nuevos vientos que soplaban entonces, el Santo Oficio cambió la persecución de herejes por la represión política.

Muchísimos son los casos presentados por Palma en estas páginas, en las que son de notar la calidad de su prosa y la fina ironía del tradicionista.

φ φ φ

ANDRÉS ZEVALLOS
CUENTOS DEL TÍO LINO.
Lima: Lluvia Editores, 1997, 4a.
edición.

Más conocido en su faceta de pintor, Andrés Zevallos (Cajamarca, 1916), cultiva también la narrativa.

Los 32 relatos breves tienen la picardía y el humor de los campesinos cajamarquinos, que se manifiestan en sus canciones carnavalescas, los cuales provocan la jocosidad del lector.

La presente edición viene en formato pequeño, el que permite abaratar los costos con el fin de ampliar el universo de lectoría, propósito encomiable que busca hacer del libro un artículo de primera necesidad.

ARTURO CORCUERA
NOÉ DELIRANTE.
Lima: Walter Noceda Editores,
1997, 8a. ed.

Noé delirante es el poemario más celebrado de Arturo Corcuera (Salaverry, 1935), y con el cual se le identifica mayormente. La entusiasta acogida por parte del público le ha permitido llegar hasta la octava edición, hecho fuera de lo común en la literatura peruana.

Acompañados siempre por las ilustraciones de Tilsa Tsuchiya, los poemas de *Noé delirante* atraen por su temática original, así como por su musicalidad y riqueza cromática.

Arturo Corcuera, Premio Nacional de Poesía «José Santos Chocano» 1963, ha publicado también recientemente una nueva edición de su libro *La gran jugada. Crónica deportiva que trata de Teófilo Cubillas y el Alianza Lima*, con una tirada de ¡5,000 ejemplares! Se afirma que prepara un libro sobre César Cueto, el poeta de la zurda.



REVISTA
ÁGORA. Año 1, N°1.
Lima: Publicación Cultural de la
SUNAT, 1997.

En loable esfuerzo, la SUNAT ha convocado a un destacado grupo de escritores, con quienes ha iniciado su invaluable labor de difusión cultural, a través de su revista *Ágora*.

El número nos ofrece un material de lectura de primer nivel, pero destaca sin duda "Memoria de Martín Adán", tertulia en la que Emilio Adolfo Westphalen y Estuardo Núñez, a instancias de Marco Martos, reviven la amistad que en su adolescencia compartieron con el autor de *La casa de cartón*. A esto se une la publicación de un hermoso poema que Martín Adán dedica a Oquendo de Amat así como dos textos dedicados a Alberto Guillén, los que *Ágora* da a conocer por primera vez. De igual manera se incluyen un texto en prosa de Westphalen: "Andrés atrapa colibríes" y el trabajo de investigación de Estuardo Núñez: "Eduardo F. Poeppig, precursor de la ecología amazónica". La solidez intelectual de *Ágora* se refleja también en los artículos de Marco Martos: "Cervantes recau-

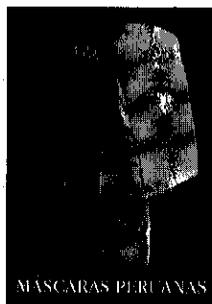
ARTURO JIMÉNEZ BORJA
MÁSCARAS PERUANAS.
Lima: Fundación del Banco
Continental para el Fomento de la
Educación y la Cultura, 1996.

La máscara se encuentra presente en la cultura peruana a través de toda su historia, y constituye un elemento principal de la indumentaria del hombre andino en sus grandes manifestaciones festivas y religiosas.

Arturo Jiménez Borja ha dedicado gran parte de su vida a estudiar este rasgo de la cultura peruana. Poseedor de una de las colecciones más completas de las máscaras peruanas, es también el estudioso peruano que más ha contribuido al conocimiento de este tema.

Al respecto, el Banco Continental ha editado un bello volumen, que contiene fotografías de las máscaras más representativas de cada época y de cada región del Perú, formando parte de los implementos que caracterizan a cada una de las danzas. Sobre el tema, escribe Jiménez Borja: "El bailarín enmascarado momentáneamente pierde su identidad, se diría que se despersonaliza, por tanto puede hacer cosas que no le está dado hacerlas sin máscara". Y concluye: "Las máscaras juegan dentro del conjunto de elementos que componen la fiesta, el acento más alto y poderoso (...). Con las máscaras la fiesta ingresa por un sendero, más allá de la realidad, cerca de viejas presencias, que conceden a la fiesta su inolvidable carácter de haber estado próximo a lo trascendente, a lo sacro".

Invalorable aporte del autor y la entidad auspiciadora para el mayor conocimiento de las expresiones culturales del hombre andino.



dador"; Nelson Manrique: "Colonialismo, tierra y tributo indígena"; Javier Galindo: "Leyenda de hierbas y cortezas"; Luis Piscocoya: "Deberes morales y deberes tributarios"; Abelardo Sánchez León: "Los contribuyentes son buena gente"; a los que se unen las fotografías de Alejandro Balaguer y el relato "Amanecer" de Alonso Cueto. De esta manera, la SUNAT contribuye eficientemente con la cultura del país.

EDGAR O'HARA
ISLA NEGRA NO
ES UNA ISLA.

El canon poético chileno a comienzos de los 80. Entrevistas. Valdivia (Chile): Editorial Barba de Palo, 1996.

A principios de los ochenta, el poeta Edgar O'Hara emprendió un viaje al país del sur, durante el cual conversó con sus respectivos tintos de por medio con los poetas chilenos que en esos tiempos, verdaderamente difíciles, vivían en la patria de Neruda.

Las conversaciones fueron publicadas en diversas revistas literarias del Perú y del extranjero, y ahora las ha reunido en un solo volumen, para beneficio de los lectores.

Así apreciamos los interesantes diálogos sostenidos por O'Hara con Nicanor Parra, Enrique Lihn, Gonzalo Rojas, Jorge Teillier, Oscar Hahn, Raúl Zurita, entre otros destacados vates sureños.



REVISTA

LETRAS N° 94.

Lima: Órgano de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, UNMSM, 1997.

Fundada en 1929, *Letras* es la revista académica decana del Perú. Este número reúne artículos representativos de las especialidades que integran la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la cuatricentaria Universidad de San Marcos: Arte, Bibliotecología, Filosofía, Lingüística y Literatura.

En este número leemos trabajos de Martha Barriga: "La Iglesia como promotora del legado artístico virreinal"; Ricardo Estabridis: "Recuperación del patrimonio histórico-artístico de San Marcos".

Destacan, asimismo, los artículos de José Russo: "Pena de muerte a la pena de muerte" y Mario Bunge: "Filosofar científicamente y encarar la ciencia filosóficamente".

Raimundo Prado, por su parte, reflexiona acerca de la identidad cultural de la globalización, a la que define como asimétrica, socialmente irracional, excluyente, homogeneizadora y destructora.

La revista rinde homenaje a Luis Hernán Ramírez y Antonio Cornejo Polar, ex docentes de la Facultad fallecidos en 1997, de quienes publica los ensayos "Antonio León Pinelo" (1594-1660). Primer apologista de la selva peruana" y "La cultura nacional: problema y posibilidad", respectivamente.

RAÚL DEUSTUA
UN MAR APENAS.

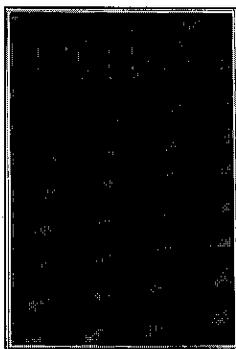
Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1997.

Continuando con su extraordinaria contribución a la cultura peruana, el rectorado de la PUC, mediante el auspicio de la colección *El Manantial Oculto*, que dirige Ricardo Silva-Santisteban, ha dado a conocer la obra poética de Raúl Deustua.

Poeta marginal de la generación del cincuenta, como lo llaman unos, y poeta secreto, según otros, la poesía de Raúl Deustua sólo era conocida por el círculo de sus amigos; sus únicas publicaciones fueron la plaquette *Arquitectura del poema* (1955), y poemas que aparecieron en algunas revistas. La primera noticia que muchos lectores tuvimos de él fue en la antología *La generación del Cincuenta* (1993), de Marco Martos, que inició la serie *Documentos de Literatura*.

Américo Ferrari dice en la introducción del poemario de Deustua: "Es una poesía sin concesiones a escuelas y modas literarias, de lectura a veces difícil por su contención y su sobriedad verbal, por su exclusión inexorable de la anécdota, pero sobre todo por su exploración del ámbito siempre extraño de la otra orilla de la vida real". Líneas más adelante Ferrari anota: "Hondo y secreto, el lirismo de Deustua excluye toda efusión y todo paterismo".

Pero bajo el aparente hermetismo de la poesía de Deustua percibimos una corriente de vitalidad interior, donde la dimensión humana se expresa con todas sus contradicciones existenciales: "Mi soledad tiene tu nombre,/ me hierre el sueño/la sombra misma./ Por un instante el rostro es sal, escarcha, apenas una nube densa,/digno/ del mar que está creando en vano./ Después me miras -y mirar es todo-/ vivir atado a pórticos/cada vez más remotos, quizás altos,/ islas donde tu nombre es oro" ("La voz interrumpida").



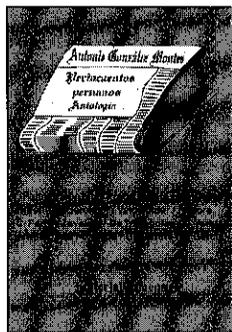
Completan el número de *Letras* las contribuciones intelectuales de Fernando Bobbio, Fernando Muñoz, Carlos García-Bedoya, entre otras.

VARIOS
EL PERÚ EN LOS
ALBORES DEL SIGLO XXI.
Ciclo de conferencias 1996-1997.
Lima: Ediciones del Congreso de la República, 1997.

La doctora Martha Hildebrandt, por encargo de la Mesa Directiva del Congreso de la República, del cual es uno de sus miembros, organizó un ciclo de conferencias, a las que clasificó en dos temas principales: "Literatura y ciencias sociales" y "Ciencia y sociedad".

La antropología, la historia, el derecho, la filosofía y la literatura se encuentran notablemente representados por los ponentes Enrique Mayer, María Rostworowski, Pablo Macera, Fernando de Trazegnies, Hubert Lanssiers, Emilio Adolfo Westphalen y Antonio Cisneros, quienes desde sus respectivos quehaceres han realizado sustantivos aportes a la cultura de nuestro país.

En el mismo grado de importancia se hallan las intervenciones de los médicos Fernando Cabieses y Alberto Cazorla, así como del ingeniero Jorge Heraud, quienes apuestan por la integración del conocimiento y la ética en pro del bienestar de la sociedad en su conjunto.



DANIEL MATHEUS
VIENTOS.

Lima: Fantasma Editores, 1997.

Sencillos, breves y originales son los poemas que integran el volumen *Vientos* de Daniel Matheus, quien acatando la sugerencia de Westphalen acerca de la conveniencia del anonimato del poeta, no incluye ninguna referencia a su *curriculum vitae*; por lo que optamos por citar uno de sus poemas:

«El ampay en el juego de escondidas/ impide que conozca otros rumbos/ otras plazas quizá/ que no conozco/ que de puro temer/ ya me son propias/ que de tanto desear/ me son ajenas. /Que la fuerza del viento/ me esparza entre ellas» (p.10).



ARNALDO MUÑOZ
**AROMA DE PALABRA
 ENTRE MIL MUNDOS.**
 Lima: Unifé, 1997.

Arnaldo Muñoz comparte su actividad de artista plástico con la escritura. En este campo, ha dado a conocer su reciente producción poética: *Aroma de palabra entre mil mundos*.

Acercas de esta obra, el poeta Sandro Chiri escribe en el prólogo de la misma: "La poesía de Arnaldo Muñoz está llena de interrogantes y reflexiones de orden existencial. Esa voz que habla —continúa Chiri— comparte en cierta manera, las angustias y las cavilaciones del hombre contemporáneo".

Arnaldo Muñoz ha publicado anteriormente los poemarios *Voces de los buenos habitantes* (1970), *Fulgores en el valle de los camaleones* (1971), y *Universo inventado* (1994), el que comentamos en el sexto número de esta revista.



REVISTA
CABALLO DE TROYA. N° 1 y 2.
 Taller de Narrativa.
 Lima: Universidad de Lima, 1997.
 Editor: Cronwel Jara.

Ulises, fecundo en ardid, apeló a un caballo de madera para vencer a los troyanos. Ahora, el celebrado escritor piurano Cronwel Jara recurre a la estrategia del héroe griego, pero esta vez en el terreno literario, para introducirnos en el fantástico reino de la palabra, y más precisamente de la narración.

El material que nos trae la revista en su primera entrega alterna la creatividad de los jóvenes estudiantes de la Universidad de Lima, con la reflexión de los maestros acerca del oficio de escribir.

Al lado de los relatos de los nóveles escritores Javier Masías, Carlos Torres, Sergio Galarza, Andy Ortiz, Pablo Samillán y otros integrantes del Taller de Narrativa de la Universidad de Lima, encontramos reflexiones y diálogos de Onetti, Rulfo, Sábato, Reinoso, y del propio Jara, autor de la novela *Partibulo para un caballo*.

REVISTA
EVOHÉ. N° 3.
 Lima: Universidad de Lima,
 Taller de Poesía, 1997.

El Taller de Poesía de la Universidad de Lima, que dirige el poeta Renato Sandoval, nos entrega el tercer número de su revista *Evohé* en el que leemos poemas de Carlos López Degregori, Jorge Eslava, Alfonso Cisneros Cox, Ericka Gherzi, Camilo Torres; y de los integrantes del taller: Gabriela Yepes, Susana Samaniego, María Ferreyra, Juan Carlos Irigoyen, Freddy Calienes, Miguel Rivero, así como traducciones de poemas de Rainer María Rilke, Allen Ginsberg, Jim Morrison, Marianne Moore.

Por su parte, Javier Sologuren, Ricardo Silva-Santisteban, Alfonso Cisneros Cox, Raúl Zurita, Salvatore Quasimodo aportan sus conocimientos teóricos a través de sus artículos "Actualidad de Rilke", "Mallarmé y la poesía de lo absoluto", "Naturaleza y brevedad del haiku en la poesía latinoamericana", "Poesía y nuevo mundo" y "Consideraciones acerca de la poesía", respectivamente. Sólido y variado, el contenido de *Evohé* la consolida como una de las mejores revistas peruanas de poesía.



FREDDY GAMBETTA
RUMOR DEL CAPLINA.
 Tacna: Edición auspiciada por
 Electro Sur, 1995, 3a. ed.

Como el también tacneño Juan Gonzalo Rose, autor de la muy conocida polka dedicada a su ciudad natal, el poeta Freddy Gambetta (1947) canta a la bella y pródiga Tacna.

Con aliento épico, pero no altisonante ni retórico, en *Rumor del Caplina*, Gambetta celebra tanto la belleza de las calles como del paisaje rural y las bondades del río tutelar: el Caplina.

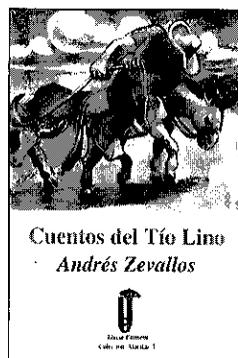
Asimismo, el poeta canta al héroe cotidiano, es decir al hombre del campo que cultiva el trigo y la vid, para proporcionar el pan y el licor de los dioses; y de igual modo exalta al artista anónimo del pueblo que crea con sus manos la belleza, es decir canta la vida del hombre esencial, su origen y devenir: "Mucho antes que el sol de los Inkas/ en las entrañas del Arunta naciera; mucho antes de que el Chupiquia y el Takora/ dieran los primeros alaridos;/ una lluvia de estrellas/ de lo alto del cielo descolgose/ y entre un bosque de vírgenes vilcas/ bordó en lo profundo un nombre: Tacna" («El origen»).

REVISTA
HIPOCAMPO DE ORO. Año I N°1
 Publicación Trimestral de Literatura
 Lima: noviembre de 1997
 Director: Teófilo Gutiérrez

Los editores de esta interesante revista de literatura rinden homenaje a Abraham Valdelomar, autor del cuento "El hipocampo de oro", el cual han tomado para dar nombre a la revista, y al narrador, poeta, y profesor universitario Luis Fernando Vidal, fallecido hace algunos años. Vidal fundó el sello editorial Cuadernos del Hipocampo que dio a conocer a jóvenes valores de la poesía peruana.

La revista publica textos de poetas peruanos de diversas épocas y tendencias literarias: Marco Martos, Rodolfo Hinostroza, Tulio Mora, Luis La Hoz, Juan Ramírez Ruiz, Jorge Luis Roncal, Roger Santiviáñez y Víctor Tataje; cuentos de Roberto Reyes Tarazona, Teófilo Gutiérrez, Ronaldo Menéndez, entre otros autores.

Hipocampo de Oro se constituye en un valioso medio de difusión de la literatura peruana.



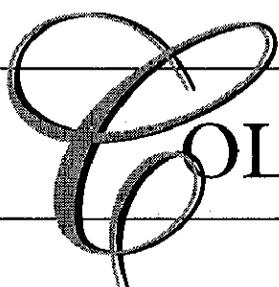
JUAN OJEDA
EPÍSTOLA DIALÉCTICA.
 Lima: Arteidea editores, 1997.
 (Plaquette)

Arteidea, sello editorial que dirige el poeta Jorge Luis Roncal, anuncia la publicación de *Arte de navegar*, título que reúne la poesía completa de Juan Ojeda (Chimbote 1944 - Lima 1974), y que aún permanece inédito.

Y como un adelanto nos entrega la plaquette *Epístola dialéctica*, poema de tono profético que escribiera Ojeda entre fines de 1973 y comienzos de 1974, es decir poco antes de su muerte:

«Tiempos de usurpadores, época enferma, dominios depredados/ Los navegantes destruyen las embarcaciones y abominan del mar/ Sólo resuenan murmullos pétreos, sólo desiertas cenizas».





COLABORADORES

Destacado miembro de la Generación del 50, el poeta y artista plástico **Jorge Eduardo Eielson** vio publicado, en 1996, una selección de sus poemas en la colección Piedra de Sol del sello mexicano Fondo de Cultura Económica. *La casa de cartón de Oxy* le dedicó su edición número 6.

Los últimos títulos que el filósofo peruano **David Sobrevilla** entregó a la comunidad de lectores son *César Vallejo poeta nacional y universal* e *Introducción a la filosofía de la cultura*. El *Dominical* del diario *El Comercio* (1-3-98) le dedicó un especial con motivo de sus 60 años de edad.

El pintor peruano **Leslie Lee** nos acompaña en esta edición de *La casa de cartón de Oxy* para entregarnos su palabra y su pintura.

Contra tiempo y distancia, *Viajes*, *Cabo de tormentas* y *Arte de la noche* son los poemarios de **Ana María Gazzolo** –poeta, traductora y crítica literaria– quien colaboró en la edición número 10 de nuestra revista.

Poeta, traductor, editor y maestro universitario, **Ricardo Silva-Santisteban** –doctor en Literatura– publicó el año pasado su poemario *En el laberinto*. Como editor impulsa la colección El Manantial Oculto que auspicia el rectorado de la Universidad Católica de Lima, donde es catedrático.

Jorge Eslava Calvo –magister en Literatura– es, además de poeta y narrador, un fino editor. El sello Alfaguara acaba de publicarle *La niña de la sombra de colores*, novela para jóvenes. Entre sus libros en prosa destacan *Descuelga un pirata* y *Navajas en el paladar*, y entre sus poemarios *Itaca* y *Territorio*.

Carlos López Degregori, licenciado en Literatura, obtuvo en 1997 el primer premio en el concurso internacional de poesía «El Olivo de Oro», organizado por el municipio de San Isidro, por su poemario *Aquí descansa nadie*. Anteriormente ha publicado *Lejos de todas partes*.

El poeta peruano **Edgar O'Hara**, doctor en Literatura, se desempeña como catedrático en la Universidad de Washington, Seattle. O'Hara ha publicado los poemarios *Lengua en pena*, *Harina de Juan Ruiz*, *Hacia qué linderos* entre otros. *Trazos de los dedos silenciosos* y *Una impecable soledad* son dos títulos de Luis Hernández dados a conocer por O'Hara.

Licenciado en Arte, **Octavio Santa Cruz** estudió en el Conservatorio Nacional de Música con el maestro Juan Brito. Ha publicado *Aires costeros*, obra que comprende recopilación, transcripción y arreglos de folklore afroperuano. Ha grabado los casetes *Guitarra negra* y *De Inga y de Mandinga*. Es autor también del estudio *La guitarra en el Perú. Bases para su historia*.

El crítico de arte **Jorge Bernuy** es un asiduo colaborador de nuestra revista. Artículos y ensayos suyos han aparecido en publicaciones especializadas.

El poeta **Alonso Rabí Do Carmo** es autor de los poemarios *Concierto en el subterráneo* y *Quieto valho sobre el espejo*. Ejerce el periodismo cultural en el suplemento *Somos* de *El Comercio*.

Javier Agreda ejerce el periodismo cultural en los diarios *El Peruano* y *La República*.