

Lirismo, sensibilidad y unidad en *Detenimientos* (1948) de Javier Sologuren

Lyricism, Sensibility and Unity in *Detenimientos* (1948) by Javier Sologuren

RENATO ANDRÉ GUIZADO-YAMPI

Universidad de Piura. C/ Mártir José Olaya, 162, Miraflores, 15704, Lima (Perú). /
Universidad de Salamanca. Facultad de Filología. Plaza de Anaya s/n, 37008 Salamanca
(España).

Dirección de correo electrónico: renato.guizado@udep.edu.pe.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1200-3132>.

Recibido: 15-1-2021. Aceptado: 6-4-2021.

Cómo citar: Guizado-Yampi, Renato André, “Lirismo, sensibilidad y unidad en
Detenimientos (1948) de Javier Sologuren”, *Castilla. Estudios de Literatura* 12 (2021):
371-396, <https://doi.org/10.24197/cel.12.2021.371-396>.



Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No
Comercial” \(CC-BY-NC\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.12.2021.371-396>.

Resumen: La poesía de Javier Sologuren (Lima, 1921-2004), autor fundamental de las letras peruanas del siglo XX, se caracteriza por su constante renovación expresiva. Su segundo cuadernillo de poemas, *Detenimientos* (1948), nace de la reelaboración de los principios de su escritura previa, y perfila algunos rasgos que se perpetúan en la obra posterior. Sin embargo, los críticos solo lo han abordado someramente. Este artículo ofrece una mirada de la propuesta estética del cuadernillo. Por medio del análisis estilístico y de la interpretación de los poemas, se indaga por la concepción de lirismo, la visión del mundo y sensibilidad del enunciante y los principios expresivos que dan a *Detenimientos* unidad y solidez.

Palabras clave: Javier Sologuren; *Detenimientos*; *Vida continua*; poesía peruana; grupo poético de 1945; evolución poética.

Abstract: The poetry of Javier Sologuren (Lima, 1921-2004), a fundamental author of twentieth-century Peruvian letters, is characterized by its constant expressive renewal. His second booklet of poems, *Detenimientos* (1948), is born from the reworking of the principles of his previous writing, and outlines some features that characterizes his later work. However, critics have only touched on it briefly. This article offers a look at the aesthetic proposal of the booklet. Through the stylistic analysis and the interpretation of the poems, the conception of lyricism, the vision of the world and the sensibility of the lyrical speaker and the expressive principles that give *Detenimientos* unity and solidity are investigated.

Keywords: Javier Sologuren; *Detenimientos*; *Vida continua*; peruvian poetry; poetic group of 1945; poetic renewal.

Para Claudia Yampi, mi madre

INTRODUCCIÓN

Javier Sologuren (Lima, 1921-2004) es uno de los autores fundamentales de las letras peruanas del siglo veinte. Junto con otros poetas como Jorge Eielson, Raúl Deustua y Sebastián Salazar Bondy, pertenece al grupo de 1945¹ y su poesía, reunida bajo el título de *Vida continua*, se escribe durante seis décadas de constante renovación estilística, compaginada con las otras dos labores intelectuales en las que destacó: la traducción literaria y la crítica. La relevancia de su obra se explica por su calidad estética y por su singular lirismo (celebrados desde temprano). Tal singularidad es consecuencia de la idea de que la poesía debe alimentarse de la experiencia personal (Sologuren, 2005b: 414).

El morador (1944) fue su primer conjunto breve, aparecido en una separata de la revista *Historia*, y marca su paso a la madurez artística, cuando el autor vira del sentimentalismo romántico a la objetivación de sus cavilaciones interiores. La crítica ha visto en *El morador* una poesía cerrada al mundo real y, cargando las tintas, se señala incluso la anulación del autor (Oquendo, 1971: VII). Lo cierto es que se trata de una poesía hermética: la presencia del yo se reduce al mínimo, y la profusión de metáforas y la sintaxis propician un estilo complicado. Los temas, eventos y las emociones de los textos no se presentan directamente, sino que se prefiere la alusión. Esta poética busca recrear el mundo interior y onírico

¹ A partir de Manuel Scorza en su antología *Poesía contemporánea del Perú* (1963), gran parte de la crítica ha insistido en agrupar bajo el rótulo de “generación del cincuenta” a ese grupo de Sologuren con otros autores que habían nacido después a la vida y a las publicaciones. El nombre fue cuestionado por los mismos miembros de la “generación”. Sépase que importantes proyectos editoriales y culturales de Sologuren, Eielson, Deustua y Salazar Bondy se dan antes de 1950: publicaciones poéticas (desde antes de 1945), la antología *La poesía contemporánea del Perú* (1946), su participación en diarios y revistas, etc. Es muy difícil hablar de un conjunto compacto, más aún si se junta a ese grupo de 1945 con la gran variedad de propuestas posteriores (Gazzolo, 2019).

del poeta, presentándolo como un espacio nuevo y, en efecto, distinto de la realidad externa (Guizado Yampi, 2020).

Detenimientos fue el segundo cuadernillo que publicó; reúne doce poemas, la mayoría aparecidos en 1947 en revistas y diarios.² Se publica como edición de autor en febrero de 1948.³ Contiene cuatro poemas en prosa con el nombre “Detenimientos” y ocho, en verso, acompañados de cinco linóleos de Fernando de Szyszlo. La distinción genérica importa porque determina la bipartición del libro, marcada por los paratextos. Así, los poemas en prosa están encabezados por un epígrafe de Rimbaud y la segunda sección, por citas de fray Luis de León y de Vicente Aleixandre. E igual, un linóleo de Szyszlo (el retrato de una mujer) principia la segunda sección. La edición es compleja, porque es el primer libro de poemas como tal de Sologuren, sobre el cual tiene, por primera vez, total decisión de los detalles. Esa preocupación es ya signo de que el autor consideró que *Detenimientos* encarnaba una propuesta estética consolidada, o sea, que registra una evolución respecto de su lenguaje anterior.

Detenimientos debe leerse como un proyecto donde Sologuren busca evolucionar de lo escrito hasta entonces, porque replantea su concepción de la lírica como expresión del interior. A diferencia de *El morador*, este cuadernillo trata del amor y la naturaleza, materias que se mantenían antes subordinadas al tema onírico y metapoético.⁴ En cuanto al estilo, la voz abandona el tratamiento alusivo, para presentar de forma más directa los objetos poéticos y emociones, enunciadas ahora sí en primera persona.⁵ Pero la declaración es mesurada y el amor se recrea aquí con amplitud y

² “Elegía”, “Morir” y “El paseo” aparecen en *La Nación*. “Pie de la noche” en *Mercurio Peruano* y “Detenimientos”, en *Las Moradas*. Es posible que otros poemas se publicaran también en el transcurso de 1947, lo cual no puedo confirmar porque faltan números del diario *La Nación* en las colecciones de la Universidad Católica y de la Biblioteca Nacional del Perú.

³ La portada consigna el año 1947, sin embargo, en los créditos se lee que el libro sale de la imprenta el 25 de febrero de 1948.

⁴ En *El morador* la presencia del amor es solo aludida o metafórica, y no se circunscribe a una relación concreta de amantes, sino que es simbólico. Esto se debe al mencionado intento del autor por desligarse del sentimentalismo de los poemas adolescentes (Guizado, 2020).

⁵ En 1946, Sologuren publica unos poemas donde, tomando como modelo la poesía de Garcilaso de la Vega, ya es más declarativo con las emociones. Son textos escritos esporádicamente, sin un plan editorial. El estilo y la calidad son distintos de la expresión de *Detenimientos*; se trata de un lenguaje más desbordado. Desde 1971, el autor decidió reunir esos textos como un conjunto titulado *Diario de Perseo*.

variedad en sus vertientes sentimental y erótica. Para la obra de Javier Sologuren, quien con el tiempo se consagraría como poeta del amor (Toro Montalvo, 2003: 75), *Detenimientos* es un hito, pues por vez primera el amor se muestra pleno y triunfal.

Pese a ello, una lectura superficial no permitiría explicar en qué estriba la unidad de *Detenimientos*. Es evidente que esta colección cierra y replantea la escritura pasada, pero no cuáles son los criterios que la conforman como una propuesta unitaria. Nótese que la escisión genérica y paratextual es también de tema y modalidad: en los versos resalta la confesión amorosa; las prosas tratan de la contemplación de la naturaleza y carecen de declaración emocional. La publicación esporádica de los textos deja más dudas sobre su unidad.

La crítica ha obviado la pregunta por los elementos que hacen de *Detenimientos* un libro, indagación importante para comprender su sentido. Del análisis estructural *detenido* y la interpretación de los poemas, el presente estudio concluye que participan de una misma sensibilidad y comprensión del mundo. Es decir, en ellos los objetos y sentimientos se configuran según principios estables: la contemplación reflexiva de la realidad, la dilación del instante, la paradoja y la correspondencia del individuo con el universo. Esos rasgos de tema y actitud se constituyen de un ejercicio de *detenimiento* que caracteriza al sujeto lírico del libro y que explica el título. Así, se estudiará cómo ese detenimiento regula el contacto del sujeto lírico con la realidad exterior, y le devuelve una imagen de su subjetividad; y, además, cómo Sologuren elabora tal detenimiento en el nivel estilístico. Como se verá, el deseo de unión juega un rol fundamental en esta nueva poética.

1. LOS “DETENIMIENTOS”, EL DETENIMIENTO

Los cuatro poemas en prosa titulados “Detenimientos” prescinden de narración y declaración sentimental; Sologuren opta por la descripción y la actitud contemplativa, que se mantienen estables.⁶ El discurso es unidireccional, sin cambios de tono o de tipo textual base, y se concentra en describir un mismo espacio. En correspondencia, el avance de la prosa es parsimonioso. El ritmo estriba en el fluir de las percepciones del sujeto,

⁶ Nótese que la modalidad narrativa es bastante predominante dentro de la tradición del poema en prosa, desde que así lo fijaran Aloysius Bertrand y Charles Baudelaire; la descripción es también recurrente (Utrera Torremocha, 1999: 12-15).

distribuidas en construcciones con cadencia, capaces de paralelismos sintácticos y escalonamientos (en especial las prosas I y IV), los cuales no buscan imponerse marcadamente sobre el flujo.

El tema de estos textos es el contacto profundo del yo con el paisaje que lo rodea, a través de la percepción. Los verbos relevantes lo hacen notar: “hallo”, “desciendo” (con sentido cognoscitivo), “atento estoy”, “mira”; y las afirmaciones oscilan entre la percepción sensorial y la intelección. Las imágenes de la prosa I construyen un cuadro: el yo se encuentra en una casa frente al mar, y el asunto del texto es la sola captación del paisaje:

Hallo la transparencia del aire en la sonrisa; hallo la flor que se desprende de la luz, que cae, que va cayendo, envolviéndose, cayendo por las rápidas pendientes del cielo al lado del blanco y agudo grito de los pájaros marinos. Desciendo a la profunda animación de la fábrica corpórea que opera como un denso vino bajo la lengua ligera. Aquí y allá las obras de la tierra, las diminutas catástrofes en los montículos de arena, la sucesión de alegre rayo en la humedad del roquedal. (Nuevamente el viento de mano extensa y pródiga, enamorada). Ventanas de sal doradas por la tarde, brillante dureza por la que unos ojos labran el silencio como un blanco mármol, desnudo e imperioso entre los árboles y nubes. (2016: 35)

El presente verbal absoluto anula la posibilidad de narración, pero su función es otra. La voz quiere suspender el transcurso del tiempo y de las cosas, dilatándolo; y a ello sirve la casi total ausencia de verbos principales (tres de los cinco enunciados son frases nominales extendidas).⁷ La subordinación adjetiva de verbos de movimiento los hace pausados. Esta intención es muy notoria en el primer periodo: el presente progresivo se junta con otros dos gerundios, todo lo cual demora el transcurrir rápido de la “flor”. El instante se ha suspendido al punto que el sujeto no ha dejado de sentir el “viento” del inicio, pese a que ha observado otros fenómenos.

La voz nombra las cosas, espacios y movimientos, conforme su percepción se desplaza “aquí y allá”. Es que al suspender el discurrir, el yo incrementa su sensibilidad del entorno. De ese modo, se permite una mirada analítica, amplia a la vez que detallista. Se fija en “las obras de la tierra”, tanto en el “cielo” como en las “diminutas catástrofes”; es tan penetrante que le permite apreciar las cualidades como entidades (la

⁷ Gazzolo también anota que la elevada cantidad de frases nominales suspende el instante (229).

“transparencia”, la “dureza”). Pero el contacto, ya se dijo, no se limita a la sensación primaria; y de esa manera los adjetivos de tipificación (“denso vino”, “rápidas pendientes”, “blanco mármol”) coexisten con otros adjetivos y especificadores que comprimen y sugieren valores nuevos (grito “blanco y agudo”, “alegre rayo”, mármol “desnudo e imperioso”).⁸ En *Detenimientos*, el papel del adjetivo para la poetización de los objetos es relevante (Gazzolo, 1989: 230).

Sucede que en ese detenimiento el observador encuentra, maravillado, la perfecta correspondencia y armonía entre los fenómenos del mundo. Nótese cómo la caída de la flor está pautada por el viento, la luz solar, el cielo y el “grito de las aves marinas”; y cómo todo ello sugiere un nexo entre el cielo y la tierra, donde se encuentra el yo lírico.⁹ E incluso entiende que su persona es análoga al paisaje: al contemplarlo, desciende a la “animación de la fábrica corpórea”, donde observa su sangre como una bebida vegetal (“vino”), líquida como el mar.

Por su parte, el viento humanizado envuelve toda la escena (acariciando con “mano enamorada”) y su “transparencia” es ontológica más que visual: comprende la sincera felicidad de la “sonrisa” y la pureza de los fenómenos. En el enunciado final, esa esencialidad a la que tiende el cuadro se cristaliza en la noción de ausencia sensitiva: la transparencia del aire es ahora el “silencio” (carencia de sonido) que se asemeja a la blancura del “mármol” (carencia de color). No hay nexo lógico en esa relación, sin embargo, es un recurso focalizado, pues no todas las imágenes son de libre asociación, aunque algunas lo parecen. Es el caso de las “ventanas” aquí o del “muro” de la prosa II: se les nombra como objetos puros, descolocados de su espacio, pero pertenecen al plano real de la casa donde se ubica el observador de los “Detenimientos”.¹⁰ Si bien en esta poesía el paisaje es más reconocible que en la anterior (Oquendo, 1971: XI), por no diluir el simbolismo de las cosas, Sologuren descarta establecer minuciosamente todas las relaciones espaciales, y la totalidad de la escena se deduce de las imágenes particulares.

Los elementos estudiados se repiten en las prosas subsiguientes. El sujeto se encuentra en el jardín de la misma casa, contemplando hasta el

⁸ Ramírez señala la presencia de adjetivos sugerentes en este libro (1967: 19-20).

⁹ Lo sabe ver Tomás Acosta Mejía en la reseña que escribe sobre el cuadernillo el mismo año de su publicación (1948: 84).

¹⁰ Atendiendo al dato biográfico, se trataría de la casa que Javier Sologuren habitó cuando niño, frente al mar, en el distrito costero de Barranco (Lima).

mínimo fenómeno que sale a su encuentro.¹¹ En el poema II, el yo se concentra en la sensibilidad de su piel, cuando se resguarda del sol en la sombra del “muro” (2016: 36). Pero en la descripción de este breve gesto resuena una temporalidad superior, de las “estaciones” mencionadas al inicio del texto: tras alejarse del “cuerpo del estío”, la piel barre el polvo “de la flora” (otoño), para volver en “fríos planos” (invierno) como una “hoja reciente” (primavera). Esa “hoja”, término final de la analogía, tiene sentido vegetal y poético, es decir, la hoja de la escritura; con ello, el poema alinea creación natural y artística.¹² La prosa III contiene otra microscopia: ante la onda de calor, la observación del césped, los insectos, la flor y el ruido de la ciudad, el sujeto se rinde al sueño por la llegada de la noche (2016: 36). La unidad de esta prosa se engasta en el mirar la flor, que aparece al inicio, al medio y al final del texto; porque el sujeto se ve a sí mismo, física y anímicamente, en los movimientos vegetales. El poema IV detiene el momento en el que mar, vegetación, cielo, mujer y ave confluyen ante la percepción (2016: 36). Ahí la fuerza de los fenómenos refleja el deseo carnal del yo (“la sed”): las olas “salpican vehementes”, el sol ardiente está “librado en el espacio puro”. Entre el sujeto y la mujer hay un “límite” que parece infranqueable y que le recuerda la necesidad de vencer el silencio para integrarse por fin con el paisaje.

Es de notar que la predilección del autor por la naturaleza adquiere una elaboración distinta que en *El morador*.¹³ Que la descripción de las prosas tienda a la unidad no hace que los objetos se fusionen, por el contrario, mantienen su individualidad (es ahí que la correspondencia maravilla aún más). Por otro lado, mientras que en *El morador* la vegetación ingresa al poema ya como entidad simbólica,¹⁴ la naturaleza de estas prosas es ella misma, o sea, el plano real del discurso. En eso estriba

¹¹ El estudio quedaría incompleto sin una remisión a la estética de la miniatura y la observación de lo mínimo de José María Eguren, cuya obra tanto ha influido en Javier Sologuren. Véase “De estética infantil” y “Paisaje mínimo”: “El paisaje mínimo despierta con su finura la imaginación y despierta el símbolo” (2015: 87).

¹² Una de las líneas maestras de la poesía de Javier Sologuren es la metapoética, dada la estrecha relación que este concibe entre la vivencia y la escritura (Gazzolo, 1991). Uno de los rasgos de su maduración artística es, justamente, el interés por simbolizar la escritura en imágenes que remiten a procesos (Guizado Yampi, 2020: 8).

¹³ En *Detenimientos* la naturaleza se ensancha con relación a su escritura previa, pues, por ejemplo, ingresan más elementos marinos y referencias corporales más específicas (Rebaza Soralez, 2000: 283).

¹⁴ Por ejemplo, léanse los poemas “Interludio” (2016: 33) y “Hora”: “Cava la interna fiesta de la sangre / su cautiva azucena, su dulzura [...]”.

su novedad. Es la contemplación detenida la que, *a posteriori*, torna las entidades en signo de una verdad trascendental: la unidad cósmica entre la vegetación, el hombre, el tiempo, el espacio.

El mencionado epígrafe de Arthur Rimbaud coloca a las *Illuminations* (1886) como referentes de la prosa de “Detenimientos”. En poemas rimbaldianos como “Les ponts” y “Vies”, la descripción sensorial entrecruza objetos y situaciones, y construye símbolos con tendencia a la abstracción. Hasta ahí las semejanzas con la prosa rimbaldiana. Como se sostiene, *Detenimientos* es una propuesta renovadora, y solo reconoce referentes, no imita modelos.¹⁵ Más evidentes son las diferencias: los cuadros de “Detenimientos” los conforma una imaginería más cerrada, con un tratamiento armonioso, esto es, unitario en su composición, concentrado y exento de tensiones internas. La técnica de Rimbaud es el desarreglo de la percepción: en sus *Illuminations* hay escenas caóticas, expuestas al aniquilamiento, y la composición busca desarticular la unidad, imponiendo un desarrollo fragmentario del tema y un ritmo cambiante (Utrera Torremocha, 1999: 157-160). Por el contrario, como se observó, los cuadros de Sologuren brotan unitarios, carecen de violencia anárquica, y el ritmo es sostenido y calmado.

Dichas escenas “de orden perfeccionado” (la expresión es de César Toro Montalvo) son producto de un trabajo artístico que “Detenimientos” tematiza. En la prosa I, el enunciante quiere imitar la naturaleza que ve para sintonizar con su flujo de vida y por eso se siente impelido a la creación: mientras observa la naturaleza tras las “ventanas”, va labrando

¹⁵ El poema en prosa del Perú tiene una tradición que Javier Sologuren conoce. En 1946 prepara con Eielson y Salazar Bondy la antología *La poesía contemporánea del Perú*, donde están Xavier Abril y Enrique Peña Barrenechea, cultores del género. Puede acotarse que Sologuren tiene en estos autores ejemplos de prosa menos repetitiva, pero “Detenimientos” se distingue en su opción por los enunciados extensos y por la ausencia de enunciación emotiva.

El epígrafe de Rimbaud sale de la tercera línea de “Départ”: “Assez connu. Les arrêts de la vie. – O Rumeurs et Visions !” [Demasiado conocido. Los detenimientos de la vida. – ¡Oh, Rumores y Visiones!] (1954: 183). En el poema rimbaldiano las sensaciones invitan al sujeto lírico a comenzar una nueva vida, dejando atrás lo ya experimentado. Se oponen la sensación de saciedad por lo “demasiado conocido” (“Assez connu”), frente a los estímulos de las experiencias futuras, a los que no se resiste y que le hacen ver su estatismo. El texto puede leerse en clave metapoética, como referencia de la experimentación de *Illuminations*, que cancela la poética de sus versos anteriores. Sologuren era consciente de esto, y cita el verso como anuncio de que su estética se ha renovado, dejando atrás las fórmulas aprendidas.

el “silencio” que habrá de volverse canto, al igual que el “mármol” informe e “imperioso” reclama su forma escultórica.¹⁶ El símil silencio-mármol inserta este proceso creativo dentro de la naturaleza; porque es un “mármol [...] entre árboles y nubes” y comparte su blancura con el “grito de los pájaros marinos”, sugiriendo una sintonía entre el canto de las aves y el futuro canto del observador. Las ventanas simbolizan ese contacto entre el mundo y el interior del sujeto que mira (Gazzolo, 1991: 17), con que la elaboración artística se presenta como un proceso de ida y vuelta entre la realidad externa y la subjetividad. Como se mencionó, las prosas II y IV reinciden en este motivo de la creación como sintonía con la naturaleza.

Este proceso “naturalista” se cumple en los mismos poemas: estos delinean un paisaje reconocible, aunque algunos objetos aparezcan descolocados por la óptica detallista (como la casa). El proceso creador articula captación (*mimesis*) y perfeccionamiento (facultad inventiva), lo que debe comprenderse en función de la “idea de belleza” que el artista ha sustraído de la experiencia real (Panofsky, 1989: 59-60): el discurso de Sologuren perfecciona los objetos al derivar de estos una analogía, ofreciéndolos como entidades puras. Se nota en el léxico, donde son recurrentes los conceptos de pureza y desnudez; y en la flora que se presenta con nombres genéricos (la “flor” y las “hojas”, ya no las flores específicas de *El morador*). El poeta va labrando el “mármol” para desnudar su verdad esencial.

Para definir esta poética por contraste, sirva mencionar unas “Notas a *Cántico*” que escribe Sologuren en 1947, donde evidencia un proceso intelectual inverso en la poesía de Jorge Guillén. El poeta limeño elogia el intelectualismo de *Cántico*, cuyo goce no proviene de lo sensual, sino que es “visualidad intelectual” que piensa el mundo desde la palabra (2005a: 241). La realidad de “*Detenimientos*” se plantea en sentido inverso: se va de la percepción hacia la idea y, luego, a la palabra. Inclusive el que Sologuren hubiera preferido para este discurso una prosa de recurrencias no marcadas se debe, justamente, a que busca representar el tránsito de la observación cotidiana hacia la revelación poética, donde las leves recurrencias comunican la analogía entre la variedad.

¹⁶ El motivo del “silencio” como estado previo que se anula con el canto aparece en “Décimas de entresueño” de *El morador* (2016: 25), y es recurrente en la poesía posterior de Sologuren.

2. SEGUNDA SECCIÓN: EL AMOR Y SUS FACETAS

La segunda sección de *Detenimientos* la constituye un ciclo de poemas sobre el amor, que se distinguen de las prosas en tono, tema y estilo. Sologuren excede el tema de la naturaleza de las prosas y expresa un contenido más sentimental, que llega a la confesión, razón por la cual recurre al verso. La mujer, que en “Detenimientos” formaba parte de la naturaleza, cobra protagonismo. Pese a ello, coinciden con las prosas en cómo el sujeto lírico percibe el mundo: dilatación del instante y percepción analítica. Gracias a estas el sujeto constata, al igual que en la contemplación de la naturaleza, que el amor es unión cósmica (no en vano la sección inicia citando a fray Luis de León y a Aleixandre).¹⁷

“Morir” es el poema más comentado del ciclo, y sobre este los críticos caracterizan la concepción del amor de Sologuren. Trata del anhelo por poseer corporalmente a la amada. Tomando la idea de la *petite mort* tras el orgasmo, el texto revalora positivamente la muerte como acto placentero y trascendente de unión. “Morir” es un poema en el que la imaginación transita con libertad de asociación de imágenes (Gazzolo, 1989: 231), cuyo flujo comunica la fuerza del deseo. En correspondencia con la impronta surrealista que las anima,¹⁸ la mayoría de comparaciones y metáforas en presencia no apunta a un término común preexistente, la caracterización se crea (o la revela el poeta) a fuerza de la juntura de palabras, para comunicar un nuevo concepto de “morir”. Ana María Gazzolo comenta que las visiones ostentan gran sensualidad, vivencias plenas y con una fijación por los rasgos de la mujer (cabellera, ojos, sonrisa, cuerpo desnudo). Sin embargo, su deseo trasciende el momento de la consumación; es prospectivo y presenta una imagen de génesis (1989: 232-233), como se lee en el verso final: “Morir sintiendo que en la tierra aún son hermosos la

¹⁷ Son citas extraídas de la oda I de fray Luis y de “Unidad en ella” de Aleixandre, de uno de sus libros más surrealistas, *La destrucción o el amor* (1935). En la oda I, fray Luis trata del deseo de la unión con Dios, que se realiza por medio de la melodía concertada entre el hombre y la melodía divina (Guizado Yampi, 2019: 811-812). El tema del amor como factor de la unión entre los seres es el principal de *La destrucción o el amor* (Bousoño, 1977: 69-72).

¹⁸ La metáfora surrealista es una creación intrínseca y reveladora, puesto que el término imaginado se aparta más allá de lo racional y utilizable del término real de la analogía (Cirlot, 1953: 258-261). La comparación es una de las estructuras favoritas de los surrealistas, pues resalta la falta de nexo entre los términos, acercados a la fuerza.

sangre, el desorden y el sueño” (2016: 40). Sologuren sintoniza con la concepción surrealista del amor como fuerza dadora de vida.

La sepultura del verso final, donde la sangre aún fluye, es más bien una germinación vegetal, imagen de la procreación consecuente del acto amoroso y de la regeneración de las fuerzas. El “desorden” mencionado alude a las asociaciones irracionales que manifiestan su sentir: el amor transfigura a los amantes en nuevos elementos naturales. Es un paralelismo entre lo erótico y lo poético, plano aludido en las “flautas de oro”, música a la vez que imagen fálica (v. 22).¹⁹ La muerte constituye una actividad absolutamente vital, que es comunión con la naturaleza (Gazzolo, 1989: 232). Al contrario de “Detenimientos”, la naturaleza en “Morir” está alterada por la fantasía y, sin embargo, muestra las últimas consecuencias de una verdad tan natural como el de la renovación cíclica.

“Morir” resalta entre los demás textos por su enumeración caótica. Sobre un esquema de enumeración acumulativa de frases nominales paralelas, se yuxtaponen símiles y metáforas *in praesentia* que resaltan la dislocación entre los planos real (el morir) y el imaginario. El discurso avanza repitiendo anafóricamente el tema e insertando remas cada vez distintos en campo semántico, sintaxis o complejidad metafórica. La obsesión del sujeto lírico con el acto sexual retiene su fantasía. Así, el concepto de morir se define en cuatro aspectos: el lugar, el modo, su fin y su semejanza con otros elementos no humanos (Gazzolo, 1989: 232):

Morir en un castillo de mercurio al resplandor de una amorosa mirada.
 Morir viendo el sol a través de gaseosas laderas.
 Morir como una rosa cortada al fuego de la noche.
 Morir bajo una lluvia de sedosas escamas.
 Morir en las fragantes olas de unas sienas sensibles.
 Morir en esta ciudadela esculpida en una desierta mañana.
 Morir llevado por el mar que respira contra los muros de mi casa.
 Morir en una súbita burbuja de amor a punto de no ser más que vacío.
 (Sologuren 2016: 39)

No obstante, el poema tiene una base imaginativa y unos patrones verticales. Las sensaciones de luz en imágenes de preferencia solares y de liquidez en imágenes marinas son constantes; porque “Morir” transfigura

¹⁹ Ya se refirió que la poesía de Sologuren tiene una importante vertiente metapoética. Y en esto también sintoniza con la idea surrealista de que el amor es creador de poesía (Paz, 1993: 49).

una visión del sol ingresando al mar en el ocaso, y este es metáfora de la unión amorosa. El paradigma del agua agrupa referencias femeninas: se realza la acuosidad de los ojos, el cuerpo desnudo es “nácar” (v. 18). El paradigma luminoso es masculino. La dinámica del poema está en cruzar ambos, al punto que algunas imágenes de rica plasticidad los sintetizan, como el “castillo de mercurio” que es líquido y brillo a la vez.²⁰ Los gestos humanos asoman apenas, por no interferir con el frenesí de la fantasía.

La enumeración de “Morir” se alinea dentro de una tendencia de *Detenimientos* a los sintagmas no progresivos, es decir, sintagmas yuxtapuestos que desempeñan la misma función oracional (Ramírez, 1967: 23-29), pluralidades que forman algunos poemas correlativos. Se pueden ver, por ejemplo, en “Noción de la mañana”. En el siguiente análisis, cada letra señala la función de un sintagma en la oración:²¹

Voy [A1] de tu mano [B1] entre los limpios [C1] juncos [D1],
entre nubes [C2] ligeras [D2], entre espacios [C3]
de tierna sombra [D3]. Voy [A2] en tus ojos [B2].

Voy [A3] de tu mano [B3] como quien respira [E1]
la pausa [F1] cálida del viento [G1],
como quien pisa [E2] en el aire blandos [G2] frutos [F2],
como quien bebe [E3] su risueño [G3] aroma [F3]. (2016: 42)

Esos sintagmas se forman muchas veces de construcciones binarias unidas por conjunción copulativa:

Morir solo en la tierra al tibio ramalazo del aire caído con amoroso peso
y al temible contacto de una piel suave y frescamente colmada. (2016: 40)

Dichos ordenamientos, que también aparecen en los poemas en prosa, construyen la actitud analítica de la voz de *Detenimientos*, pero el resultado no es el mismo siempre que en “Morir”. Yuxtaposición paralela, anáforas e imágenes irracionales se aprecian en los demás textos, pero tampoco de

²⁰ En la nota 10 se señalaba que “Detenimientos” recuerda la casa de su infancia en la costa de Barranco. En un ensayo sobre *La casa de cartón* de Martín Adán, describe el mar barranquino como “mercurial” (2021: 91).

²¹ Luis Hernán Ramírez señala que la particularidad de las pluralidades de Sologuren es que son paralelísticas. En varios casos, las pluralidades paralelas nacen del mismo sintagma (1967: 25-26). El crítico ha tomado el concepto de pluralidades de Dámaso Alonso (1963: 23-26).

la misma manera. Ocurre que el tema amoroso en *Detenimientos* es rico y se enfoca desde otros ángulos, no solo desde el deseo sexual.

Al respecto, “Gravitación del retrato” es un poema exento de libido, que expresa nostalgia por un amor distante:

Entre el agua y la sombra, a orillas
de una sedosa mirada nocturna
y en la mitad ardiente del abrazo
la lámpara nos une como una caricia,
como una flor espejeante a un hombro perfecto.
(No sé si he respirado los rayos de su luz
y si al mirarte una impalpable lágrima aproximado,
una abrigada pluma, una burbuja irisada,
un titubeante círculo de amor y de sueños).
Ajena al paso de mi voz, al incesante
fuego que va contra el olvido, retirada
a música inmóvil había de escucharte.
Detenido en silencio todo cuanto tocas,
rostro, vaso de fugaz derredor, madura espalda. (2016: 38)

El detenimiento de la percepción constituye el asunto del texto. La “gravitación” consiste en suspender el instante en que el sujeto contempla el retrato de su amada del pasado, y en cómo su recuerdo influye aún en el presente. Ya la sintaxis es morosa, puesto que las frases nominales priman envolviendo al verbo, o este se suprime. En tiempo presente, la voz analiza el proceso del contacto visual y las reacciones emotivas; las estrofas lo dividen en movimientos, sensaciones y pensamientos, los cuales ostentan cierta independencia por la falta de narración que enmarque la escena.

La primera estrofa presenta, con mirada de detalle, el momento en que la luz de la lámpara concilia el retrato con el ojo acuoso del sujeto. Las estrofas siguientes contienen las emociones. Primero el llanto leve, descrito entre paréntesis para indicar que se enuncia desde la reflexión. Luego, el recuerdo de la distancia, imposible de vencer pese al “fuego que va contra el olvido”; aquí la voz antepone los atributos del objeto directo del predicado, para focalizar la impresión de lejanía. Por último, la constatación de que la vida se ha detenido en la contemplación de la amada, y por tanto la sugerencia de que su recuerdo es recurrente (o absoluto). El poema omite la mención del “retrato” para dar una presencia más corpórea a la persona ausente (“todo cuanto tocas”, “había de escucharte”), lo que redobla la nostalgia.

Pero si el sentimiento es fuerte, no se expresa con arrebatos, sino con delicadeza y contención. Las imágenes así lo propician: el ojo es una “flor” que refleja los hombros de la mujer; la lágrima es una “pluma” y un “círculo”, cuya redondez simboliza la perfección del tiempo pasado que se anhela todavía. Esta elaboración concentra todos los tiempos del amor en el gesto mínimo y cotidiano de mirar una foto.

El poema “Pie de la noche” es el más sugerente del conjunto y, como no presenta descriptivamente una escena, comparte con los otros la misma contención del tono. Como sostiene el siguiente análisis, las imágenes yuxtapuestas sugieren apenas el cuadro de los amantes en la tranquilidad tras el orgasmo:

El murmullo del mimbre en los tabiques.
 El río que corre bajo los hombros de la noche.
 El sueño, las ventanas desiertas del corazón.
 El agua derramada con la forma de tu cuerpo.
 Los rayos de la música, la profundidad del amor. (2016: 41)

El “agua”, que remite al sudor y otros fluidos corporales, ya ha sido “derramada” y las “ventanas” del corazón están “desiertas” porque el amor ya fue vertido. También aquí la elisión de verbos retarda el instante, y la percepción puede atrapar el murmullo más sutil. Se descubre entonces una sintonía entre los amantes y el mundo natural exterior. Tal como el viento y el río fluyen bajo los “hombros de la noche”, el “agua” se derrama en la amada; por eso, la “música” tranquila y luminosa de las fuerzas naturales es la armonía del amor. El poema se estructura simétricamente sobre esa analogía: los vv. 1-2 contienen lo externo; los vv. 3-4, el ámbito íntimo; y el verso final, la síntesis de ambos. Elipsis y paralelismo propician esta integración simbólica. El título, que da cuerpo (y erotismo) a la “noche”, indica el ingreso al mundo nocturno de la unión sexual y natural. Nótese cómo se simboliza el poder creador de esa sintonía: el cuerpo de la mujer adquiere forma con los fluidos expulsados, análogos al agua del río. “Pie de la noche” retrata el momento tan deseado en “Morir”.

“Elegía” y “Corona del otoño”, por su parte, son poemas del momento anterior al acto sexual. Al igual que “Morir”, “Elegía” metaforiza el acto amoroso como muerte, pero desde la perspectiva del dolor físico de la amada. Si bien el texto reúne los dos temas predilectos de la elegía tradicional (amor y muerte), la ambigüedad sugestiva del desarrollo y el tono son modernos:

Amor que apenas hace un rato eras fruto
 de resplandeciente interior en los ojos
 de irreprochable dulzura, que solo eras
 una gota de agua resbalando entre los senos
 apaciblemente diminutos de una joven;
 ahora, al otro lado de las falsas paredes
 pintadas con húmedos y empañados carmines,
 entre la tarde nostálgica y la noche,
 oh amor, has de ser guía certero del asesino
 que ardentemente trabaja con un hilo de nieve
 en torno de lo que ama. (2016: 41).

Anuncia el término de la inocencia de la joven a manos del “asesino”, el amante, quien es guiado por el amor. El poema canta y demora el momento inmediatamente previo al encuentro en que la “dulzura” se tornará en pasión, entre la tarde y la noche. Diestro, el autor dispone la sintaxis hacia ese fin: hay un solo periodo de orden lineal, con sutiles matices temporales, donde los tres tiempos se reconocen, pero se presentan como inmediatos y unificados bajo la oración principal futura (“has de ser”). El amor está figurado en el “fruto” que, por su madurez, cae convertido en lágrima de emoción (“gota de agua”). Contrapuestos a las imágenes de pureza natural, están la encendida habitación de “falsas paredes” y cristales húmedos de sudor. Sin embargo, en esta “Elegía” la contraposición es, en realidad, ambivalencia: un “hilo de nieve” simboliza la delicadeza con la que el “asesino” cometerá su crimen “ardientemente”; y el mismo “hilo” delicado es metáfora de la eyaculación. En ese sentido, la habitación “de carmín” también puede leerse como imagen del corazón, cuyas paredes son “falsas” porque no está cerrado realmente, sino abierto a la mujer. La ambivalencia se extiende incluso al tono, porque la invocación al “amor” puede leerse como lamento y a la vez como petición deseosa. Ese tratamiento condensa las dos facetas del acto amatorio: la ternura con que el amante procede y los dolores físicos de perder la virginidad. La expresividad del texto está en ese vaivén de ternura, violencia y carnalidad.

“Corona del otoño” se estructura sobre un símil tradicional conocido como comparación de imagen completa, porque el plano imaginario (la “hoja”) describe un proceso. Aunque no hay asociación irracional, sensualidad no falta:

Tal como esta hoja purpúrea
 que el agua de la tarde apaga
 y ligero y triste arrastra el viento,
 son los pasos abiertos, premiosos,
 de aquellos que buscan el amable
 ruido del calor, los muros
 suaves y brillantes de sus casas:
 viejas telas espesas, sedas olorosas
 donde el amor trabaja y descansa. (2016: 43)

Los hombres se dirigen al hogar como una hoja caída en el otoño. La dimensión afectiva brota del léxico que describe el curso pasivo de esa hoja (vv. 2-3), que evoca la necesidad de amor y reposo. A la contención del tono, se suma la morosidad del ritmo que contrasta con la premura de los “pasos”, y que se produce por la ausencia de acción dinámica, la extensión de la frase y los encabalgamientos y bímembraciones de algunos versos. Así, el momento se dilata y se transmite el malestar de la realización que tarda. A tal efecto, los encabalgamientos “amable / ruido” y “muros / suaves” alejan los valores positivos del espacio deseado, sugiriendo su imperfección;²² y el acto amoroso se presenta en vestigios puntuales, para recrear un efecto de fijación psicológica. El poema pincela una imagen del amor como fuerza renovadora, en el cuadro de los que vuelven agotados a casa, luego del trajín del día, para hallar gozo y descanso en la cama. Esa ciclicidad se complementa con la circularidad que señala el título (“corona” y la estación del “otoño”): como las hojas del otoño, los hombres volverán a la vida tras el amor.

El poema “El paseo” (2016: 41) no es de amor, pero sigue algunas constantes del ciclo. Presenta la ciudad como la percibe el sujeto, durante el paso de la madrugada a la salida del sol. La ciudad oscila entre ser un espacio externo y ser el “pensamiento” que suscita (v. 5). Esa percepción reflexiva le permite al sujeto asociaciones cósmicas a partir de las sensaciones de frío y desolación:²³ la ciudad es un astro frío y deshabitado, entre cuyas opacidades el sujeto es calor vital (v. 4). Como “Elegía”, el

²² Nótese la intencionalidad, pues contrasta con el dinamismo y paralelismo de los otros poemas. Los encabalgamientos también son buscados, dado el contexto métrico irregular, que no exige cortes para cumplir con isometría alguna.

²³ Dada la humedad del ambiente, el frío limeño es especialmente penetrante, a lo que se suman la neblina matinal y la poca claridad del cielo.

poema recrea un intersticio temporal que determina la estructura irónica del texto: al salir el sol y los habitantes con su calor humano (“La ciudad es ya un tren alegre, un silbido de oro”), la ciudad se abre al porvenir. Si bien contiene varias metáforas surrealistas, el texto muestra un sujeto lírico que no se cierra a lo real; de hecho, hay una referencia a ello cuando el enunciante se figura como “humo” que se exterioriza.

2.1. Formas y figuras del amor

Como se mencionó, el ciclo ofrece distintos tratamientos del amor, por lo que la perspectiva del tema no es reduccionista ni monótona, sino de alcance amplio, y no se restringe a lo erótico. Por esa variedad y los matices conceptuales y emotivos que hay dentro de cada poema, Sologuren deja los moldes isométricos de *El morador* (sonetos, décimas) y prefiere una versificación flexible, con tendencia a versos más extensos que el endecasílabo, con los que sus imágenes se despliegan con ritmo propio.

Es menester señalar que existen algunas constantes medulares pese a tal variedad (además de la necesidad de suspender el instante en la cual comulgan todos los textos de *Detenimientos*). Estas pueden reducirse a tres aspectos de su expresión amorosa: el lirismo, el desarrollo paradójico y la figuración por indicios.

Del primer aspecto es crucial resaltar que, a diferencia de *El morador*, y frente a los poemas en prosa, la propuesta de este ciclo es más tradicionalmente lírica, es decir, su núcleo semántico es claramente emotivo. De hecho, hay una presencia efectiva de la primera persona gramatical. No obstante, el centro del discurso es el anhelo amoroso en sí, no el yo (Oquendo, 1971: XII). Hay que acotar que en estos poemas el “solo anhelar” (referido por Oquendo) se diseña desde distintos ángulos: la unión no siempre se enfoca desde la distancia, en algunos poemas es un hecho consumado o a punto de darse. Por otro lado, ese sentir se expresa en tonos medidos (excepto en “Morir”), nunca con patetismo exacerbado. Esto se debe a que el lirismo no depende solo de decir (o amplificar) el sentimiento, su verdadera riqueza se transparenta en otros niveles del discurso (especialmente en el plano figurativo).²⁴

²⁴ En una entrevista el autor señala que su búsqueda expresiva ha consistido, en gran medida, en hallar una forma contenida: “Tengo un temperamento sanguíneo y siempre he ejercido una forma de control para evitar un desborde emotivo o sentimental difícil de contener cuando se da” (2005b: 513).

Esa medida es también resultado de la concepción paradójica del amor que comporta *Detenimientos*, que lo caracteriza como tensión de fuerzas contrapuestas. En “Morir” será la anulación regeneradora; en “Gravitación del retrato”, la irónica corporeidad de lo ausente; en “Corona del otoño”, la premura del deseo se mezcla con el cansancio y la dificultad. En “Elegía” es magistral el tratamiento ambivalente del amor como acto carnal y violento a la vez que ternura. La paradoja es el núcleo en “Las hojas entreabiertas” (2016: 41-43): la voz reconoce que la relación oscila entre la felicidad y un futuro abandono (“tu rostro hecho de claridad y de tristeza”). Los poemas no juegan con el contraste, sino que buscan la intensidad en la ambivalencia y el intermedio. Como se ve en los análisis, ese paradójico vibrar entre dos polos se representa en el espacio y el tiempo del poema: el sujeto se ubica en intersticios temporales y espaciales, su lenguaje dilata el momento.²⁵ También en esta sección del libro, el detenimiento es la herramienta predilecta para conocer la realidad.

La variedad del tratamiento temático se manifiesta en la riqueza imaginativa desplegada al evadir la descripción total o directa de la escena amorosa, al dejar detalles sugeridos. El erotismo no solo está en el cuerpo, sino especialmente en las visiones de la fantasía. Por su parte, los parajes naturales de “Noción de la mañana” y “Las hojas entreabiertas” simbolizan la estabilidad de la unión. Junto con estos se encuentran situaciones y objetos de la vida cotidiana que pertenecen al ámbito del amor: el retrato, el mimbre, ventanas, habitaciones, sábanas. Se trata de vestigios. Eso define la imaginería del ciclo; el poema no explicita el hecho amoroso, solo ofrece gestos e imágenes, que sin duda lo delinean. En consecuencia, las afirmaciones son suaves y se atenúan los afectos; por ejemplo, en “Gravitación del retrato”, las lágrimas se insinúan desde la duda, con lo que el yo descubre su intención de evadir el dolor.

No pueden dejarse de lado dos campos simbólicos recurrentes, que caracterizan al amor como sintonía con los ciclos del universo. El primero, la presencia absoluta del agua. Se le encuentra en las lágrimas, en el mar, en el río, el sudor; siempre como signo de la emoción, sea ardoroso deseo (“Morir”), nostalgia (“Gravitación del retrato”), alegría (“Elegía”). Simboliza el agua la pureza y sinceridad del sentimiento; y la labilidad del líquido simboliza la naturaleza cambiante de los amores concretos. Por otro lado, también son recurrentes las referencias a las estaciones del año:

²⁵ Gazzolo asevera que “[e]l poeta se ubica en un intersticio anímico, habita un mundo no precisado, entre una cosa y otra” (1989: 231).

la unión será florecimiento (“Elegía”, “Noción de la mañana”), la distancia será otoño (“Corona del otoño”, “Las hojas entreabiertas”). Es además importante la temporalización a partir de las etapas del día: la noche es el momento de la pasión, la luz del día venidero acompaña la tranquilidad de saberse juntos. En “Morir” la ciclicidad del día es fundamental para comprender la regeneración que sigue a la muerte-noche.

3. EQUILIBRIO EXPRESIVO Y PARASURREALISMO

Como “Morir” participa del surrealismo en tema y forma, se podría pensar que tal es el tenor de *Detenimientos*. Aquí el surrealismo es un catalizador para desplegar la imaginación y desarrollar los temas del amor como erotismo y como unión cósmica.²⁶ Sologuren no se considera surrealista y para los críticos es un “parasurrealista”, puesto que adopta solo algunos elementos estilísticos del movimiento sin adscribirse a este (juicio que el autor conoce y cita) (Baciú, 1980: 592). Cabe mencionar que, de hecho, en el Perú el surrealismo nunca conformó un movimiento orgánico. Si bien hubo figuras importantes ligadas a este como Emilio Westphalen, Xavier Abril y César Moro, caló en autores posteriores (de manera importante en la generación de Sologuren) solo como un espíritu de reivindicación y libertad creadora (Salazar, 2019: 109-110).

El autor restringe la impronta surrealista. Como se observa en los comentarios anteriores, pretende en este libro una expresión equilibrada, balanceada en su lirismo, su concepción del amor y su estilo. Sologuren se muestra como “un parasurrealista equilibrado y transparente” (Toro Montalvo, 2003: 50). Como bien apunta Ana María Gazzolo, la búsqueda de un equilibrio expresivo alcanza a toda la producción sologureniana; porque su poesía vuelve complementarios principios formales o temáticos opuestos en principio (1991: 8 y 10). En tal sentido, la propuesta de *Detenimientos* se singulariza por los rasgos que se explicarán a continuación.

Primero, la coherencia textual en el desarrollo de los temas es patente. En algunos textos se debe a que el asunto poético tiene por base una situación cotidiana que lo circunscribe. Todo ello contraviene el onirismo

²⁶ El poeta acepta la impronta surrealista en esos dos aspectos: el erotismo y la imaginación libre (Sologuren, 2005b: 531). Otra de las concepciones fundamentales del surrealismo es la del amor como unión cósmica, pero una en la cual el cuerpo participa plenamente (Breton, 1985: 229).

y subconsciencia surrealistas, y devela un carácter calibrado de la libertad imaginativa. El vuelo de su fantasía llega a puntos sorprendentes, pero no traspasa unos parámetros. Incluso en “Morir”, las imágenes brotan del motivo del sol sumergiéndose en el mar, a él remiten siempre; y ese es el único poema donde domina la enumeración caótica. En los otros, los nexos entre imágenes se captan sin mayores dificultades.

Más bien, frente al surrealismo, su poesía se singulariza por la “pasión intelectual” que nutre su aprecio por la perfección de las formas y los objetos “de orden perfeccionado” (Toro Montalvo, 2003: 51). Esto se aprecia mejor en contraposición con la sensibilidad de *El morador*, donde la imaginación, de factura más surrealista, mezcla recargadamente objetos de distinta procedencia, con un efecto de expansión centrífuga que da cuerpo sensible a las abstracciones interiores. En cambio, el diseño de *Detenimientos* tiende a ser más concéntrico (incluso en “Morir”), sus cuadros e imágenes tienen un espíritu más “naturalista”. En algunos poemas, las escenas son reconocibles por la coherencia entre sus componentes y la realidad externa: en “El paseo” por la ciudad hay “diarios”; en “Gravitación del retrato”, el pensamiento fluye también de forma natural, incluyendo los estímulos propios de la situación. Muchas veces los poemas muestran una realidad idealizada por la exaltación de su armonía y rasgos estéticos: en el *beatus ille* de “Noción de la mañana”, todas las imágenes son las de un jardín tranquilo; en “Las hojas entreabiertas” se destila la perfección del paisaje donde “la rosa se dibuja con el ardor del trino”. Como ya las prosas de “Detenimientos” reflexionan y ejemplifican, la poesía es una representación elaborada del mundo natural visto; y esta *mimesis* con visos perfeccionistas es ajena a la expresión surrealista, que persigue la creación libre de modelos exógenos.²⁷

Por su parte, los estudiados paralelismos, correlaciones y bimebraciones “añaden a los versos de *Detenimientos* [...] esa nota de dominio y contención que les caracteriza” (Ramírez, 1967: 28). Sologuren da un ritmo al efluvio de imaginación, filtrándolo a través de esquemas de

²⁷ De hecho, esta *mimesis* responde a una estética más cercana al clasicismo renacentista, donde el equilibrio se logra resaltando y eliminando cualidades de la realidad, evitando la dispersión (Rosales, 1997: 187-188). Es importante la influencia que tuvieron en Sologuren las lecturas de Garcilaso y Fray Luis; pero atención con esto: si bien pudo estar influenciado, el poeta limeño es más personal, es menos restrictivo en su “eliminación” y considera la carga lírica que pueden tener los hechos cotidianos.

la tradición castellana.²⁸ No obstante, la dicción resultante no es estilizada, se atenúa la rigidez a la que tienden tales ordenamientos. Gracias a la riqueza sintáctica del autor, estos se forman y alternan con construcciones lineales (simples o periodos complejos),²⁹ y la posición de los sintagmas correlativos es variable. Un buen ejemplo es “Noción de la mañana”, de tono suave y fluido, pese a que su estructura es correlativa. Tampoco apela al deslumbramiento del léxico, por delicadeza. El lenguaje de *Detenimientos* es natural, pero expresivo y calculado en su elaboración.³⁰

El resultado de lo anterior es la medida y matiz en el espectro de las emociones. Por ejemplo, lo sexual no se enfoca desde el ardor, sino desde sentimientos más tradicionalmente líricos como la ternura: “Elegía” y “Corona del otoño” son buenos ejemplos. Esta actitud difiere de la pasión encendida y hasta violenta con la que los surrealistas elaboran el mismo asunto.³¹ Por otro lado, es evidente que el sujeto siempre interpone un grado de conocimiento y meditación de las emociones, unificándolas y regulando su tránsito y su expresión. Así, en “Gravitación del retrato” la enunciación no es un soltar los afectos al aire, es la reflexión y figuración de estos. El intelecto es una de las potencias que construyen la experiencia del sujeto lírico de *Detenimientos*. Reflexión y pensamiento se hacen presentes en la formulación del recuerdo (“Gravitación del retrato”), de las analogías (“Detenimientos”) y paradojas, que son un producto complejo del pensar. Incluso la intelección está retratada directamente en “El paseo”.

Cabe precisar que Sologuren ofrece un deslinde crítico semejante a este en un estudio sobre la poesía de Emilio Westphalen, quien en la

²⁸ El uso de pluralidades y correlaciones, adoptado del petrarquismo, es extenso en el verso del Siglo de Oro (Alonso, 1978: 394-395).

²⁹ En los poemas “Elegía” y “Corona del otoño”, Sologuren demuestra su arte en la elaboración del periodo complejo, propiciando un discurso fluido que, al integrar todos los componentes en la misma estructura, es adecuado para la paradoja y la ironía. Las construcciones siguen el orden lógico, pero se permiten algunas focalizaciones tenues, de impresión.

³⁰ Léase la primera observación de Raúl Deustua (poeta y amigo del autor) sobre *Detenimientos* y el orden poético y la precisión al seleccionar y ubicar las palabras. Deustua ve en este aspecto una continuidad con *El morador* (2015: 306). Coincido en que la actitud es la misma, pero el proceso ahora está sometido a otras consideraciones.

³¹ Buen ejemplo de esa violencia es el poema “Unidad en ella” de Vicente Aleixandre. En su etapa surrealista, amor y destrucción son la misma fuerza, que puede tornarse cólera o separación, dada la volubilidad de las pasiones (Bousoño, 1977: 74-75). En una nota periodística, Javier Sologuren comenta los epígrafes de *Detenimientos* y compara esa intensidad de la pasión de Aleixandre con el fuego y, luego, el deseo de fray Luis, con la luz (2021: 171-172). El autor indica con esto el equilibrio a que apunta su expresión.

adolescencia lo había acercado a las lecturas surrealistas. Afirma ahí que la escritura automática es la nota diferencial del surrealismo. Entonces, advierte que los textos de Westphalen carecen de las consecuencias anárquicas del automatismo; en cambio, estos serían “asaltos” exhaustivos y fulgurantes donde una misma vivencia se va vislumbrando. Por otro lado, el onirismo westphaliano sería el del “sueño en vigilia” (2021: 105-107).³² Esos dos rasgos se cumplen en *Detenimientos*, en lo cual se intuye que el autor tuvo en Westphalen un ejemplo de asunción original del surrealismo. Es seguro, eso sí, que para Sologuren la indagación razonada sobre la vivencia que es base del poema no es un ejercicio de automatismo surrealista.

CONCLUSIONES

En su prólogo a la edición de 1971 de *Vida continua*, Abelardo Oquendo señala que *Detenimientos* es el primer viraje de Sologuren a la vida real, pero que se trataría de una vida ilusoria, que apela al sentimiento puro, exento de la humanidad de quienes lo consuman (XI-XII). Esta opinión parte de la división maniquea entre poetas puros y sociales, y requiere aclaraciones.³³ Por su parte, Gazzolo observa un sujeto lírico más abierto a lo externo, que persigue y busca perennizar los estímulos del entorno (1989: 229); y Ramírez, que en estos poemas tienen igual validez el mundo real y el imaginado para producir sus “imágenes surrealistas” (1967: 21). Gazzolo y Ramírez aciertan. Y a sus juicios se suman las observaciones de este estudio. Se ha demostrado que en *Detenimientos* el factor humano es primordial: en lo sexual y lo cotidiano; en el mirar asombrado frente a la naturaleza donde el hombre se encuentra a sí mismo; y en el retrato de las distintas potencias humanas, aun las intelectuales.³⁴

³² Aunque no lo menciona como rasgo separativo, sí llama la atención sobre el erotismo de la poesía de Westphalen, caracterizado por una “rara pureza en la que gracia, inocencia y ternura se cifran” y el acto carnal queda innominado (2021: 98). Como se vio, en *Detenimientos* tampoco se presenta el acto carnal explícitamente, se le filtra a través de una emotividad tradicionalmente lírica.

³³ Inmaculada Lergo ofrece un resumen de esta división esquemática y poco real entre poetas comprometidos con el cambio social y los poetas cerrados en el simbolismo interior (2008: 313-321). El mismo Javier Sologuren combatió en muchas ocasiones esta división, y siempre le disgustó el calificativo de “puro” que ciertos críticos le impusieron.

³⁴ E incluso, Sologuren no tiene problemas en incluir escenas de su pasado, como se menciona en la nota 10.

Queda, entonces, atenuado ese prejuicio de poesía pura, ensimismada en el mundo interior, que la crítica impuso sobre este cuadernillo.

Como se demuestra también, el contacto del sujeto con el mundo exterior a través de la percepción no es accesorio en *Detenimientos*. Al mirar el mundo con apertura y atención, el observador conoce la profundidad que lo circunda y de la que es parte, con sus analogías y contradicciones; y de esa manera configura su subjetividad, pues conoce su constitución interna. Esa mirada destila lo que de universal (y, por lo tanto, poético) hay en el mundo:³⁵ la naturaleza y el amor, los temas del libro. Pese a ello, el resultado no es en absoluto reduccionista. He ahí la realidad cotidiana (y hasta doméstica) de los cuadros que encarnan ambos macrotemas: el jardín de la casa, el retrato, la alcoba, el paseo por la ciudad. He ahí la experimentación con nuevos ritmos (la prosa, el verso libre) más cómodos para esas nuevas instancias que ahora le son reveladoras.

El meollo de ese gran cambio es el sentimiento de amor que lo impele a la integración con la mujer y al flujo vital, o sea, a la integración con la naturaleza y la creación. El amor humano concreto es el gran ausente en *El morador*, poesía abocada al misterio de la introspección creadora. En *Detenimientos*, en cambio, el sujeto enamorado escapa de sí en busca de la mujer y, deseoso de unión, encuentra que el mundo es rico en ecos y analogías. Entonces, el deseo profundo del yo es perfeccionar su amor humano proyectándolo hacia la unión cósmica: este es el verdadero espíritu de *Detenimientos*, en el cual los dos temas principales se funden. El misterio de la poesía y del mundo interior, oscuro y solo aludido en *El morador*, ofrece ahora algunas luces afirmativas al poeta, que lo refractan en el cuerpo de la amada y el paisaje. En consecuencia, *Detenimientos* comporta una nueva representación artística, más naturalista y clara, que pueda expresar la plenitud armónica y los tonos de ternura y apacibilidad del sentimiento. La mirada detenida del yo es una mirada de amor.

En la base de la escritura de Javier Sologuren se encuentra un observador que, deleitándose en los grandes espacios y lo menudo, descubre revelaciones (Gazzolo, 1998: 12). Asimismo, la poesía amorosa será acaso una de las vertientes más trabajadas de su obra posterior. Dentro

³⁵ Para Sologuren lo universal es lo poético, porque la poesía posee “valores no sujetos al yugo del espacio ni al implacable consumo temporal” y comunica un sentimiento común de la especie (2005a: 68). Este considera que el amor y la naturaleza son experiencias comunes a todos los hombres.

de su evolución poética, *Detenimientos* es el libro que trae como novedad consciente a ese sujeto observador y amador que, acorde con una nueva forma de entender la subjetividad, anula el interiorismo y el forzoso ensimismamiento de sus producciones primeras.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta Mejía, Tomás (1948), “La palabra, el amor y la muerte”, *Las Moradas*, no. 4, pp. 84-85.
- Alonso, Dámaso (1978), *Obras completas. Góngora y el gongorismo*, vol. V, Madrid, Gredos.
- Alonso, Dámaso y Bousoño, Carlos (1963), *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos.
- Baciú, Stefan (1980), “Algunos poetas parasurrealistas latinoamericanos”, *Eco*, no. 228, pp. 591-601.
- Bousoño, Carlos (1977), *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Gredos.
- Breton, André (1985), *Manifiestos del surrealismo*, Barcelona, Labor.
- Cirlot, Juan Eduardo (1953), *Introducción al surrealismo*, Madrid, Revista de Occidente.
- Deustua, Raúl (2015), *Sueño de ciegos. Obra reunida*, ed. Ana María Gazzólo, Lima, Lápix Editores.
- Eguren, José María (2015), *Prosa completa*, ed. Ricardo Silva-Santisteban, Lima/Ica, Academia Peruana de la Lengua/Biblioteca Abraham Valdelomar.
- Eielson, Jorge, Sebastián Salazar Bondy y Javier Sologuren (2003), *La poesía contemporánea del Perú*, ed. Inmaculada Lergo, Ica, Biblioteca Abraham Valdelomar.

Gazzolo, Ana María (1989), “Javier Sologuren: poesía, razón de vida”, *Lienzo*, n° 9, pp. 219-278.

Gazzolo, Ana María (1991), “Javier Sologuren. La poesía como ejercicio y como metáfora”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 498, pp. 7-34.

Gazzolo, Ana María (1998), “La imagen de quien escribe”, *La casa de cartón de OXY*, n° 14, pp. 11-17.

Gazzolo, Ana María (2019), “La década de 1950 y el signo de la diversidad”, en Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez, *Historia de las literaturas en el Perú IV*, Lima: Casa de la Literatura Peruana / Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 203-235.

Guizado Yampi, Renato (2019), “La reelaboración de tópicos clásicos en la oda a la «Vida retirada» de fray Luis de León”, *Hipogrifo*, 7(2), pp. 799-819.

Guizado Yampi, Renato (2020), “La maduración poética de Javier Sologuren”, *Tierra Nuestra*, n° 14(1), pp. 1-9.

Lergo, Inmaculada (2008), *Antologías poéticas peruanas (1853-1967). Búsqueda y consolidación de una literatura nacional*, Sevilla, Universidad de Sevilla.

Oquendo, Abelardo (1971), “Sologuren: la poesía y la vida”, en Javier Sologuren, *Vida continua*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, pp. vii-xxv.

Panofsky, Erwin (1989), *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, Cátedra.

Paoli, Roberto (1988), “Premessa”, en Javier Sologuren, *Vita continua. Poesie (1947-1987)*, Florencia, Stamperia Editoriale Parenti, pp. 5-8.

Paz, Octavio (1993), *La llama doble*, Barcelona, Seix Barral.

Ramírez, Luis Hernán (1967), *Estilo y poesía de Javier Sologuren*, Lima, Ediciones de la Biblioteca Universitaria.

- Rebaza Soraluz, Luis (2000), *La construcción de un artista peruano contemporáneo*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Rimbaud, Arthur (1954), *Œuvres complètes*, ed. Roland de Renéville y Jules Mouquet, París, Gallimard.
- Rosales, Luis (1997). *Obras completas III. Estudios sobre el Barroco*, Valladolid: Trotta.
- Salazar, Ina (2019), “El surrealismo en el Perú”, en Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez, *Historia de las literaturas en el Perú IV*, Lima: Casa de la Literatura Peruana / Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 109-140.
- Sánchez, Luis Alberto (1989), *La literatura peruana*, vol. V, Lima, EMI.
- Sologuren, Javier (1948), *Detenimientos*, con cinco linóleos originales de Fernando de Szyszlo, Lima, Edición del autor.
- Sologuren, Javier (2005a), *Obras completas. Al andar del camino I*, vol. VIII, ed. Ricardo Silva-Santisteban, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Sologuren, Javier (2005b), *Obras completas. Hojas de herbolario*, vol. X, ed. Ricardo Silva-Santisteban, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Sologuren, Javier (2016), *Vida continua*, ed. Ricardo Silva-Santisteban, Lima, Academia Peruana de la Lengua.
- Sologuren, Javier (2021), *Al andar del camino. Selección de ensayos, artículos y notas*, ed. Renato Guizado Yampi, Lima, Biblioteca Nacional del Perú.
- Toro Montalvo, César (2003), “Javier Sologuren. Soñador iluminado o contemplador del amor”, *Revista Hispanoamericana de Literatura*, no. 3, pp. 59-92.
- Utrera Torremocha, María Victoria (1999), *Teoría del poema en prosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla.