

Javier Sologuren y la poesía del conocimiento en el Perú. Una lectura de *La hora* (1980)

**Javier Sologuren and poetry of knowledge
(poesía del conocimiento) in Peru.
An interpretation of *La hora* (1980; The hour)**

JOSÉ MIGUEL HERBOZO
University of Colorado Boulder

Resumen:

Este trabajo propone una lectura de *La hora* (1980) de Javier Sologuren como evidencia de tres fenómenos poco considerados en la historia de la poesía latinoamericana. En atención al legado estético y político del vanguardismo, a la lectura de tradiciones románticas distintas a la hispánica, y a la invención e interpretación de tradiciones poéticas orientales en español, *La hora* problematiza asuntos conceptuales y prosódicos fundamentales para el quehacer poético. Al dramatizar distintas formas de expresión prosódica en función de una tesis concreta, *La hora* no solo representa un pico en la obra del propio Sologuren; también se inscribe en la tradición de la poesía del conocimiento, que reflexiona sobre la coexistencia equilibrada de la naturaleza y la humanidad.

Abstract:

This work presents an interpretation of Javier Sologuren's work *La hora* (1980) as an evidence of three little considered phenomena in the history of Latin American poetry. In reference to the avant-garde esthetic and political legacy, the interpretation of romantic traditions other than Spanish, and the invention and interpretation of Eastern poetic traditions in Spanish, *La hora* problematizes conceptual and prosodic issues relevant to the poetic work. In an address of the different forms of prosodic expression in accordance with a concrete thesis, *La hora* not only represents a spike in Sologuren's work; it also responds to the poetic tradition labeled as Poetry of Knowledge, which reflects on the balanced coexistence between nature and humanity.

Palabras clave: Poesía del conocimiento, poesía peruana, siglo XX, Javier Sologuren.

Keywords: Poetry of knowledge, Peruvian poetry, 20th century, Javier Sologuren.

Recibido: 31/03/2016

Aceptado: 28/04/2016

El fantasma de la vanguardia

Publicado por primera vez en 1980, *La hora* es uno de los poemas conceptuales de Javier Sologuren en que los lectores habituales de su obra encuentran reunidas diversas indagaciones poéticas. Además de interpretar modelos textuales procedentes de tradiciones

líricas distintas a las del español¹ que comentaré más adelante, *La hora* propone un cuestionamiento de la percepción subjetiva que responde tanto a unas coordenadas específicas de época como a un deliberado programa de escritura reflexiva. En un momento en el que la poesía latinoamericana toma posiciones diversas frente a las tensiones estéticas y políticas que genera la Revolución cubana entre 1968 y 1973 (Chomsky 2011: 112-113), los libros aparecidos en la década de 1970 representan los primeros cuestionamientos a los materiales y formulaciones a la idea de una tradición poética latinoamericana establecida en la década de 1950 a partir de la revisión de la lírica de las décadas de 1920 y 1930 (Rowe 2000: 3).

Luego de una década como la de 1970, marcada por la politización temática y retórica de la escritura poética, corresponde leer *La hora* como toma de posición ante dos programas poéticos que circulan en la época: la politización del poema y la apología del exceso vital. La politización de la escena poética latinoamericana tuvo el penoso efecto de generar la impresión de que los problemas políticos y estéticos no estaban vinculados, y de producir generalizaciones totalizantes y antagonismos irreconciliables que definieron el campo cultural latinoamericano desde la tensión en torno al caso Padilla² hasta prácticamente nues-

¹ Javier Sologuren ha sido un dedicado traductor de poesía en diferentes lenguas. Su labor ha sido decisiva para el ingreso de tradiciones de escritura poética que no circulaban en el medio peruano y latinoamericano, especialmente la imaginación de una poesía oriental en español.

² La recepción del libro *Final del juego* (1968) del cubano Heberto Padilla será decisiva en este proceso. La división del campo cultural forjó dos bandos: por un lado, el promovido por la Revolución cubana, que veía en la literatura un medio para la promoción de sus ideas y valores; y por otro, la posición de quienes compartían las convicciones revolucionarias pero comenzaron a plantear una crítica al

etros días (Chomsky 2011: 112-113; Oviedo 2001: 421-422). Con esta polarización moral y programática se repite un proceso que antes solo había ocurrido entre las décadas de 1910 y 1930: la idea de que la vanguardia artística y la vanguardia en política resultan entre sí ajenas.

Pese a que el hábito de validar una obra por su tema político se vuelve más frecuente en las décadas de 1960 y 1970 (Rowe 2000: 4), su origen es bastante anterior. El contraste entre una poesía de tema político y otra de verso tradicional y referencialidad restringida se formula por primera vez en la década de 1930³ (Lergo Martín 2013: XXIV). En una tensión que confirma el carácter seminal del proceso vanguardista, la voluntad de innovación formal y la renovación de los asuntos abordados en la década de 1960 no solo repite la tradición de la ruptura con lo anterior que identifica la poesía moderna (Paz 1974: 17-27), sino que también repite la discusión vanguardista, que fluctúa entre tres problemas: la necesidad de cortar con la tradición del idioma, la figuración artística de la experiencia de la modernidad y el aprovechamiento de la experiencia local como insumo y asunto del arte (Ortiz Canseco 2013: 17). Aunque dicho empeño también es visible en el modernismo, son las

proceso revolucionario cubano (Oviedo 2001: 421). La censura del libro de Padilla dividió más a ambos sectores, produciendo una condena mutua de la posición contraria. Mientras los primeros criticaron la pobreza formal y la visión utilitaria de la literatura revolucionaria cubana, el segundo grupo fue condenado porque, al estar más pendiente del mercado y de la experimentación formal, estaba más alejado del pueblo (Chomsky 2011: 112-113).

³ La primera división de vanguardia artística y vanguardia política en el caso peruano se recoge en las antologías de Abraham Arias Larreta *Radiografía de la literatura peruana con una antología de la vanguardia poética peruana*, de 1947, y la más conocida de Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy y Javier Sologuren *La poesía contemporánea del Perú*, de 1946.

voces y los registros ajenos a él los que fructifican en una diversificación de problemas y formas que abandone los parámetros prosódicos del idioma, y en los temas recurrentes en el neoclásico y romanticismo españoles, influencias que el modernismo no termina de disipar (Paz 1990: 130-133), y que recién fructificarán en el contexto social de las vanguardias. Contra un presupuesto muy difundido, las obras de Manuel González Prada y José María Eguren no responden a los problemas del modernismo latinoamericano (Jrade 1998: 108-109); también representan dos casos de aproximación a las tradiciones románticas de otras lenguas: el caso francés y el inglés en el primero, y el francés y el alemán en el segundo. Aunque González Prada y Eguren comparten con Darío la mirada a otras tradiciones, la obra del primero introduce una búsqueda incesante de asuntos y formas que el segundo logra concretar en un universo imaginativo sumamente singular.

El romanticismo como sistema

El legado romántico es fundamental para entender la propuesta de la poesía del conocimiento. Aunque el romanticismo peruano es largamente tardío comparado con los casos europeos, su antecedente en la poesía peruana lo constituyen las *Baladas peruanas* (1933) de Manuel González Prada. Las *Baladas* son uno de los pocos casos de renuncia a las variedades dominantes de la poesía hispanoamericana en curso a fines del siglo XIX (González Prada: 2004: 26-29; Tauzin 2004: 8-9). Desde sus fuentes germánicas y francesas, los poemas de González Prada son acercamientos a modos de composición frecuentes en otras tradiciones

románticas, pero no en la de nuestro idioma, como el poema narrativo, el reflexivo y el dialógico o conversacional. Aunque la elección del vocablo «Baladas» remite a una composición característica del romanticismo en alemán, francés e inglés, de tema popular e histórico (Tauzin 2004: 7-8), las baladas de González Prada ilustran un legado romántico no hispánico que se manifiesta en cuatro factores no formales: la composición de una poesía razonada (Paz 1990: 133-137), la presentación de poemas en los que hablantes líricos y/o protagonistas de los poemas dan cuenta de una progresiva oralización de la prosodia (Lentricchia y McAuliffe 2003: 18-20, 28; Paz 1990: 118-119), la apertura de la escritura literaria a un imaginario social y cultural más diverso (Paz 1990: 68-71) y la formulación de lo sagrado desde la experiencia secular (Paz 1990: 60). La poesía de González Prada prueba la tesis de Octavio Paz sobre cómo, ante el proceso romántico, los problemas del modernismo hispanoamericano representan un catálogo de obsesiones más que un sistema de ideas. Equívocamente leído como precursor del indigenismo, o como un poeta cuyo impulso narrativo traiciona el hábito lírico, las *Baladas* de González Prada distan de ser idealización del pasado pre-�republicano (Tauzin 2004: 11-12), pues mediante el cambio en el protagonismo y la voz del poema, ilustra la recomposición de las jerarquías socioculturales que dominaban la escritura literaria a fines del siglo XIX.

Si bien la composición de *La hora* presenta una naturaleza romántica en su variación formal y voluntad intelectual, es al mismo tiempo inimaginable sin la influencia de dos procesos: las vanguardias y

la invención de una tradición oriental en español. El legado de la vanguardia peruana no es ajeno a la obra de Sologuren. Coautor con Jorge Eduardo Eielson y Sebastián Salazar Bondy de la antología *La poesía contemporánea del Perú* (1946), Sologuren es consciente de que las estrategias de renovación de la escritura poética siguen una ruta distinta de la modernista, y sus manifestaciones formales son reconocibles desde inicios de siglo⁴. Estrategias como la conciencia estructural del poema, la adopción de diferentes registros del habla coloquial, o el recurso a estrategias de composición intertextual como la cita cultural o la disposición espacial del poema en clave mimética –sea del habla o del campo visual– aparecen en el proceso vanguardista. Aunque se les suele referir como insumos introducidos en la década de 1960 (Fernández Cozman 2001: 71-83) o contemporáneos (Quijano 1999: 36), estas estrategias comienzan a ser reconocibles en la poesía peruana con las vanguardias (Ortiz Canseco 2013: 16-23). Libros fundamentales para la poesía peruana como *5 metros de poemas* (1926) de Carlos Oquendo de Amat; *Ande* (1926) de Alejandro Peralta; *España, aparta de mí este cáliz* (1937 [1939]), de César Vallejo, así como sus textos póstumos aparecidos *Poemas humanos* (1939) deben su construcción al debate sobre el uso del espacio, el formato, la cita cultural y la oralidad en dicho período.

⁴ Así lo expresa el hecho de que presente la selección de poemas de Oquendo de Amat en la antología sin su disposición espacial original y con un comentario de Salazar Bondy que condena dicha innovación formal tildándola de «caprichosa» (Eielson, Salazar Bondy y Sologuren 2013: 153). La obra de Sologuren –tanto la de traductor como la de poeta– muestra por sí misma un distanciamiento del prejuicio purista del no uso de la forma, y una creativa interpretación de los problemas vanguardistas.

Como ocurre en dichos libros, *La hora* ofrece una visión de la modernidad en la que el exceso tecnológico y productivo ha alterado el mundo conocido. A diferencia de los libros anteriores, en los que la estética del mundo como ruina conduce al desastre colectivo o a la disolución subjetiva, el programa conceptual y la variedad de fórmulas expresivas de *La hora* sostienen poéticamente la necesidad de restituir el equilibrio entre las fuerzas del mundo. Si la poesía del conocimiento debe su imaginación a la concepción orgánica del poema de los romanticismos europeos, dicha reflexión poética remite al sistema de los elementos de las culturas clásicas de Occidente y Oriente (Alvar 1990: 188; Geuss 2003: 1-5; Steiner 2011: 26, 52). En el caso de las lenguas romances, la poesía del conocimiento supera la discriminación de la actividad intelectual en la *República* de Platón, para quien todo saber debe revisar críticamente su propia representación del mundo. Si bien Platón negaba dicha posibilidad a la poesía, el poema *De Rerum Natura* (56 a.C.), de Lucrecio, cancela dicho presupuesto. Traducido al español bajo el título *De la naturaleza de las cosas*, el libro de Lucrecio discute poéticamente el saber de las ciencias de su época, y a la vez constituye una apología del equilibrio en la cual el sentido musical supone excelencia de la forma y la razón. De esta manera, la empresa conceptual del poema busca un equilibrio entre belleza, persuasión y verdad (Steiner 2011: 16-17). Así, la dicción formalmente contenida del poema buscaría resguardar la actividad intelectual ante los apresuramientos de la ciencia y la tecnología (Steiner 2011: 25-27).

Del modo lírico al reflexivo

Si bien estas inquietudes resuenan en el conjunto de la obra de Sologuren, es preocupante advertir el impacto del estereotipo que, al definirlo como poeta puro, lo convierte en un mero introductor de formas ajenas a nuestra tradición idiomática, y suspende los problemas de su poesía al tratarlos como juego conservador con el lenguaje. Como la propia obra poética muestra, coincido con Juan Malpartida y Abelardo Oquendo en que la obra de Sologuren se define por una incansable búsqueda formal que madura en un proyecto de dicción razonada. Basta revisar las colecciones *Recinto* (1967), *Surcando el aire oscuro* (1970), *Corola parva* (1975) y *Folios de El enamorado y la muerte* (1978) para notar que Sologuren no solo dista de ser un poeta puro, sino que su producción adopta y procesa problemas de la poesía peruana que le precede⁵, así como de otras tradiciones: a saber, la modernidad francesa y los clásicos orientales.

Los libros antes mencionados muestran que no hay un modo⁶ de composición poética que Sologuren no visite en ese período: poemas visuales de legado vanguardista, poemas en verso medido y libre, modos

⁵ Por ejemplo, una composición como la serie «Breve follaje», que aparece en *Regalo de lo profundo* (1950), ilustra que Sologuren tiene en mente el modo romántico de la forma «canción», cuyos cultivadores peruanos más creativos son González Prada y Eguren.

⁶ El término, ampliamente usado en *Anatomy of Criticism* de Northrop Frye, no es definido en dicho volumen con especificidad, pero se emplea para referir la producción del sentido en el texto literario (Frye 1968: 35), y no a su tema. En este caso, me interesa destacar el planteo de la experiencia del poema, que deja de ser exclusivamente lírico en este ciclo. De hecho, *La hora* tiene en *Recinto* su primer y más directo antecedente en la obra de Sologuren, pues ofrece ya una dicción cuya organización y materiales responden a un fin reflexivo.

estróficos aceptados por la tradición e introducciones recientes, como el haiku en español, entre otras formas. No obstante, en este período de la poesía de Sologuren ocurre un cambio significativo: además de la figuración lírica reflexiva del haiku, estos poemas representan salir de la exclusividad de la figuración lírica en poesía para desarrollar un modo narrativo y reflexivo. Con modo no me refiero al aspecto formal o prosódico, sino a entender el planteo del texto literario como un «model for the making of meaning in fictional dramatizations of existence» (Brooks 1995: 11). Es recién en el poema conceptual de 1980 que dichas preocupaciones representan lo que Abelardo Oquendo llamó «el paso de una ética de la forma a una ética del sentido» (Malpartida 1999: 11). Sin embargo, la obra de Sologuren no se completaría sin observar un último aspecto que la hace singular: el ingreso de una imaginación oriental en la poesía hispanoamericana.

Así como Paz es el primero en poner el proceso de la vanguardia en relación con el romanticismo en *Los hijos del limo*, Paz también es el primero en aproximar el sistema estético oriental a los valores occidentales. Una poesía de inspiración oriental se comienza a escribir en español a partir de las ideas y los materiales que introduce Paz, tanto en el terreno del ensayo, con *El arco y la lira* (1956), y la traducción, junto a Eikichi Hayashiya, de *Oku no hosomichi* (1692) de Matsuo Basho, que publican bajo el título *Sendas de Oku* (1957). Se inicia así una tradición de temas y formas de inspiración japonesa en español. Tras el esfuerzo de analogía, y entre la proliferación

de composiciones que, imitando el haiku, quieren ser «la anotación rápida... de un momento privilegiado: exclamación poética, caligrafía, pintura y meditación» (Paz 2003: 38). Aparecen así una forma y una temática denominadas «oriental», en referencia a la traducción cultural de múltiples cosmovisiones a la escritura poética en español⁷.

Para entender lo que ocurre en la forma es clave pensar en el abordaje del problema del vacío en *El arco y la lira* (1956). En cuanto al rol de la meditación en China clásica como principio para el cambio de paradigmas, Paz introduce una noción de conocimiento que, contra la idea de saber en Occidente, propone «el olvido de todas las enseñanzas y la renuncia a todos los conocimientos» (1956: 102-103). En completa oposición a la razón ilustrada, pero en sintonía con la razón romántica, Paz hace reconocible una cosmología de cinco elementos –tierra, agua, fuego, viento, vacío– a la tradición grecolatina de cuatro –tierra, aire, agua, viento–. Figurando el vacío oriental como un suspenso de la interpretación (Frentiu 2013: 459), Paz importa el haiku de una familia lingüística a otra, traduciéndolo a

⁷ En su introducción a *Sendas de Oku*, Paz señala la labor precedente de Juan José Tablada como introductor de la forma haiku, que pasa a definirse por «la correspondencia entre lo que dicen las palabras y lo que miran los ojos» (2003: 24). Señala Paz que, pese a la poca difusión de la labor de Tablada, hay una pequeña moda del haiku, de la cual da cuenta el período de influencia 1920-1925, así como la imbricación entre formas de verso popular y arte menor, y el haiku, constatable en la poesía de Jorge Pellicer, Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca; así como dos casos más patentes: *Microgramas* (1940) de Jorge Carrera Andrade, y *Nuevas canciones* (1924) de Antonio Machado (2003: 24-25). Por su impacto y circulación editorial en el ámbito del español, la tradición peruana de poesía de inspiración japonesa se debería a las traducciones que empiezan con la de Paz, posteriores a 1957.

un formato de cinco, siete y cinco sílabas (Frentiu 2013: 459), y señalando su condición de conocimiento que cuestiona tanto el conocimiento anterior (Frentiu 2013: 459-460) como la experiencia previa (Hakutani 2009: 18-19). El haiku en español sería un poema de inspiración japonesa que imagina el equilibrio de la cosmovisión oriental en términos que le son ajenos⁸.

Dada la importancia del tema del equilibrio en la poesía del conocimiento, y las fuentes románticas, vanguardistas y orientales de la poesía de Sologuren, los problemas de *La hora* se leen más acertadamente desde la convergencia de las tradiciones oriental y occidental. Desde la perspectiva de alguna cosmología clásica, como en el caso de *De Rerum Natura* de Lucrecio o el *Tao Te Ching* de Lao Tse, la poesía del conocimiento propone un cuestionamiento de la percepción que señala el carácter temporal y cambiante del mundo sensible (Calvino 2003: 8-9). Dado que su asunto es ante todo un problema del saber, la poesía del conocimiento no consiste en el empleo de un léxico científico, formación discursiva o saber particular, sino en una crítica de la percepción capaz de repararse a sí misma.

Entre la destrucción y el equilibrio

Al plantearse como una mirada al pasado desde la asimetría formal, los primeros versos de *La hora* expresan indirectamente una voluntad de producir reflexión poética:

⁸ Por ello, el vacío de la cosmología oriental es descrito por Paz como «lo otro» (1956: 102, 112). Un poeta que sigue el programa de Javier Sologuren en el caso peruano es Alfonso Cisneros Cox, quien refleja este proceso al definir su escritura como «aprendizaje de la sugerencia» (Quezada 2008: 10).

recuerdos
palabras y sucesos resuelan la conciencia
la flama efímera pendiente del
vacío
que simplemente deflagra la aventura

(Sologuren 2014: 261, vv. 1-5)

Un contraste inicial invita a oponer el título del libro, *La hora*, que expresa la temporalidad y actualidad del presente, con el término «recuerdo», cuya temporalidad tendemos a inscribir en el pasado. La estrofa inicial del poema lleva a problematizar cómo, aunque es común pensar que la temporalidad de la memoria es el pasado, los actos de memoria son determinados en y por la temporalidad del presente. Por otro lado, el lenguaje con que se escriben estos primeros versos expresa una apuesta por un tono casual y serio –pero no afectado– de la dicción, abandonando decisiones léxicas más frecuentes en la obra anterior de Sologuren. Verso libre de diferente metro, un verso entrecortado entre las líneas tercera y cuarta, y la decisión del adverbio en «-mente» en el verso quinto parecen deliberada renuncia a las estrategias prosódicas de los libros anteriores a favor de la expresión oral. A la vez, estos primeros versos tienen un afán correctivo no usual en el poema lírico de imagen, pues se dirigen contra el lugar común que opone los términos «recuerdos» y «aventura», asumiendo que el acto de recordar no es una acción, y como si el trabajo mental y la capacidad de recordar fueran actividades entre sí excluyentes.

Desde este tiempo presente de la enunciación, en la que importan la experiencia del presente y los actos de memoria, *La hora* visita un planteamiento frecuente en dos textos de lirica reflexiva: el *Tao Te Ching* de Lao Tse y *De la naturaleza de las cosas* de Lucrecio. En ambos poemas, la idea de que percepción y conciencia se producen por mediación de un lenguaje articulado es puesta en crisis. Pese a las múltiples diferencias culturales entre ambos libros, ocurre en ellos una reflexión poética sobre cómo los excesos de la razón y el lenguaje restan sentido y efectividad a las prácticas que nuestra época considera intelectuales y artísticas. En ellos, el exceso en la actividad intelectual resulta contranatural al equilibrio armónico del mundo.

La elección del término «desollar», que significa literalmente «hacer arder algo», es crucial en *La hora* para iniciar una reflexión poética acerca de cómo el exceso, sea en la experiencia vital o en el trabajo del lenguaje, amenaza la posibilidad del conocimiento. A partir de ella, considero que esta estrategia expresa la posición de Sologuren sobre la escritura que funda la retórica de la experiencia que aparece con los poetas que comienzan a publicar en la década de 1960 en el Perú. Por otro lado, este abordaje del exceso aproxima *La hora* a una línea de la poesía latinoamericana que, afín a la cosmovisión oriental, busca superar la matriz occidental de la poesía del conocimiento, entendiendo el vacío como estado de equilibrio, a la manera de las tradiciones orientales⁹.

⁹ Me refiero a una poesía que se apropia de elementos orientales en Hispanoamérica. Como indica bien Juan Malpartida en su prólogo a la edición de 1999 de

Estas dos discusiones insertan *La hora* de Sologuren en una tradición que hace aparte la polémica entre poesía pura y poesía comprometida¹⁰, que un gran número de poetas que comienzan a publicar en la década de 1960 sostiene como discurso de validación programática¹¹. En atención a ese debate, el poema de

Vida continua, *La hora* se lee con mayor familiaridad fuera de la tradición peruana, especialmente en relación con los poemas conceptuales de *Muerte sin fin* de José Gorostiza y *Piedra de sol* de Octavio Paz (Malpartida 1999: 18). En el Perú, tanto la poesía de Sologuren como la de Jorge Eduardo Eielson deben mucho a la aproximación en español a la cosmovisión oriental iniciada por Octavio Paz.

¹⁰ Esta polémica da cuenta de la difícil confluencia en la poesía latinoamericana entre una vanguardia de la actividad artística y otra de la actividad política. Inmaculada Lergo recuerda que la primera tensión entre experimentación formal y expresión literal de lo político en la poesía peruana surge de los debates de las décadas de 1920 y 1930, en que poesía pura y comprometida distinguen una condena de la experimentación formal de una apreciación favorable de la mención literal de agendas políticas (2013: XXIV-XXVI). Dicha condena presume la existencia de una relación directa entre la extracción socioeconómica y racial de los poetas y la calidad de su trabajo que, a pesar de su aspiración democratizadora, es deliberadamente olvidada por quienes se autodenominaron poetas comprometidos desde 1960. Un segundo momento en que esta división de aguas se repite en la literatura peruana ocurre en la década del 2000, en la triste e improductiva tensión entre narradores andinos y criollos, construida sobre la idea de un supuesto privilegio epistémico basado en la extracción socioeconómica y racial.

¹¹ Pocos son los casos en que dicha tensión se resuelve en la escritura poética. Aparte de la poesía de César Vallejo, en la cual compromiso discursivo y experimentación formal van de la mano, la obra de Julio Garrido Malaver es una de las que se vio más afectada por esta polémica. Su libro *La dimensión de la piedra* (1955) es una elaboración tan creativa como intensa de las ansiedades políticas de los llamados «poetas del pueblo», grupo que comienza a forjarse en la década de 1930, alrededor de la militancia en el Partido Aprista Peruano y la escena política trujillana. Uno de los pocos textos valiosos de dicha tradición, *La dimensión de la piedra* es un poemario organizado como reflexión sobre la naturaleza del hombre surgido del territorio peruano, cuya inspiración parece deberse –sin ser derivativa– a la influencia del *Canto general* de Neruda, el cual debe su imaginería a un texto de indudable estirpe romántica: *Song of Myself* de Walt Whitman. Más conocido es el caso del poema «Segregación N° 1 (A modo de un pintor primitivo culto)» de Carlos Germán Belli, publicado en *¡Oh hada cibernetica!* (1961). En dicho poema, Belli dramatiza un sentido infantil de la experiencia del mundo fuera del ámbito doméstico y, al mismo tiempo, reflexiona metafóricamente sobre la amenaza omnisciente de un poder político totalitario.

Sologuren remite a los sistemas reflexivos orientales, especialmente en cuanto a reelaborar la doctrina taoísta sobre el vacío. En las tradiciones orientales, el vacío es el elemento más relevante, pues propicia el equilibrio. La traducción de las culturas orientales al español presenta la preponderancia del vacío entre los elementos de la naturaleza como una filosofía de la no acción (Preciado 2006: 51). Aunque el *Tao Te Ching* ofrece un trato ontológico del vacío inexistente en Occidente, *La hora* de Sologuren interpreta los múltiples sentidos del vacío en dicha obra como invitación a la moderación y el equilibrio. Las primeras líneas del *Tao Te Ching* reflexionan sobre cómo el exceso afecta el conocimiento y, con ello, el alcance de cualquier sabiduría:

El hombre de virtud inferior se aferra a la virtud
y por eso carece de virtud.

El hombre de virtud superior no actúa
ni pretende alcanzar fin alguno.

Quien posee la más alta benevolencia actúa,
mas no pretende alcanzar fin alguno.

Quien posee la más alta rectitud actúa,
mas nadie hace caso de él,

y entonces extiende sus brazos y hace fuerza (para que le
respeten).

(Tse 2006: 7-13, I)

Contra la idea de recurrir a la coerción estética, reflexiva o política, *La hora* lleva el problema del exceso a dos discusiones puntuales: la del conocimiento racional y la escritura poética. En ambos casos, todo énfasis en el conocimiento resulta, además de improductivo, en el entorpecimiento o la cancelación de ambas capacidades.

Al ofrecerse como un libro de confluencia estética y conceptual, *La hora* postula el vacío como una amenaza para la percepción y el procesamiento de la experiencia. Aunque la poesía anterior de Sologuren, inspirada en formas orientales, ofrece una valoración negativa del vacío, *La hora* se distancia de su obra previa al asumirlo como significante del equilibrio que los procesos de la modernidad han alterado, y cuya forma material corresponde al caos del tiempo presente. Es crucial notar que la experiencia de la época que se construye en el poema no es la de la historia, sino la de un clima cultural en que la razón se ve afectada. La tercera y cuarta estrofas así lo proponen:

el no abatido pero golpeado entendimiento
hasta el vértigo tanteó
los bordes de una túnica dorada
que en su estrado de polvo
ciño la alegoría
el mar se hizo destino
se extendieron sus páginas
y una mañana súbita
de bruces me echó en ellas

(Sologuren 2014: 261-262, vv. 19-27)

A la manera de la estética del mundo como ruina del *modernism* europeo, en que la muerte y el error humanos señalan los límites de la modernidad (Nicholls 1995: 23-253), esta sección señala la ética de la modernidad como exceso de confianza en el proyecto ilustrado. La convicción de que la razón es la capacidad humana fundamental contrasta con una idea central en el romanticismo y la poesía del conocimiento: el vacío

es un estado de equilibrio y renuncia a toda posibilidad de exceso, incluyendo el de la razón. Si la tercera estrofa expresa un exceso en cuanto al sentido, el vocablo «alegoría» es fundamental para la transición a la siguiente sección. Usualmente tomado como sinónimo de metáfora o lenguaje figurativo, alegoría es un grupo de metáforas que se organizan en función de un sentido que las familiariza y restringe a la vez (Teskey 1996: 2-4). En este caso, es importante ver que el vocablo «entendimiento» es fundamental para la expansión semántica del poema¹², pues produce textualmente la crisis de la modernidad, así como contiene su potencial solución. Por otra parte, la estructura de la estrofa tercera anuncia el sentido de la cuarta, en la que el mar es tratado alegóricamente en relación con una metáfora estructural de señalar lo desconocido. Aunque el tratamiento del mar constituye una metáfora compleja e inagotable en la historia de la poesía en español, como demuestra la poesía del Siglo de Oro español, el mar de esta sección de *La hora* dista de referir lo desconocido, y expresa, en relación con el conjunto cosmológico, cómo la alteración

¹² Dado que una alegoría es también una familia metafórica, su elemento clave radica en que la familiaridad y restricción del sentido no son versiones empobrecidas o literales de la metáfora estructural, sino la posibilidad de que su metáfora estructural anime la reflexión: «Poems are commonly referred to as "allegories" of something in which the critic, but probably not the poet, is interested... The result is a tendency to confuse allegorical interpretation with the making of allegories, subsuming a general concern with heterogeneity under the spacious term "the allegorical."... But neither of the works on which they comment is an allegory; for neither work, to put it simply at the outset, contains instructions for its own interpretation» (Teskey 1996: 2). De este modo, alegoría es un uso de la figuración que posibilita la comprensión de una verdad. En palabras de Teskey, «the search for meaning is cast in the form of ritual initiation in which higher but still expressible truths lead to the inexpressible presence of absolute truth» (1996: 3).

del equilibrio natural conduce a la muerte. El sentido histórico de la metáfora marina se activa recién en los versos 25 y 26, cuando el exceso marino empuja al lenguaje, y con ello, a la búsqueda de un sentido que espera ser hallado. Entre el exceso reflexivo y el refrenamiento¹³, *La hora* enfatizará cómo la modernidad, al experimentar una separación entre razón y mundo sensible, cancela la posibilidad de una existencia armónica. A su manera, *La hora* parece escribirse en dos operaciones propuestas por el primer romanticismo: tanto la convicción en la capacidad reparadora de la razón (Silva-Santisteban 2014: 14-15), como la idea de que la experiencia hace posible figurar la existencia más allá de las determinaciones del mundo sensible (Calvino 2003: 8-9, 22).

Justamente la observación de la experiencia se articula en el libro de Sologuren en relación con los cuatro elementos de la cosmología del mundo clásico occidental. A partir de ellos, la experiencia que domina *La hora* es la de señalar, buscando en un territorio figurativo de sentido abierto, que el signo del mundo es la transmutación. Del mar agitado al

¹³ Esta idea, que Lucrecio desarrolla en su discusión sobre la naturaleza de los átomos en *De Rerum Natura*, es dominante en la poesía de Wordsworth y en la de T. S. Eliot. Mientras la poética de la apertura a la razón y la memoria en la tranquilidad es clave para entender sus composiciones en *Lyrical Ballads*, *The Prelude*, o en sus sonetos tardíos, Eliot compone *Four Quartets* con una convicción histórica de la poesía moderna en inglés, en la cual es necesario un continuo aprendizaje para una existencia plena. Versos a menudo considerados apología de la razón, como los de las secciones «The Dry Salvages» –«We had the experience but missed the meaning, / And approach to the meaning restores the experience» (1980: 45-46, II)– y «Little Gidding» –«We shall not cease from exploration / And the end of all our exploring / Will be to arrive where we started / the place for the first time» (1980: 26-29, V)– son más bien invitaciones al empleo de la razón para refrenar y equilibrar el avance de la cultura, y producir bienestar.

mar del sentido, versos como «quise leer los afilados signos» (Sologuren 2014: 262, vv. 28), o «leer / percibir el ácido del tiempo» (Sologuren 2014: 262, vv. 32-33), el poema afirma sucesivamente la impronta romántica de la razón que repara a la razón, y al mismo tiempo acerca su uso a la lógica de la existencia. Hacia la sexta estrofa, el poema señala la transformación de la materia que propicia la vida en analogía con la circulación sanguínea:

veo leo me apareo
dentro del proceso cifrado y corrosivo
unirse veloz de la sangre en el cerebro
y celebrar su sigiloso retorno
por el circuito cerrado del simultáneo cuerpo

(Sologuren 2014: 262, vv. 37-41)

No obstante, la sección da cuenta de transformaciones en apariencia ajenas a las formas de experiencia –percepción del mundo y razón– que el poema quiere reconnectar. Aunque la intelección prosódica del proyecto ya ha sido propuesta, una variación de cuatro versos dramatiza el juego del lenguaje fuera de la secuencia racional:

las mutaciones me impusieron
remotas novedades
el rol de la palabra inició su periplo
y si la flor es rocío del alba
y si el alba es la flor del rocío
y si el rocío es la flor del alba
y si la flor es el alba del rocío
«*in vitam aeternam amen*»

(Sologuren 2014: 262, vv. 42-49)

La reproducción de variaciones formales como esta contrasta con lo que en otros libros de Sologuren representaba la interpretación de tradiciones textuales para reproducir sus formas de experiencia. En *La hora*, en cambio, este fragmento señala la repetición del juego verbal y la repetición de las fórmulas como un problema para el arte. Por otro lado, al señalar que la escritura puede derivar en juego sonoro intercambiable, este pasaje advierte al lector que la experiencia estética sin propósito o el juego del lenguaje por el lenguaje resulta improductivo. Así, la secuencia anterior redirige el fin de la experiencia estética al objetivo general de fortalecer las capacidades de la razón subjetiva. Considero que la variación entre los vocablos «flor», «alba» y «rocío» obedece al interés por dramatizar la riesgosa facilidad con que los artefactos literarios –y el lenguaje en general– pueden caer en el exceso digresivo.

Pese al dominio de secciones de reflexión poética, *La hora* es un poema dominado por el motivo del desencanto en relación con la experiencia del mundo conocido. La conciencia de actualidad que atraviesa el poema aparece con la fórmula «todo tiene su historia / una historia que vaciamos de sucesos» (Sologuren 2014: 263, vv. 55-56), la cual se repetirá con una ligera variación hacia el final del poema. Más que favorecer los procesos históricos y descartar los eventos particulares, considero que estos dos versos señalan el hecho de que la idea de historia que circula en nuestra época funciona como un ordenamiento impuesto a los hechos. Estos versos examinan cómo

la mediación de la experiencia por un lenguaje genera el riesgo de imponer a la experiencia una lógica que le es ajena. Ante el riesgo de reducir lo específico de cada experiencia a la familiaridad de lo conocido, la voz principal de *La hora* propone entender el mundo, como sugieren Lucrecio y Lao Tse, buscando comprenderlo desde la desconfianza en las formulaciones de la cultura (Calvino 2003: 8, 76-77). En esta sección del poema de Sologuren, el término «historia» es una apuesta por la elocuencia de la materialidad, con lo cual la suspensión de los relatos culturales señalaría que la auténtica historia del hombre sería la de su potencial fragilidad, finitud y ausencia.

Aunque estos versos parecen remitir directamente a la imaginación atómica de Lucrecio, esta visión de la historia aprovechará la estética del mundo como ruina, en la cual la imagen de la destrucción es resultado del progreso desmesurado de la humanidad. Como ocurre en dicha tradición, *La hora* ofrece un sistema de correspondencias en apariencia armónico: «sobre el circo terrestre / está el circo celeste / y el toro y el león ocupan / sus puestos en el sol» (Sologuren 2014: 264, vv. 78-81). Aparte de denotar un mundo en orden; esta sección señala la imaginación del decoro, en la cual las identidades se definen por rasgos y jerarquías invariables. Versos más adelante, dicha voluntad de correspondencia da lugar a la corrupción física de los organismos: «la cáscara caída en la cascada / suelta en el curso de los ácuesos corceles / no ofrece ya la fragancia del fruto / solo su dura piel de inútil desecho» (Sologuren 2014: 266, vv. 146-150). Según puede advertirse, este proceso de

corrupción no se presenta como en la imaginación melodramática, en la que se señala disconformidad por un decoro que ya no resulta operativo (Brooks 1995: 82) o es invocado fuera de contexto (Brooks 1995: 96), sino que se ofrece, fuera de cualquier valoración afectiva, la circulación de un cuerpo que solo puede transformarse en insumo para otras existencias. La corrupción de un organismo vivo expresa no solo la contraparte del orden inicial, sino también la desarticulación de un ciclo armónico. *La hora* se inserta así en la materialidad del presente bajo otra estrategia de la poesía del conocimiento: la voluntad de entrar en una época por su sistema simbólico antes que por su relato cultural (Steiner 2011: 11).

Mientras textos clásicos como el *Tao Te Ching* o *De la naturaleza de las cosas* ofrecían una poesía lírica con el lenguaje científico operativo en el mundo clásico, dicha voluntad científica se reduce al rol de la palabra como mediadora de la experiencia. Con el romanticismo se cancela la aspiración de reproducir y discutir conocimiento considerado ciencia en su época. El interés de Lucrecio por polemizar con los saberes difundidos en su tiempo se convierte, en el cambio del siglo XVIII al XIX europeo, en una voluntad reflexiva cuyo eje es la experiencia del poema y ya no la polémica con los procesos de una ciencia o un saber. Lo que la poesía del conocimiento posromántica conserva es la conciencia de que todo acto es expresión subjetiva, a la vez limitada y expansiva, de la razón. En el contexto del poema, esta tesis se confirma con la voluntad de persistir en el ejercicio de 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
estaré vivo

(Sologuren 2014: 267-268, vv. 185-191)

Debe advertirse que los términos «canción» y «voz» no operan como expresiones antagónicas, sino como dos formas de experiencia que se reclaman para la continuación del fenómeno poético. Contra el afán biográfico con que se produce mucha de la interpretación textual y el comentario de libros en nuestros días, considero que esta secuencia debe leerse como la elocuencia del propio poema, que desactivaría así la supuesta continuidad entre persona biológica y la voz del poema en primera persona. Dado que la poesía del conocimiento problematiza siempre la operación de la razón, tener al poema hablando al lector pone en crisis el presupuesto de que la voz del poema es expresión de una existencia biográfica, cuando se trata más bien de la voz del poema, figuración de una subjetividad basada, por su relación con la razón, en la inicial capacidad reparadora de los actos de lectura y escritura.

La voluntad de suprimir la subjetividad en la entrega a la acción reflexiva y a la continuidad vital del mundo no debe confundirse con un gesto de enajenación. En un momento en que el poema se vuelve enumerativo y hay coincidencia entre unidad de

verso y unidad de imagen, el empleo de la estética del mundo como ruina no busca despedir un mundo ido, sino distinguir cómo el exceso del ego, cuando vuelto hábito, conduce a un estado de corrupción:

las sienes que muestran su vejamén
el pan que hiere por su falta
el niño que ya es un hombre vencido
la especie que asesina su futuro
diariamente me dicen hasta cuándo.

(Sologuren 2014: 268, vv. 205-209)

El fragmento anterior señala justamente otra virtud de *La hora*, relativa a la variedad de tradiciones líricas y modos de composición que ejecuta con conciencia. En un momento en que la dicción del poema es verso libre cuyo fraseo repite la extensión del habla –que comienza en el romanticismo y prolifera en la poesía del *modernism* después de Whitman–, Sologuren salta de la idea y forma anteriores para saltar a una formación de verso distinta.

La discusión del problema de la obra humana da lugar a la obra del arte y el impulso de la creación verbal. Lejos de proponer una reflexión metaliteraria en vacío, un verso como «después antes o siempre la obra nos perturba» (Sologuren 2014: 271, vv. 288), el poema apunta al impacto de la reflexión poética en la vida:

me pregunté *cómo es el mundo*
respondí *sencilla gota de agua*
 inagotable

pero no es cierto
la historia no se vacía de sucesos
la gota es evidentemente de sangre

(Sologuren 2014: 272, vv. 305-311)

En esta sección, el poema contiene, en el contexto reflexivo del poema mayormente escrito en verso libre, un haiku en español que se discute argumentativamente. Si el poema albergaba una serie de reflexiones sobre la transmutación de algunos elementos como productores de vida, también proliferan en *La hora* secciones en las cuales se aborda el fenómeno de la circulación infértil. Si antes el poema abogaba por la idea de una historia del no suceso, este pasaje devuelve la anterior discusión a la estética del mundo como ruina, en la cual la única experiencia inagotable es la del derramamiento de sangre. En ese mismo sentido parecen formulados versos como «los megatones miden / sus méritos artísticos» (Sologuren 2014: 272, vv. 318-319), los cuales devuelven el poema a una discusión que prácticamente secuestra las escrituras politizadas de la generación de 1960. La idea de una exhibición del poder violentista parece una respuesta a la retórica de la guerra fría que surge en el contexto posterior a la Segunda Guerra Mundial. Aunque *La hora* expone un abordaje discursivo de la violencia, considero que ello se debe una vez más al propósito de incorporar dicha tradición textual, con sus hábitos expresivos, a su propio programa reflexivo. Marcado por contrastes cuyo signo se aproxima a la muerte, los versos finales del poema presentan, empleando la estrategia aglutinadora de la enumeración caótica,

como secuencia en la que la destrucción ha sido automatizada:

está ciega la pupila del planeta
el miedo asume la dimensión del odio
las moscas no mueren tanto como los hombres
jamás ha sembrado la violencia
tantos cuerpos bajo el sol

(Sologuren 2014: 272, vv. 320-324)

La enumeración con que concluye el poema dispone la información textual sobre la violencia al servicio de una premisa poética: la conciliación de la cultura a imitación del equilibrio natural. En ese sentido, el vínculo entre la palabra poética y la conciencia de la existencia del mundo más allá de la humanidad sostienen, como expresan los versos 214 y 337, la esperanza de que la humanidad conecte la razón y la experiencia sensible para recomponerse. Aunque el sentido de la materia es la transformación, la esperanza del poema radica en la convicción de que la razón va a cambiar a partir de la observación. De este modo, *La hora* presenta un momento de la escritura poética inédito en la tradición peruana y de filiación específica en la poesía hispanoamericana, en que conocimiento y experiencia estética quieren propiciar una experiencia armónica.

Bibliografía

ALVAR, Manuel. *Símbolos y mitos*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.

BASHO, Matsuo. *Sendas de Oku*. Traducción de Eikichi Hayashiya y Octavio Paz. Introducción de Octavio Paz. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Ediciones del Rectorado, 2003 [1957].

BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. Segunda edición. New Haven-London, Yale UP, 1995.

CALVINO, Italo. *Six Memos for the Next Millennium*. Traducido por Patrick Creagh. New York, Vintage, 2003 [1988].

CHOMSKY, Aviva. *A History of the Cuban Revolution*. Minnesota, Riley-Blackburn, 2011.

CISNEROS COX, Alfonso. *El agua en la ciénaga: Antología poética (1978-2008)*. Introducción de Óscar Quezada Macchavelo. Lima, Mesa Redonda, 2008.

COLERIDGE, Samuel Taylor. «The Rime of The Ancient Mariner», en *The Norton Anthology of Poetry*. New York-London, Norton, 2005, págs. 812-828.

EIELSON, Jorge Eduardo, Sebastián SALAZAR BONDY y Javier SOLOGUREN (eds.). *La poesía contemporánea del Perú. Edición facsimilar*. Prólogo de Inmaculada Lergo Martín. Lima, Biblioteca Abraham Valdelomar, 2013 [1946].

ELIOT, T.S. *The Complete Poems and Plays, 1909-1950*. New York-San Diego-London, Harcourt Brace, 1980 [1952].

FERGUSON, Margaret, Mary Jo SALTER y Jon STALLWORTHY (eds.). *The Norton Anthology of Poetry*. Quinta edición. New York-London, Norton, 2005.

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo. *Rodolfo Hinostroza & la poesía de los años sesenta*. Lima, Biblioteca Nacional del Perú, 2001.

FRENTIU, Rodica. «The Intuition of the Real and the Aesthetics of Silence in Japanese Haiku», en *Philobiblon*. Vol. 18. N° 2. 2013, págs. 454-465. *ProQuest*. <https://colorado.idm.oclc.org/login?url=http://search.proquest.com.colorado.idm.oclc.org/docview/1468440603?accountid=14503> (revisión 17 de diciembre, 2013).

FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism. Four Essays*. New York, Atheneum, 1968.

GEUSS, Raymond. «Poetry and Knowledge», en *Arion. A Journal of Humanities and the Classics*. Vol. 11. N° 1. 2003, págs. 1-31. *Jstor*. www.jstor.org/stable/20163910 (revisión 6 de febrero, 2014).

GONZÁLEZ PRADA, Manuel. *Baladas*. Edición e introducción de Isabelle Tauzin-Castellanos. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Ediciones del Rectorado, 2004.

HAKUTANI, Yoshinobu. *Haiku and Modernist Poetics*. New York, Palgrave-McMillan, 2009.

JAYYAM, Omar. *Rubaiyat*. Introducción de Ricardo Silva-Santisteban. Traducción del persa de Azadeh Aalami de Blanc y Ricardo Silva-Santisteban. Lima, Biblioteca Abraham Valdelomar, 2014.

JRADE, Cathy. *Modernismo. Modernity and the Development of Spanish American Literature*. Austin, University of Texas Press, 1998.

LAKOFF, George y Mark JOHNSON. *Metaphors We Live By*. Chicago-London, University of Chicago Press, 1980.

LENTRICCHIA, Frank y Jodie MCAULIFFE. *Crimes of Art and Terror*. Chicago-London, University of Chicago Press, 2003.

LERGO MARTÍN, Inmaculada. «La poesía contemporánea del Perú: En defensa de la poesía», en Eielson, Salazar Bondy y Sologuren (eds.). *La poesía contemporánea del Perú*. Lima, Biblioteca Abraham Valdelomar, 2013, págs. XI-LXXIII.

LUCRECIO, Tito Caro. *De la naturaleza de las cosas*. Introducción de Agustín García Calvo. Traducción del Abate Marchena. Madrid, Cátedra, 2010 [1983].

MALPARTIDA, Juan. «Javier Sologuren, la palabra concéntrica», en Javier Sologuren. *Vida continua. Nueva antología de Javier Sologuren*. Buenos Aires-Madrid-Valencia, Pre-Textos, 1999, págs. 9-23.

NICHOLLS, Peter. *Modernisms. A Literary Guide*. Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1995.

ORTIZ CANSECO, Marta (ed.). *Poesía peruana 1921-1931. Vanguardia indigenismo tradición*. Introducción de Marta Ortiz Canseco. Frankfurt-Lima-Madrid, Iberoamericana-Vervuert-Librería Sur, 2013.

OVIEDO, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*. Madrid, Alianza, 2001.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1956.

_____. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Tercera edición. Barcelona, Seix Barral, 1990 [1974].

_____. «La tradición del Haiku», en Matsuo Basho. *Sendas de Oku*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Ediciones del Rectorado, 2003, págs. 9-27.

_____. «La poesía de Matsuo Basho», en Matsuo Basho. *Sendas de Oku*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Ediciones del Rectorado, 2003, págs. 35-49.

PRECIADO, Iñaki. «Introducción», en Lao Tse. *Tao Te Ching. Los libros del Tao*. Madrid, Trotta, 2006, págs. 19-41.

_____. «Estudio preliminar», en Lao Tse. *Tao Te Ching. Los libros del Tao*. Madrid, Trotta, 2006, págs. 43-141.

QUEZADA MACCHIAVELO, Óscar. «Despoblando palabras», en Alfonso Cisneros Cox. *El agua en la ciénaga: Antología poética (1978-2008)*. Lima, Mesa Redonda, 2008, págs. 7-28.

QUIJANO, Rodrigo. «El poeta como desplazado: palabras, plegarias y precariedad desde los márgenes», en *Hueso Húmbero*. N° 35. Lima, 1999, págs. 34-57.

ROWE, William. *Poets of Contemporary Latin America*. Oxford-New York, Oxford UP, 2000.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo. «Vida continua de Javier Sologuren», en Javier Sologuren. *Vida continua*. Lima, Academia Peruana de la Lengua, 2014, págs. 7-18.

_____. «Introducción», en Omar Jayyam. *Rubaiyat*. Lima, Biblioteca Abraham Valdelomar, 2014, págs. 7-42.

SOLOGUREN, Javier. *Vida continua. Nueva antología*. Introducción de Juan Malpartida. Buenos Aires-Madrid-Valencia, Pre-Textos, 1999.

_____. «La hora», en *Vida continua*. Edición y prólogo de Ricardo Silva-Santisteban. Lima, Academia Peruana de la Lengua, 2014 [1980], págs. 261-273.

STEINER, George. *The Poetry of Thought. From Hellenism to Celan*. New York, New Directions, 2011.

TAUZIN-CASTELLANOS, Isabelle. «Prefacio», en Manuel González Prada. *Baladas*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Ediciones del Rectorado, 2004, págs. 7-16.

TESKEY, Gordon. *Allegory and Violence*. Ithaca-London, Cornell University Press, 1996.

TSE, Lao. *Tao Te Ching. Los libros del Tao*. Introducción, estudio preliminar, edición y traducción del chino de Iñaki Preociado. Madrid, Trotta, 2006.