



Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro
ISSN: 2328-1308
revistahipogrifo@gmail.com
Instituto de Estudios Auriseculares
España

Guizado-Yampi, Renato
Javier Sologuren y los dos Garcilasos: recepción e intertextualidad en *La gruta de la sirena*
Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro, vol. 10, núm. 1, 2022, Enero-Junio, pp. 205-224
Instituto de Estudios Auriseculares
Pamplona, España

DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2022.10.01.15>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517571603014>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Javier Sologuren y los dos Garcilasos: recepción e intertextualidad en *La gruta de la sirena*

Javier Sologuren and the two Garcilasos: Reception and Intertextuality in *La gruta de la sirena*

Renato Guizado-Yampi

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

Universidad de Piura

PERÚ

renato.guizado@udep.edu.pe

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 10.1, 2022, pp. 205-224]

Recibido: 09-10-2021 / Aceptado: 02-11-2021

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2022.10.01.15>

Resumen. Este artículo estudia las relaciones intertextuales que establece Javier Sologuren (Lima, 1921-2004) en su poemario *La gruta de la sirena* (1961, 1971) con dos autores españoles del Renacimiento: el poeta Garcilaso de la Vega y el Inca Garcilaso de la Vega, cada uno de los cuales es referido en los poemas que abren la primera y la segunda sección del conjunto, respectivamente. Del análisis de los poemas y de la estructura del poemario, se observará cómo el poeta peruano reconfigura su sujeto lírico apoyándose en la figura y elementos de la obra de ambos autores. Asimismo, se indagará el porqué de la afinidad a los dos Garcilasos, de donde se explica cómo Sologuren entiende e interpreta sus obras.

Palabras clave. Garcilaso de la Vega; Inca Garcilaso de la Vega; Javier Sologuren; *La gruta de la sirena*; recepción.

Abstract. This paper studies the intertextual links established by Javier Sologuren (Lima, 1921-2004) in his poetry book *La gruta de la sirena* (1961, 1971) with two Spanish Renaissance authors: the poet Garcilaso de la Vega and the Inca Garcilaso de la Vega, each of which is referred to in the poems that open the first and the second section of the set, respectively. From the analysis of the poems and

the structure of the collection, it is analyzed how the Peruvian poet reconfigures his lyrical speaker, relying on the elements of the work and figure of both authors. Also, it investigates the reason for the affinity towards the two Garcilasos, from which it is explained how Sologuren understands and interprets their works.

Keywords. Garcilaso de la Vega, Inca Garcilaso de la Vega, Javier Sologuren; *La gruta de la sirena*, Reception

Javier Sologuren es uno de los poetas más representativos de la literatura peruana e hispanoamericana del siglo veinte por la dedicada búsqueda de un lenguaje personal, que se registra en *Vida continua*, compendio de su obra. Hacia 1960, su labor creadora comenzaba a recibir reconocimientos mayores: ese año gana el Premio Nacional de Poesía por su conjunto breve *Estancias* (1960). Sologuren llamó «estancia» a una forma breve inventada por él, que consistía en un himno en el que el yo invoca, de manera íntima, un fenómeno de la naturaleza o del hombre¹; sin embargo, sus posibilidades se agotaron en ese mismo conjunto, por su cerrada configuración temático-formal, en especial por su dependencia del apóstrofe lírico. Porque desde sus inicios la poesía de Javier Sologuren había tendido a la manifestación directa del yo, la más adecuada a la poesía lírica que él entendía como expresión de una vivencia afectiva que yace en tinieblas en el alma y que solo se aclara en la escritura². Así, en 1960 el autor se encuentra, una vez más, ante la necesidad de buscar un lenguaje nuevo donde fluya artísticamente la corriente interior de emociones, que debe volver a explorar.

Factores externos también lo impelen a un cambio. Terminando la década de 1950, el Perú y el mundo entraban en una etapa turbulenta: en el marco de la Guerra Fría, estallan la guerra de Vietnam (1959) y luego la crisis de los misiles (1962); en Perú, la inestabilidad política iba de la mano con una desigualdad social que señalaba la necesidad de una reforma agraria que mejorara la condición de casi esclavitud de quienes trabajaban en las haciendas, lo que impulsó una respuesta violentista en las guerrillas. Surgió en algunos poetas peruanos la pregunta por los problemas histórico-sociales que los rodeaban y que la poesía debía representar. Este intento tuvo detractores que criticaron que se hiciera de la poesía propaganda de lucha social y hubo respuestas de los poetas tildados de «sociales» o «revolucionarios». A la larga, ello desencadenó una oposición entre dicha poesía y aquella de los que llamarían los «puros». Dentro de los puros se incluyó a Sologuren y se los etiquetó por su preocupación de expresar solo su mundo interior a través de imágenes y formas cuidadas, y tomando referentes europeos (franceses, españoles), conque el enfrentamiento se traduce también en oposición entre una poesía europeizante o hispanista (puros) y otra peruanista (sociales)³.

1. Sologuren, *Hojas de herbolario*, p. 464.

2. Sologuren, *Vida continua*, p. 22.

3. Legro Martín, 2008, p. 315.

Las necesidades intrínsecas de su escritura lo mueven al lirismo interior y el marco social y literario, a ver el mundo que lo rodea. Como respuesta a esa encrucijada, entre 1960 y 1966 Javier Sologuren escribe una serie de poemas que registran la crisis y el replanteamiento de su yo lírico, los cuales luego reuniría en *La gruta de la sirena*. Huelga acotar que este conjunto tiene dos ediciones: la primera aparece en 1961; la segunda versión se conformó para la segunda edición de sus poesías completas (1971), esta aumenta poemas y se divide en dos secciones. La encrucijada se ve resuelta en la segunda versión, pues elabora una voz que desde el yo lírico es capaz de aludir a temas sociales del momento y de incluir a sujetos externos: los muertos en batalla, los peruanos en su mestizaje sanguíneo y cultural. Así, si la primera sección plantea la crisis y la reconstitución del canto poético, en la segunda parte surge un nosotros lírico. Sologuren marca las secciones abriéndolas con sendos poemas que remiten a Garcilaso de la Vega el toledano, el primero, y a su sobrino el Inca Garcilaso de la Vega, el segundo. La crítica ha visto acertadamente en esto que el libro muestra un sujeto lírico que sintetiza lo europeo, lo español y lo peruano (aun lo precolombino), deshaciendo así el mito de lo europeizante de la poesía sologureniana⁴.

No obstante, habiendo sido Sologuren un conocedor de la literatura española del Renacimiento, educado en ello por Raimundo Lida, Dámaso Alonso y Jorge Guillén en El Colegio de México (1948-1950), las relaciones intertextuales que despliega deben ser más variadas y complejas. Indagar por esas relaciones es la tarea de este artículo. Por medio del análisis de la estructura y los poemas de *La gruta de la sirena* de 1971, se estudiará de qué maneras concretas aparecen los dos Garcilasos y sus obras, por qué el autor se fija especialmente en ellos y cómo atañen al concepto central del libro, que es la reelaboración de un sujeto lírico. Se observará que Sologuren ve en ambos Garcilasos propuestas cercanas a su idea de poesía y que, en consecuencia, ve necesario plantear la crisis y la reconstrucción de su sujeto lírico a través de ellos.

CRISIS Y REPLANTEAMIENTO DEL SUJETO LÍRICO

Como delata el epígrafe fijado desde la versión de 1961 («J'ai rêvé dans la Grotte où nage la sirène»), el título procede de un verso de Gérard de Nerval, extraído del soneto «El Desdichado», del ciclo *Les Chimères* (1854). Luis Rebaza señala que el soneto «desarrolla una serie de preguntas sobre la ubicación del sujeto poético en la tradición grecolatina y europea», que refleja el intento del libro por conciliar lo occidental y lo peruano⁵. Pero esa dinámica no existía en la plaqueta original de 1961, cuando título y epígrafe se fijan.

Naturalmente, esa «gruta de la sirena» es metáfora del interior donde yace el canto poético. Sin embargo, la doble cita (título y epígrafe) invita a una lectura intertextual extendida que devela una crisis del sujeto lírico. Debe notarse que el eje de «El Desdichado» es el conflicto de identidad del sujeto por consecuencia de

4. Rebaza Soraluz, 2000, pp. 270-271.

5. Rebaza Soraluz, 2000, p. 270.

las pérdidas que sufre: «Je suis le Ténébreux, —le Veuf,— l'Inconsolé, / Le Prince d'Aquitaine à la Tour abolie»⁶. Este se autodescribe sin herencia ni patria, sin amada y sin atisbo del futuro. Sin punto de referencia para ubicarse, se pregunta si puede identificarse con algún amante desdichado del mundo clásico y medieval («Suis-je Amour ou Phébus?... Lusigan ou Biron?»). Su única posesión es un laúd constelado por medio del cual, finalmente, se identifica como poeta y amante a través de la figura de Orfeo, siendo la poesía única razón y fundamento para que su voz exista⁷.

El conflicto de identidad que desarrolla el soneto de Nerval deviene en pregunta y solución por medio de la poesía. Pregunta y solución que incitan la propuesta de *La gruta de la sirena* como proceso de construcción de un nuevo sujeto lírico. Debe verse que el primer soneto del conjunto «Tema garcileño» replica la crisis de identidad de «El Desdichado»:

Si a este espacio de clavel y vino
no han bajado otra vez los ruseñores,
será porque han ganado sus temores
y ebrios de soledad tuercen su sino.

Si en esta clara fuente no hay pastores
que abran su corazón al quieto pino;
ni en las cuerdas del rabel divino
pulsen la eternidad de sus amores.

Si no hay collado, monte, sierra, valle
con su fábula tierna y quien la inventa,
y de dulces memorias todo calle.

Si seco el cauce está del arroyuelo
que mana del amante y lo alimenta:
será que Amor perdió ya su señuelo.

No es la primera vez que Javier Sologuren bebe de la poesía de Garcilaso de la Vega. Lo hace en 1946, otro momento crítico de su trayectoria, pues debe replantear sus medios expresivos para alejarse de la alusión simbolista al estilo mallar-meano de su primer libro, *El morador* (1944)⁸. Así, vio en la obra de Garcilaso una modalidad lírica de nítida expresión sentimental y justo empleo de la imagen poética. Valga citar el soneto «Regalo»⁹, una *descriptio puellae* cuyas imágenes remiten al soneto XXIII¹⁰, solo que revierte la fugacidad del tiempo inherente al *carpe diem* y plantea una contemplación detenida de la belleza como forma de existencia:

6. Nerval, 2010, p. 308.

7. Silva-Santisteban, 2018, pp. 283-301.

8. Guizado-Yampi, 2021.

9. Hay otros cuatro ejemplos del garcilasismo de esta época: «La ciudadela», «El desterrado», «Ola nocturna» y «Rosa terrena» (*Vida continua*, pp. 49-52).

10. Garcilaso de la Vega, *Poesía castellana*, p. 167.

En dos rubias vertientes amanece
la recogida lumbre de tu pelo
y es una rosa de tu rostro cielo
donde una nivea fuente permanece.

Doble llama de miel, púrpura y yelo,
en frágiles colinas resplandece;
música joven de tu pecho crece
como un árbol de luz o alondra en vuelo.

Miro tus ojos: desde su alta brisa
el día se hace sol y primavera
de pequeña manzana en tu sonrisa.

Que es mirar en la vida la presencia
del agua y de la flor y la primera
imagen del amor sin impaciencia¹¹.

En ese entonces la intertextualidad era reelaboración que confirmaba los elementos garcilasianos como vehículo de asuntos amorosos. En «Tema garcileño» la actitud es otra. En principio, aquí el estilo del toledano ya no constituye el estilo de la voz sologureniana, sino que este se distancia y hace de la poesía garcilasiana objeto de examen. La intertextualidad, entonces, descansa en las referencias a objetos de las églogas: ruiseñores, pastores, valles, montes, etc., en una enumeración que presenta a Garcilaso en imágenes tópicas. Por ello, el título refiere directamente al modelo, como no había sucedido antes en la obra de Sologuren.

Esta topización de Garcilaso responde a una intención de ironía. Las imágenes de la segunda estrofa remiten a la «Égloga II» que comienza con el pastor Albanio quejándose a una «clara fuente» en la que al reflejarse ve el reflejo su amada ausente, a lo que el pastor Salicio le aconseja que es mejor holgar bajo un pino¹². Pero el soneto va más allá del desdén que sufre Albanio: el abandono de la amada (vv. 3-4) deviene en anulación total del amor, donde el amante-poeta está vacío de sentimientos que inspiren el canto, pues Amor ya no ejerce influencia en él (vv. 12-14). El poema tiene un inicio autorreferencial: se presenta como «espacio» de floración y dulzura (v. 1), pero luego va anulando entre sí los elementos de la poética amorosa de Garcilaso, al estar ausente el amor que la fundamenta:

- Los ruiseñores ya no se embriagan del vino de la poesía, sino de su soledad, por lo que no aparecen donde debieran.
- Hay una «clara fuente» pero no pastores que se reflejen en ella lamentándose ni músicos que pulsen el «rabel». El paralelismo entre «fuente» y «rabel» aúna poesía y música, desglosando el tópico de los ruiseñores de la estrofa anterior.
- El mismo *locus amoenus* desaparece, porque ya no hay poeta-narrador que lo describa. Queda desterrada toda posibilidad de enunciación, pues no hay ningún enunciante.

11. Sologuren, *Vida continua*, p. 51.

12. Garcilaso de la Vega, *Poesía castellana*, pp. 369-370.

En suma, las palabras designan su propio vacío: una voz canta que el canto no es posible, pues no hay sentimiento que constituya un sujeto lírico¹³.

Es crucial tener en cuenta que en la «Égloga II» la claridad del agua «abre toda una tópica de la transparencia, decisiva para el escenario de reconocimientos anímicos que se narran»¹⁴. O sea, la «clara fuente» justifica la exteriorización de sentimientos. Para Sologuren, esta es figura de lo que más le atrajo del toledano: cómo convierte su vivencia personal en objeto de arte por medio de la plasticidad del lenguaje, las alusiones mitológicas y la tradición literaria¹⁵. Una autorrepresentación que se distancia de la persona del autor en convenciones literarias para comunicarse estéticamente sin anular el intimismo, un ejercicio próximo a la finalidad de la escritura sologureniana de cifrar su vivencia en textos que reclaman «su propio rostro y vida independiente»¹⁶. Por todo lo anterior, el limeño reelabora la imagen del reflejo de las aguas en distintos poemas de *La gruta de la sirena*, tornándolo en motivo principal, y configura su nueva exploración poética como un hallar su rostro en la escritura.

En «Tema garcileño», la «clara fuente» simboliza la forma y la técnica en poesía que nada expresa pese a su belleza y claridad de estilo. Así, la arquitectura del soneto también es irónica al exagerar en distintos niveles la simetría característica de la forma. Cada estrofa se abre anafóricamente con una proposición condicionante («si»), así como la primera estrofa presenta una construcción condicional que el resto de estrofas amplifican sintáctica y semánticamente, repitiendo incluso el verbo «será» (vv. 3 y 14). Tal grado de simetría es un despropósito a la expresividad, pues confina la voz a la monotonía impasible por falta de variedad en la sintaxis y, principalmente, por falta de avance temático: la misma idea se repite con variaciones estrofa a estrofa, sin la tradicional disposición bipartita que Sologuren conocía muy bien. Este grado de exactitud paralelística no se ve en otros sonetos de Sologuren ni en la obra de Garcilaso. La ironía ha calado hasta la estructura métrico-sintáctica, pues el saltante formalismo del soneto reviste un discurso vaciado de núcleo lírico, donde nada tiene verdadera entidad, o sea, es la «clara fuente» donde nadie se mira.

Por negación, Sologuren reproduce su idea de poesía: si no transparentan un sentir, las imágenes y formas son vacías. Entonces, la voz alejada del influjo de Amor pierde su condición de lírica y se abisma al silencio, lo mismo que el sujeto de

13. Este mecanismo de anulación progresiva es inspirado en el famoso soneto en IX de Stéphane Mallarmé, que muestra el espacio vacío, la «inanidad sonora» de una caracola y una ninfa que ya no se refleja en el espejo, imágenes paralelas a las de «Tema garcileño». Mallarmé confiesa a su amigo Henri Cazalis que su soneto es nulo y que «se presta a un aguafuerte pleno de Sueño y de Vacío» (1998, p. 502). En su tesis, Luis Hernán Ramírez hace un breve análisis del poema y también observa la negación de los elementos garcilasianos (1967, pp. 63-64).

14. Nota de Julián Jiménez Hefferman en Garcilaso de la Vega, *Poesía castellana*, p. 419.

15. Cruz, 1988, p. 3; Güntert, 2012, p. 152. Por ejemplo, Eugenia Fosalba (2009) nota que en las églogas opera un alegorismo autobiográfico, mediante el cual diversos elementos de la realidad literaria (el espacio, los pastores) se construyen con referencias a la vida del autor.

16. Sologuren, *Vida continua*, p. 22.

«El Desdichado» no sabe cómo definirse al perder su horizonte. Ese es el drama del enunciante del soneto y por eso no plantea su situación desde la primera persona, sino que se distancia gramatical e intertextualmente. El sujeto sologureniano busca reflejarse una vez más en la fuente de la poesía garcilasiana, pero nada obtiene, pues el vacío está en su alma. El yo reconoce que acudir a la tradición literaria es formalismo vano cuando se carece de inspiración propia. Así, el primer poema de *La gruta de la sirena* propone la necesidad de llenar el discurso y restituir a la voz su condición de lírica.

UN SUJETO EN EL TEXTO Y DE TEXTO

La necesidad de reconstituir a la voz su naturaleza de canto lírico empuja al sujeto a indagar nuevamente por la emotividad, tarea para la cual, como «El Desdichado», cuenta con la poesía misma como única forma de profundizar en sí. De ese modo, varios poemas de *La gruta de la sirena* son reflexiones sobre la escritura: esta es una forma de autocomprensión y de construcción del yo como fenómeno textual. Es decir, los poemas muestran un sujeto que va haciéndose *en* el texto y *de* texto. A continuación, analizaré tres poemas de la primera sección que resultan pertinentes.

«La aventura», soneto escrito en 1966¹⁷, es el poema más tardío del conjunto y no obstante reelabora el motivo del agua como espejo del alma que «Tema garcilleano» adopta de la poesía garcilasiana, engarzándolo con el tópico de la escritura como navegación. Cabe puntualizar que, por la superposición de las metáforas y la disposición del asunto en una progresión con fin climático, este soneto es más de factura barroca¹⁸:

Con un recuerdo y una ausencia a cuestas,
me acerco al rostro incierto de esta página,
mientras sueño y descifro y me derraman
su inequívoca sangre las estrellas.

Espejo es el papel donde navegan
apresurados signos y llamadas;
y oscuras mutaciones surgen claras
por las breves corolas de las letras.

Un albeado silencio me acaricia
e indúceme la mano a la escritura
que corazón adentro me ilumina.

Y van mis pensamientos y la pluma
rasgando el quieto mar hasta la orilla
donde el misterio mismo se desnuda¹⁹.

17. Sologuren lo restituyó al conjunto en la edición de 1989 de sus obras completas.

18. A diferencia del soneto renacentista que divide el discurso en cuartetos y sextetos, los poetas barrocos ensayaron un soneto de desarrollo continuo que culminaba con un clímax en el verso final (Arellano, 2012, p. 41).

19. Sologuren, *Vida continua*, p. 107.

Ahora sí en primera persona, el yo se ubica en el momento exacto en que el poema es escrito y relata su proceso: es un soneto que narra su propia génesis. El ejercicio creador es definido en metáforas superpuestas sobre la metonimia «página». El papel, con sus límites como marco, es el «espejo» donde el poeta va reflejando su rostro, al principio incierto; luego, a partir de la metáfora del espejo, es agua de mar donde «navegan» los signos guiados por las «estrellas»²⁰. Entonces, la creación es aventura en tanto que periplo náutico. La escritura nuevamente es definida como manifestación de la vivencia anímica que progresivamente ilumina «corazón adentro»:

—En el primer cuarteto, el yo aparece ante la página con «un recuerdo y una ausencia», los cuales deberá armonizar en pro de la unidad.

—En el segundo, los sentimientos claros en las letras que son como flores («corolas»), tras sucesivos tanteos y cambios («mutaciones»), que eran oscuros por el misterio interior y por la tinta con la que van plasmándose afuera.

—Al final del periplo «el misterio mismo se desnuda», revelándose. La orilla, final del viaje, es mencionada al final del soneto.

A diferencia de la «clara fuente» de «Tema garcileño», en estas aguas sí hay un «rostro» que siente, una identidad en formación. Nótese en esa metáfora subyace una identificación raigal entre sujeto y texto, el yo se comprende y se configura en su enunciación; por eso, el reflejo de su rostro es primero el «rostro de esta página». Nótese también que el poema desliza la oposición entre el sujeto al principio informe («incierto») y la estabilidad de los límites de la página y del molde métrico: aquí el soneto no es solo una distribución del discurso, su función es más compleja, está para dar entidad a la identidad del yo que enuncia ese discurso. Sologuren abre los tópicos a un evento de trascendencia ontológica.

El poema «Toast» despliega una dinámica semejante. Consiste este en una declaración amorosa en la que el yo se define en función de su deseo de poseer a la amada:

La inquieta fronda rubia de tu pelo
hace de mí un raptor;
hace de mí un gorrión
la derramada taza de tu pelo.

La colina irisada de tu pecho
hace de mí un pintor;
hace de mí un alción
la levantada ola de tu pecho.

Rebaño tibio bajo el sol tu cuerpo
hace de mí un pastor;
hace de mí un halcón
el apretado blanco de tu cuerpo²¹.

20. Ana María Gazzolo subraya el papel del sueño como ámbito en que se gesta el poema, que estaría aludido en las «estrellas» que remiten a la noche (1989, p. 250).

21. Sologuren, *Vida continua*, pp. 107-108.

Se vierten también aquí los motivos de la luz y del reflejo, y este último se introduce hasta en la estructura métrico-sintáctica y la disposición tipográfica de los versos. Anna Soncini comenta con detalle los múltiples paralelismos sintácticos, semánticos y fónicos que se dan dentro y entre los cuartetos del poema²², los cuales le valen el nombre de poema especular. Las estrofas se copian unas en otras y dentro de ellas el reflejo se diseña por medio del quiasmo sujeto-predicado/predicado-sujeto. La disposición del espacio ilustra ese reflejarse centrando los versos segundo y tercero de cada estrofa.

Todos estos detalles son el eco de un proceso central que consiste en la configuración del sujeto lírico por medio de una *descriptio puellae* cuyos rasgos son de corte renacentista. Nótese la repetición del verbo «hacer de mí». La sintaxis está diseñada para eso: el sujeto oracional presenta una metáfora de un rasgo de la mujer, el predicado, el efecto que obra su contemplación en el yo. El cuerpo de ella es un espejo donde el sujeto se mira y codifica su deseo, por eso las metáforas apuntan a la luz, el agua y la claridad. Veamos con detalle las imágenes:

—La primera estrofa está dedicada al cabello, que es «fronda rubia» y «derramada taza». La segunda metáfora refiere a la taza de una fuente e imagina los cabellos como agua que se desborda libre. En este deseo, el yo se vuelve «raptor», aludiendo a los relatos mitológicos de dioses que raptan a su objeto de deseo; y «gorrión», ave de canto delicado que se posa en el cabello frondoso.

—El pecho es el foco de la segunda estrofa y se define por su volumen como «colina irisada» y «levantada ola», ola que evoca el palpar del corazón. El sujeto se vuelve «pintor» en su deseo de recrear los colores de la irisación; y «alción», ave fabulosa que anida en la mar calma.

—La tercera estrofa insinúa que finalmente el deseo se cumple: el yo es un «pastor» que ya guía el cuerpo de la amada que es blanco como «rebaño tibio» de ovejas²³; además, es «halcón» que va por su presa.

El poema se llama «Toast» por 'brindis', pues celebra a la amada y al deseo que da sentido a la voz. Es importante señalar que este texto también posee una dimensión metapoética: el «apretado blanco» metaforiza el cuerpo femenino como el papel limitado donde el yo se mira vuelto escritura (misma imagen de «La aventura»). Así, en su espejo textual, el yo adquiere una entidad puramente poética al definirse solo a través de metáforas.

Esta primera sección de *La gruta de la sirena* concluye con «Oh corazón», texto en el que el poeta por fin ha llegado a lo más profundo de su ser y que, de acuerdo con ello, lo representa como recinto oscuro que anhela iluminar:

Oh corazón, rey entre sombras,
pastor de signos y de dudas,
no se comulga en soledad,
tu canto vuelva por los hombres.

22. Soncini, 1984, pp. 104-105.

23. Hay una relación intertextual con «Tema garcileño»: el sujeto se constituye en uno de los pastores ausentes en el soneto inicial.

Que en él escuchen el latido,
la brisa de tu sangre.
Oh corazón, oh fuente alada,
un alba de vigor y de ternura
desde tu lecho se levante,
una aurora teñida
con la verdad de tu sangre²⁴.

La luz surge solo con el poema. Así, el corazón es figurado como ave («fuente alada») cuyo canto es «alba» y «aurora». Pero, para que esto suceda, la voluntad del sujeto obliga al corazón a dominar (reinar sobre) sus «sombras» y dirigir (pastorear) los «signos y dudas», acciones que representan un proceso de autocomprensión y ordenamiento de las pasiones. Esta iluminación es también una comunicación solidaria con el mundo exterior²⁵: el canto debe traslucir «la verdad de su sangre», con lo cual el sujeto no solo evita el aislamiento, sino que quiere iluminar a los demás hombres. En este texto, como indica el verbo «comulgar» de claras alusiones católicas, el sujeto busca afirmarse integrándose en la comunidad de los hombres por medio del canto.

LA COMUNIÓN: NACIMIENTO DEL NOSOTROS

La segunda sección de *La gruta de la sirena* es una respuesta directa a «Oh corazón», en la cual el contexto sociohistórico y aun las discusiones literarias son representadas. Al respecto, el autor declara que en estos poemas «hay una dirección hacia lo social, pero sin olvidar que esto proviene de la consideración más general y sustancial de lo humano»; pues el poeta «no puede vivir ajeno a los problemas colectivos o comunitarios de los hombres»²⁶. La necesidad de «comulgar» de «Oh corazón» se traduce aquí en el surgimiento de la primera persona plural, en fórmulas y símbolos unificadores, y en un lenguaje más directo que a veces recurre a elementos de la poesía coloquial. Todo esto conlleva una actitud solidaria del sujeto que se pregunta por quienes lo rodean, actitud que es reacción natural ante las tensiones de la época.

El poema «Museo» nos ilustra sobre las bases idealistas de esa solidaridad que se abre a la comunidad humana:

No, los recuerdos no. La tiniebla
pulsátil de los peces, el tintero
de Goethe, los alados demonios
ritmando en la secreta tela de Paracas
no son los que despiertan después
dentro de mi alma.
Cuando los ojos ya no ven las cosas
—los ojos de la carne fatigada—,

24. Sologuren, *Vida continua*, p. 110.

25. Toro Montalvo, 1999, p. 45.

26. Sologuren, *Hojas de herbolario*, p. 474.

lo Inmemorial empluma,
empluma densamente, irisa,
irradia en mi recuerdo²⁷.

El sujeto medita sobre la experiencia estética, la contemplación de la vida natural, la literatura y el arte visual, donde se igualan las especies y culturas. Luego de la percepción sensorial, los objetos albergados en el intelecto (el recuerdo) pierden su especificidad transformándose en una noción que los amalgama, lo «Inmemorial». La idea remite a concepciones de base platónica, como la teoría de las correspondencias, donde los rasgos se diluyen para revelar una esencia²⁸; y la anamnesis, según la cual el sujeto no *conoce* la belleza, sino que la *recuerda*, pues esta procede del mundo de las ideas antes habitado por el alma.

A partir de la noción de lo inmemorial, *La gruta de la sirena* despliega una consciencia y sensibilidad de lo colectivo. En esta segunda sección la pluralidad la constituyen no solo los seres coetáneos, sino también las voces del pasado, en especial las que resuenan perduradas en el arte; es ahí que se alinean lo precolombino y lo europeo. La idea de que la pluralidad puede enunciar armónicamente a través de la voz lírica en un «nosotros» solo se concibe desde ese presupuesto de que los individuos, sus voces, tienen una misma procedencia en tanto que especie y, en consecuencia, comparten una memoria, una forma de sentir y de expresarse.

Todo esto se confirma en «Memoria de Garcilaso el Inca». Se trata del poema que abre la segunda sección, pues engarza directamente con la anterior, pues el sujeto vuelve a indagar en su corazón para observar su pasado. Es el texto más importante de la segunda sección, porque manifiesta toda esa propuesta de integración de lo plural: el nosotros y la subjetividad del Inca Garcilaso discurren en la voz del sujeto lírico sologureniano. En este caso particular, la pluralidad conforma una idea del Perú que es síntesis de la herencia española y la precolombina:

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

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

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

27. Sologuren, *Vida continua*, p. 114.

28. Silva-Santisteban, 2018, pp. 329-339.

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

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

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

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

El amor es así. La sangre,
 el país que me habla por dentro,
 me hacen saber, y sabe
 ser corriente agua el recuerdo²⁹.

Este es un monólogo dramático en que el sujeto enuncia a través de la máscara de Garcilaso de la Vega, concretamente el Garcilaso desengañado y nostálgico en su exilio en Córdoba, una vez fracasada la ambición de obtener una pensión del rey que le habría permitido volver al Perú, momento en que decide escribir sus *Comentarios reales de los incas* (1609)³⁰. El monólogo dramático se hizo popular con los poetas victorianos Robert Browning y Alfred Tenyson, y en el siglo veinte destacan T. S. Eliot y Luis Cernuda. Este último lo usa para objetivar su vivencia en personajes históricos y literarios, es decir, busca ocultar la subjetividad y elidir el confesionalismo, para lo cual evita también la eufonía y lo «superfino de la expresión», apuntando al verso libre y a un registro más coloquial³¹. El monólogo de Sologuren va en la dirección contraria, pues lo enmarca dentro de sus convenciones líricas. Notas de ello son la expresa afectividad del asunto, la eufonía, la regularidad métrica, el léxico; además, los eventos que definen al personaje histórico se vuelven símbolos, cuando en Browning y Cernuda estos mantienen su objetividad³². El poema casi anula la anécdota, ofreciendo la pintura interior de un Garcilaso que medita las raíces afectivas de su recuerdo sumergiéndose en ellas, no como inferencia de un evento exterior. Por eso, la condición de máscara es oscilante: si los otros poetas dan la impresión de que siempre es el personaje quien enuncia, dando detalles

29. Sologuren, *Vida continua*, pp. 111-112.

30. Durand, 1988, p. 11.

31. Cernuda, *Prosas I*, pp. 646-647.

32. «Quetzalcoatl» de Luis Cernuda es un buen ejemplo de esto: las descripciones espaciales y el transcurso del tiempo externo enmarcan la meditación de su personaje en la narración de un momento histórico puntual (*La Realidad y el Deseo*, pp. 350-354).

concretos de su medio e historia³³; por su metaforismo y el inicio que alude a una experiencia universal, este texto diluye por momentos esa impresión de personaje particular y trasluce al sujeto sologureniano detrás de la máscara que habla en representación de los peruanos y la humanidad. A saber, en un texto que alude al mestizaje, el sintagma «país que me habla por dentro» designa no solo el terruño del cusqueño, sino que es el sujeto tras la máscara evocando a sus compatriotas. De ese modo, la palabra «memoria» del título refiere a los recuerdos del cusqueño y a la evocación que de él hace el poeta actual.

Los ocho cuartetos del poema se dividen simétricamente en tres partes. Las primeras tres estrofas tratan del amor, planteado como experiencia común a todos los hombres, y de cómo ilumina la memoria en su intensidad de «sol en el alma». En las siguientes dos estrofas las cavilaciones del personaje están mezcladas, también de forma simétrica: una reúne la imagen de la madre con la situación de Garcilaso en Córdoba, la otra, la imagen del padre y la del Cusco en su gloria prehispánica («piedra viril ante el destino»)³⁴. Es importante apreciar que estos versos retratan concisamente la historia de la Conquista, pero desde el interior del personaje. Ya no es el Garcilaso que narra desde sus fuentes letradas, sino desde la nostalgia que ha abierto su pecho, donde el «ocaso» no es marca externa del tiempo, sino símbolo de la angustia por su propio envejecerse lejos del terruño. Asimismo, debe notarse que las imágenes del capitán Sebastián Garcilaso, su padre, cabalgando sobre la tierra «enemiga» del Cusco es una metonimia del proceso de conquista y que no es estrictamente un recuerdo, porque el Inca no había nacido entonces; se trata aquí de una memoria de sus antecesores que alberga la sangre (y que el Garcilaso histórico pudo reconstruir de crónicas y relatos orales). La tercera parte abre con una invocación al corazón al que se pide que guarde esa memoria y finalmente la última estrofa, replicando la primera, presenta sintéticamente cómo obra el amor en el alma.

La imagen del agua atraviesa el poema, instituyéndose en símbolo de las ideas principales. Un agua figurativa que, pese a condensar abstracciones, es muy sensorial: es un agua humanizada que se presenta con «labios» y con el brillo del sol en su superficie. Al inicio, surge como metáfora de la sangre del corazón donde vibra el amor, lo que se replica en la estrofa 6, donde el corazón es «pozo». Al reflexionar sobre sus sentimientos, Garcilaso mira su reflejo en la sangre-agua y encuentra el rostro de sus padres, cuyas «sombras» se iluminan en la memoria por el canto del agua. Es ahí que este líquido se torna símbolo del mestizaje, base sobre la cual el poema incluye a la nación de la que forma parte el sujeto tras la máscara. En su transparencia, es un símbolo que enfrenta el prejuicio del mestizaje como impureza.

33. Moreno, 2002, p. 119. Léanse la contextualización de «My Last Duchess» de Browning (2008, pp. 38-39) y la ambientación de «El César» de Cernuda (*La Realidad y el Deseo*, p. 432).

34. En sus impresiones vertidas en «El Cuzco: piedra sobre piedra», Sologuren describe la antigua grandeza de la ciudad a partir de un pasaje de los *Comentarios reales* que describe la piedra de los edificios (*Al andar del camino I*, p. 71).

Simultáneamente, el agua simboliza el encuentro de los tiempos. A través de la máscara del Inca, el sujeto lírico sologureniano siente vibrar el pasado y atisba el futuro de la nación. Algunos sintagmas del texto yuxtaponen tiempos:

- «se copia ausente un rostro vivo que fue nuestro»: es un rostro que ya no está, pero a la vez es «nuestro» y vive.
- «el agua nombra... unas palabras en rescoldo»: las palabras recientes se comparan con restos de fuego.
- «anhelos memoriosos»: el anhelo mira al futuro, lo memorioso al pasado.

El agua es elemento cíclico y origen de la vida, y al representarla como «corriente» el poema indica su movimiento de atrás hacia adelante; resulta entonces símbolo de actualización del pasado. De hecho, la imagen del agua es en sí misma una actualización de la «fuente clara» de la «Égloga II» del Garcilaso toledano (quien a su vez la revive de los poetas clásicos). Entonces, el recuerdo no es sombra de lo ido, es corriente viva y prolongada el futuro: ahí las imágenes agrícolas que anuncian nuevos frutos (vv. 27-28), por eso el recuerdo de los antepasados tiene «humanos resplandores» y Cusco es «piedra viril ante el destino».

La posibilidad de que el pasado perviva en el presente es la derivación poética de una concepción idealista de la historia que informa el pensamiento de Sologuren. El libro *La historia como hazaña de la libertad* (FCE, 1942) de Benedetto Croce presenta algunas ideas de ese idealismo, que Sologuren resume en una reseña temprana (febrero, 1943):

En la medida en que una historia escrita despierta en nosotros similares exigencias a las que aparecen —ya vivas, ya actuales— en las páginas de ella; en exacta proporción habremos descubierto y asido el espíritu, la realidad misma del pasado. Por esto, también toda historia llega a ser «historia contemporánea»³⁵.

En esa línea, atraviesa el poema la noción romántico-platónica de que el pasado común anida en el interior del yo individual³⁶: por eso Garcilaso puede recordar a su padre en las guerras de la conquista y el sujeto lírico tras la máscara recuerda los sentimientos de Garcilaso. En el poema la memoria surge de la contemplación del propio rostro en el agua del corazón, por lo que el recordar es más un reconocer en la vivencia anímica particular una esencia humana anterior al yo (anamnesis), lo que proyecta el recuerdo individual hacia lo colectivo: «el país que me habla por dentro». Y en esta dinámica Sologuren inserta su noción de la lírica: el agua no solo refleja al yo y su pasado, lo canta e ilumina el futuro.

Ese atisbo de futuro que asoma como esperanza es consecuencia del amor que subyace a la nostalgia del Garcilaso exiliado en la «adusta» Córdoba. El poema es una respuesta a «Tema garcileño», pues el amor se muestra pleno y afirmativo; pero no se trata solo del amor de pareja al que se constriñe el soneto inicial. El

35. Sologuren, *Al andar del camino I*, p. 15.

36. Luis Rebaza Soralez trabaja sobre esta idea de la memoria colectiva en Sologuren, mediante la cual se puede recuperar rastros del pasado para volverlos arte (2000, p. 304).

pensamiento que aquí se desarrolla es de dimensiones concéntricas: el personaje habla del sentimiento por los padres, de donde alude al amor de pareja e inserta el tema del amor por la tierra. Al colocar la palabra «amor» en boca de Garcilaso, Sologuren remite al concepto aristotélico-platónico que el Inca conoció en los *Dialoghi d'amore* (1535) de León Hebreo, obra muy influyente en el Renacimiento, la cual tradujo (1590). Tomando como modelo los diálogos *De amore* de Marsilio Ficino de cuyo neoplatonismo bebió la poesía del toledano, a través de los diálogos de Filón y Sofía, León Hebreo expone una noción del amor como fuerza que por medio del deseo mueve las partes del universo hacia la armonía cósmica, su perfección original; en ese sentido, el amor subyace y antecede a todos los cuerpos, ánimos e ideas. Ese es el amor que plantea el poema. Garcilaso había visto en la noción de Hebreo una vía reconciliatoria de las dos culturas en conflicto de que procedía, pues el mismo razonamiento del libro resulta del diálogo entre filosofías de diversas tradiciones³⁷. De ese modo, la sangre-agua es signo de armonía entre dos culturas antes enfrentadas, porque es producto de la unión del capitán español y la princesa inca. Debe notarse una alusión sexual de la ambigua supresión del sustantivo de «enemiga», de donde bien se puede leer que el capitán español cabalga sobre la ciudad enemiga o que «cabalga» sobre el cuerpo de su eventual enemiga, Isabel Chimpu Ocllo.

Es importante notar que la noción de armonía se reproduce también en la relación del hombre con la naturaleza: el sujeto oye cómo el agua alimenta la actividad agrícola, donde el labriego trata lo sembrado con «mano buena». Esas imágenes traslucen el apego del Inca al terruño peruano construido con sus dos sangres. Apego que Sologuren también sintió, luego de diez años (1948-1957) de haber estado fuera del Perú y que expresa con mayor concisión en un haiku de su libro *Corola parva* (1976):

En Garcilaso
sabe a terruño el fruto
tal su recuerdo³⁸.

La figura mestiza del autor cusqueño fue para el poeta limeño asunto adecuado para verter en otra forma mestiza: un haiku escrito en castellano.

EL INCA POETA

Para comprender por qué Sologuren consideró posible esa lirización de la historia del Inca (la suya y la que cuenta en su crónica), considérese que los *Comentarios reales* (las dos partes) tratan de una historia que explica el origen del autor, por lo que, en algunos puntos de la narración, el hecho objetivo es traspuesto por

37. Pozo, 2012. Dicho pensamiento de reconciliación se recrea en los estratos compositivo y fónico del poema. La emotividad contenida surge en un tono parsimonioso gracias a las constantes simetrías de la *dispositio* y la bimembración de algunos versos. Buen ejemplo de esa expresión equilibrada es la epanadiplosis del verso 23.

38. Sologuren, *Vida continua*, p. 151.

la mirada subjetiva. Así, «[l]a nostalgia del destierro le hace olvidar a menudo las sombras de un mundo hacia el cual iba su afecto, y en muchos pasajes la realidad se presenta idealizada»; en su obra de vejez está «la marca viva de una nostalgia muy humana y explicable por los días de su juventud»³⁹.

Recuerdo, nostalgia, subjetividad, evocación, elementos todos que son para Sologuren inherentes del discurso lírico. En uno de sus breves ensayos escribe: «Si la poesía lírica entraña siempre un recordar, un vínculo afectivo, de raigambre cordial, reactivado a niveles secretos y ciertos, qué duda cabe que en ella habrá de condensarse la experiencia existencial de quien la escribe»⁴⁰. El autor limeño interpreta los *Comentarios reales* como un discurso en gran medida lírico y valora de su prosa la gracia «templada emotivamente al calor íntimo y poético de la evocación»⁴¹. Por otro lado, la primera cita confirma que detrás de la máscara es el yo poético de Sologuren quien contempla su propio origen en la unión de las dos culturas en la conquista del Perú.

Sus intuiciones, de todos modos, solo estaban un paso más allá de lo que afirmaba la crítica sobre la riqueza literaria del mestizo cusqueño. Así, Ventura García Calderón afirma de *La Florida del Inca* (1605) que es «una epopeya real y efectiva que [...], obtiene con la insuperable limpidez de su estilo, extraordinaria eficacia poética: la llaneza sublime y el heroico candor de un cantar de gesta o de los libros de Heródoto»⁴². Y ello, naturalmente, se debe a que Garcilaso incorporó a su estilo las riquezas poéticas que historiadores clásicos incorporaron a sus narraciones, incluso el cuidado por el ritmo de la prosa; pues durante el Renacimiento la historiografía mantuvo vínculos con la retórica diversos y estrechos⁴³.

Por otro lado, cabe recordar la biografía novelada *Garcilaso Inca de la Vega* (1939) de Luis Alberto Sánchez. Al igual que el poema analizado, la novela focaliza la condición mestiza y los sentimientos del personaje, para lo cual recurre a las interjecciones y otras figuras de amplificación. En el relato de la estadía del Inca en Europa, Sánchez lo muestra también nostálgico por el recuerdo de su juventud, lo que constituye quizá el punto más emotivo de la obra. Como sentencia una reseña de la época, su estilo es «mitad poesía y mitad prosa, semejante a veces a una rapsodia» y que está compuesta con mucha «fantasía de expresión»⁴⁴. Del mismo modo que Sologuren, Sánchez sintió un vínculo con la nostalgia de Garcilaso, pues escribió este libro desde su destierro en Chile, de modo que el personaje fue, en cierto punto, también una máscara. Puede decirse que para cuando Sologuren escribió su poema, ya existía un imaginario del cusqueño íntimamente ligado a la expresión de afectos.

39. Bellini, 1969.

40. Sologuren, *Hojas de herbolario*, p. 296.

41. Sologuren, *Al andar del camino II*, p. 71. El limeño también señala que para conocer el pasado del Cusco siempre se habrá de volver al recuerdo «nostálgico, rico y poético» del Inca (*Al andar del camino I*, p. 71).

42. García Calderón, 1914, p. 379.

43. Guerra Caminiti, 1998.

44. Knapp Jones, 1940, p. 250.

CONCLUSIONES

Que *La gruta de la sirena* se estructure en dos partes encabezadas por uno y otro Garcilaso no responde solo a un principio de simetría. Ambos autores están al centro de la exploración poética en que por entonces se encontraba el limeño. Por un lado, a partir de la poesía del toledano se cifra la crisis del sujeto lírico sologureniano que anuncia la necesidad de una reconstitución. «Tema garcileño» presenta al poeta vacío de emotividad que busca asirse de los tópicos de su viejo modelo español para llenar el vacío expresivo. Aunque ese intento resulta vano, el sujeto de *La gruta de la sirena* sabe que su existencia depende del canto lírico, por lo que hace de la metáfora garcilasiana del agua que refleja el alma el punto de referencia para reestructurarse, instituyéndola en metáfora germinal del libro. Por el otro lado, Garcilaso el cusqueño afianza el yo lírico plural que surge en la segunda parte, sustentándolo en el pasado común de la nación y en la esperanza del amor.

La importancia que tiene el motivo de la fuente-espejo del alma debe calcularse, primero, por la modernización a que la somete Sologuren: a diferencia de los pastores garcilasianos, el sujeto del poemario no existe fuera del agua, se conforma en esta. Segundo, debe observarse cómo el autor aprovecha las posibilidades metapoéticas de dicha metáfora en este libro, al abrirla y engazarla con los tópicos de la navegación-escritura («La aventura») y la *descriptio puellae* («Toast»). Con la imagen garcilasiana y otras bases metafóricas, el limeño conforma uno de los símbolos principales de su obra: la página blanca. La metonimia del papel sobre el que escribe se transformará en espejo, mar, silencio, agua del origen y otras asociaciones que van sumándose conforme con los años. La equivalencia entre el agua fluvial y «la página blanca» donde se plasman «el signo y el latido» se plantea en el poema que cierra *La gruta de la sirena*, «Clepsidra», escrito hacia 1961, donde «se desprende una flor» sobre el agua, emulando la escritura vertida en el papel.

Los textos que se reúnen en *La gruta de la sirena* son notoriamente misceláneos en el estilo, las formas, técnicas y referentes. Nerval, Garcilaso el toledano, Mallarmé, el Inca Garcilaso de la Vega, León Hebreo, etc. se entrelazan armónicamente. Debe señalarse una coincidencia entre tanta variedad: que al replantear su expresión Sologuren vuelve la mirada a sus referentes de etapas anteriores, todos autores del mundo íntimo. Enmarcando el gesto en el proceso de reelaboración del sujeto lírico, se observa a un autor que rehace explícitamente su genealogía literaria y explora los orígenes de su voz para reconstituirla concertando las voces del pasado. Por eso el Inca le pareció en ese momento una máscara que lo reflejaba: nos presenta a un personaje en la necesidad de recordar a sus padres para iluminar su presente y su porvenir⁴⁵. Y en ese recordar a sus ancestros literarios, encuentra la imagen de la «clara fuente» que le sirve como punto de apoyo para definir su arte y reconstruir su sujeto lírico.

45. Guillermo Carnero especifica que en el monólogo dramático el poeta plantea al personaje en una situación que siente análoga a la suya (1990, p. 16).

El autor cifra la unidad entre la diversidad de formas y referentes a partir de la noción de polifonía. En la música hay polifonía cuando dos o más voces independientes suenan al mismo tiempo en una pieza; el término se extrapola a la literatura para describir una obra en la que pluralidad de voces, perspectivas y estilos entran en diálogo⁴⁶. Huelga puntualizar que, si bien la polifonía puede rastrearse en la literatura clásica, esta se vuelve elemento vertebrador del texto para la corriente coloquial surgida en la poesía hispanoamericana a finales de la década del 50; en el caso peruano, la polifonía buscaba democratizar el género dando voz a los nuevos sujetos que habitaban las ciudades⁴⁷. Al reunirlos en 1971 dentro de *La gruta de la sirena*, Javier Sologuren arma con los textos de 1960-1966 un conjunto cuya polifonía se aparta de la corriente coloquial, pues está pensada más como canto coral dirigido, una voz hecha de las resonancias de otras voces (y no simple pintura socioliteraria de la diversidad hallada en el día a día). Otra diferencia con la poesía coloquial es que las voces de la tradición literaria tienen tanta entidad como las del presente y el texto las valida, no las cuestiona; antes bien, Sologuren las usa para entenderse a sí mismo.

Sologuren mira atrás y ¿no son acaso polifónicas las églogas de Garcilaso cuando se contrastan los sufrimientos de Salicio y Nemoroso, o cuando Albanio es cuestionado en su decisión de suicidarse⁴⁸? Del mismo modo, el axis de la polifonía de *La gruta de la sirena* es el diálogo entre el fracaso de una forma particular del amor y la afirmación de un amor universal. Convergen aquí las voces de los dos Garcilasos y de la fuente neoplatónica común que se armonizan en el canto del yo-nosotros, para ofrecer una noción del amor que resuelve la crisis de «Tema garcileño», pues trasciende el amor de pareja, porque es abrazo universal donde se encuentran los hombres, sus tiempos y la naturaleza. Por eso, el dividir *La gruta de la sirena* y colocar a un Garcilaso al inicio de cada sección tiene motivos que exceden el de la complementariedad entre lo español y lo peruano, que sería un aspecto más de la construcción del sujeto. En paralelo con el movimiento de introspección progresiva, hay otro movimiento lineal: se revela un nuevo concepto del amor, ya no el de amada y amante, sino un amor cósmico, que es reconciliación y consonancia. De ese diálogo nace la base desde la cual el sujeto poético de Javier Sologuren se refunda en uno nuevo, que aborda temas personales a la vez que asuntos que atañen a la comunidad; es además la base que sustenta la armonía entre lo europeo y lo peruano, pues, como sentencia el Inca Garcilaso al inicio de sus *Comentarios reales*, «no hay más que un mundo»⁴⁹.

46. El concepto es desarrollado por Mijaíl Bajtín para aplicarlo a las novelas de Fiodor Dostoievski, que serían dialógicas, porque sus personajes intercambian y polemizan sus perspectivas del mundo (1988, pp. 15-17).

47. Villacorta, 2019, p. 352.

48. Ruiz Pérez, 2017, p. 34.

49. Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios reales*, p. 9.

BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, Ignacio, *El ingenio de Lope de Vega*, Nueva York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2012.
- Bajtín, Mijaíl, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México D. F., FCE, 1988.
- Bellini, Giuseppe, [*«Comentarios reales, historia "personal" del Inca Garcilaso, y las ideas del honor y la fama»*](#), *Studi di Letteratura Ispano-americana*, 2, 1969.
- Carnero, Guillermo, «Culturalismo y poesía novísima», en *Novísimos, postnovísimos, clásicos. La poesía de los ochenta en España*, ed. Biruté Cipliauskaitė, Madrid, Orígenes, 1990, pp. 11-23.
- Cernuda, Luis, *Prosas I*, ed. Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 1994.
- Cernuda, Luis, *La Realidad y el Deseo*, ed. Derek Harris y Luis Maristany, Barcelona, RBA / Instituto Cervantes, 2006.
- Cruz, Anne J., *Imitación y transformación: el petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins Publishing, 1988.
- Durand, José, *El Inca Garcilaso de América*, Lima, Biblioteca Nacional del Perú, 1988.
- Fosalba, Eugenia, «Implicaciones teóricas del alegorismo autobiográfico en la égloga III de Garcilaso», *Studia Aurea*, 3, 2009, pp. 39-104.
- García Calderón, Ventura, «Literatura peruana (1535-1914)», *Revue Hispanique*, 31, 1914, pp. 305-391.
- Gazzolo, Ana María, «Javier Sologuren: poesía, razón de vida», *Lienzo*, 9, 1989, pp. 219-278.
- Guerra Caminiti, Estrella, «El *ordo temporum* en *Los comentarios reales de los incas*», *Boletín del Instituto Riva Agüero*, 25, 1998, pp. 227-242.
- Guizado-Yampi, Renato, «La composición de *El morador* (1944) de Javier Sologuren: estructura temática y unidad estilística», *Lexis*, 45.1, 2021, pp. 377-406.
- Güntert, Georges, *De Garcilaso a Gracián*, Vigo, Academia de Hispanismo, 2012.
- Knapp Jones, Willis, «*Garcilaso Inca de la Vega*, por Luis Alberto Sánchez», *Revista Iberoamericana*, 2.3, 1940, pp. 250-251.
- Lergo Martín, Inmaculada, *Antologías poéticas peruanas (1853-1967). Búsqueda y consolidación de una literatura nacional*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2008.
- Mallarmé, Stéphane, *Divagaciones. Seguido de Prosa diversa / Correspondencia*, trad. Ricardo Silva-Santisteban, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998.
- Moreno, María Paz, «De poetas y ventrílocuos: el correlato objetivo y el monólogo dramático en Luis Cernuda, Juan Gil-Albert y Guillermo Carnero», *Revista Hispánica Moderna*, 55.1, 2002, pp. 110-122.

- Nerval, Gerard de, *Obras esenciales III*, trad. Ricardo Silva-Santisteban, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2010.
- Pozo, Marta del, «La traducción de *Los Diálogos de Amor* de León Hebreo: notas para el entendimiento humano del Inca Garcilaso de la Vega», *Entrehojas. Revista de Estudios Hispánicos*, 2.1, 2012, pp. 1-10.
- Rebaza Soraluz, Luis, *La construcción de un artista peruano contemporáneo*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000.
- Ruiz Pérez, Pedro, «Estudio preliminar. Lecturas de Garcilaso», en Garcilaso de la Vega, *Poesía castellana*, ed. Julián Jiménez Hefferman e Ignacio García Aguilar, Madrid, Akal, 2017, pp. 7-51.
- Silva-Santisteban, Ricardo, *Escrito en el agua*, Lima, Alastor Editores, 2018.
- Sologuren, Javier, *Al andar del camino I*, ed. Ricardo Silva-Santisteban, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2005a.
- Sologuren, Javier, *Al andar del camino II*, ed. Ricardo Silva-Santisteban, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2005b.
- Sologuren, Javier, *Hojas de herbolario*, ed. Ricardo Silva-Santisteban, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2005c.
- Sologuren, Javier, *Vida continua*, ed. Ricardo Silva-Santisteban, Lima, Academia Peruana de la Lengua, 2016.
- Soncini, Anna, «Continuo y discreto en la escritura de Javier Sologuren», *Lexis*, 8.1, 1984, pp. 95-112.
- Toro Montalvo, César, «Javier Sologuren: soñador iluminado o contemplador del amor», *Palabra en Libertad*, 3, 1999, pp. 40-50.
- Vega, Garcilaso de la [Inca], *Comentarios reales*, ed. Aurelio Miró Quesada, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1976.
- Vega, Garcilaso de la, *Poesía castellana*, ed. Julián Jiménez Hefferman e Ignacio García Aguilar, Madrid, Akal, 2017.
- Villacorta, Carlos, «1970-2000: de la hegemonía de lo conversacional a la diversidad de registros poéticos», en *Historia de las literaturas en el Perú. Volumen 4. Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo xx*, dir. Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez Castro, coord. Giovanna Pollarolo y Luis Fernando Chueca, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú / Casa de la Literatura Peruana, 2019, pp. 297-331.