

Al igual que Shepard<sup>15</sup> y otros investigadores, Cózar considera la *Philosophia antigua poética* (1596) como una de las mejores poéticas de esta etapa, y a su autor, Alonso López Pinciano, uno de los humanistas más destacados en la teoría literaria española del Renacimiento. Entre las formas difíciles, el Pinciano cita el enigma y los «grifos», «cuya dificultad no nasce de los vocablos, los cuales son claros, sino del labirinto y enredo dellos». Se refiere igualmente a la empresa, al emblema y al «llamado Hieroglyphico tan usado de los egipcios».

Luis Alfonso de Carvallo defiende en *El Cisne de Apolo* (1602) la presencia de figuras y dibujos por razones didácticas y Juan de la Cueva en su *Ejemplar Poético* (1606) considera la complicación y el ingenio como novedades acordes con los nuevos tiempos.

Francisco Cascales, con sus *Tablas poéticas* (1617) —fusión de preceptos aristotélicos y horacianos— se sitúa en la línea conceptista, mientras que el *Discurso poético* (1624) de Juan de Jáuregui, asume una posición intermedia en la polémica entre Lope y Góngora.

En el *Arte de la lengua española castellana* (1626) de Gonzalo Correas, se incluyen, entre otras formas difíciles, el enigma, la paranomasia, el «parómion», el barbarismo y el hipérbaton.

Sin embargo, es en la *Pöesis Artificiosa* (1674) de F. Paschasius donde se detallan las diversas formas artificiosas estudiadas en este desarrollo histórico: aparecen así los poemas en *eco*, los *enigmas*, el *emblema*, el *carmen corolario*, el *caballístico*, el *aritmético*, el *músico*, el *pangramático*, el *alfabético*, el *serpentino*, el *cúbico*, el *acróstico*, etc.

A la vista de estas teorías y de los ejemplos que las sustentan, Rafael de Cózar considera como manierismos formales más destacados en los siglos XVII y XVIII los siguientes: el caligrama, el enigma, los jeroglíficos, los emblemas, acrósticos, laberintos, retrógrados, logogrifos, anagramas, cronogramas, concordantes y correlativos, artificios de repetición o eliminación, centones y polilingües.

Al final de este período hace una referencia a la utilización de estos recursos por escritores hispanoamericanos como Sor Juana Inés de la Cruz, Juan Pérez de Moya y Baltasar de Vitoria. A continuación estudia las fuentes de la vanguardia en los siglos XVIII y XIX, deteniéndose en la consideración que merecieron los artificios en las preceptivas de Ignacio de Luzán, Mayáns y Siscar,

Francisco de Masdeu, Narciso Campillo, Manuel de la Revilla, Eduardo de la Barra, Manuel Milá y Fontanals, Mario Méndez Bejarano y Eduardo Benot. Se presentan más tarde los principales autores en el estudio de las formas difíciles para acercarse finalmente a los antecedentes cercanos del formalismo vanguardista. Siguiendo a Miguel D'Ors<sup>16</sup>, se fija en la atención que le prestaron al caligrama los tratadistas alemanes del siglo XVIII como Friedrich Redtel, Christian Friedrich Hunold y Johannes Grüvel, entre otros. No ratifica, sin embargo, la opinión D'Ors, según la cual el caligrama español más antiguo sería el poema de José Rodríguez, titulado «El miriñaque» y publicado en 1857. Un ejemplo más antiguo sería el «Poema en forma de cucurucho» publicado por Tomás Rodríguez Rubí en 1838. Rafael de Cózar reproduce varios ejemplos de laberintos, recogidos por Carbonero y Sol y otros autores, que constituyen para él los precedentes más claros de las vanguardias del siglo XX. El estudio de éstas constituye la tercera y última parte del libro. Se intenta ofrecer aquí una visión general de cómo la voluntad integradora de las artes se ha hecho realidad en nuestro siglo.

Entre los precedentes de estos movimientos, Rafael de Cózar sitúa en Mallarmé la raíz simbolista de la vanguardia. Como ha demostrado Raimond<sup>17</sup>, desde Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé existe una línea que conduce, a través de la vanguardia, hasta Breton en un proceso de continuidad por encima de las rupturas de los ismos. Rafael de Cózar considera el formalismo como la vía hacia la integración de las artes, y sostiene que el futurismo, con Marinetti, y el cubismo, con Apollinaire, constituyen los primeros reflejos de la experimentación formal del lenguaje. Después de valorar el papel de estos movimientos y del dadaísmo, pasa a considerar las vanguardias en España. Distingue para ello entre una primera vanguardia, en la que incluye el novecentismo, el ultraísmo, el creacionismo y el surrealismo de los del 27 y una segunda vanguardia que corresponde al visualismo y la poesía experimental.

<sup>15</sup> Shepard, S.: El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro, Madrid, Gredos, 1962.

<sup>16</sup> El Caligrama, de Simmias a Apollinaire (Historia y antología de una tradición clásica), Pamplona, Eunsa, 1977.

<sup>17</sup> Raimond, M.: De Baudelaire au surréalisme, Paris, José Corti, 1933.

Aunque como movimientos en teoría distintos, Rafael de Cózar considera el lettrismo y el concretismo como dos eslabones en la continuidad de la vanguardia tras la segunda guerra mundial, si bien más en la línea del dadaísmo que del surrealismo. Otros movimientos y conceptos, como espacialismo, poesía fonética, happening, están ligados a éstos hasta el punto de que en la práctica no es fácil distinguirlos. Tras la segunda guerra mundial se produce la recuperación de las vanguardias como espíritu de ruptura con el pasado y propuesta de una nueva concepción del mundo. En este contexto sitúa al postismo y a «Dau al Set», sometidos ambos a una difusión clandestina y tolerada que terminaría por agotarlos. La magia, el mundo oculto, la influencia de Ernst, Klee, Miró, un concepto de la plástica cercano al de escritura, el pensamiento de Nietzsche, Freud, el existencialismo son —para Rafael de Cózar— las coordenadas comunes a ambos movimientos y a las vanguardias de esos momentos. En los años sesenta, junto al auge de la poesía testimonial, se observa una cierta renovación del vanguardismo latente, pero será en la década de los setenta cuando se difunda la poesía experimental y visual. Como sucedía con los movimientos vanguardistas, las revistas desempeñan una función capital en la difusión de esta poesía. Destacan así *Poesía 70* en Granada, *Parnaso 70* de Madrid; *Lit* de Soria; la colección «El toro de Barro» de Cuenca, dirigida por Carlos de la Rica; la revista y tertulia *Artesa* de Burgos; el grupo y revista *Marejada* de Cádiz; el grupo «Imago Poética» de Logroño; *Kurpil* de San Sebastián; *Nordés* de La Coruña; el «Grupo Base 6» en Salamanca; *Orgón* de Madrid, etc. Se incluye finalmente una nómina de autores y de artículos sobre poesía concreta y experimental española, referencias bibliográficas y el conjunto de ilustraciones y figuras a los que se alude a lo largo del libro. En él, como se ha analizado en este comentario, se sintetiza el proceso histórico de los manierismos formales desde el siglo IV a.C. hasta las vanguardias de nuestro siglo y la formulación de la poesía visual o experimental en la posguerra.

**Francisco Gutiérrez C.**

## Sologuren: nueva estación

La obra poética de Javier Sologuren ha puesto siempre en evidencia la amenaza del silencio, pero la línea continua que traza le ha tomado constantemente la delantera. Su reciente poemario, *Un trino en la ventana vacía*<sup>\*</sup>, significa otro paso en ese sentido y, sobre todo, una estación más en la excelencia de su poesía.

El título —incógnita y principio— es, como en otros casos de la obra sologureniana, profundamente significativo y sus elementos se hallan relacionados a núcleos de sentido reconocibles en toda su obra. El sutil poder de lo sugerido tiene nuevamente en un libro de este poeta una función organizadora del conjunto y el impreciso destino de una clave. El «trino» evoca el canto y, en segunda instancia, la palabra. La «ventana» delimita el espacio y, como ya lo hemos anotado para otros momentos de su producción, se convierte en un elemento mediador entre el sujeto y el paisaje contemplado por éste; pero a un nivel connotativo mayor es equivalente del espacio enmarcado de una página. Con el adjetivo «vacía» el poeta redondea una imagen de ausencia que de inmediato afecta a los términos anteriores en dos sentidos: el canto, o la palabra, son emitidos para nadie y su existencia, por tanto, es inútil; o, sencillamente, el canto es una aspiración que no llega a concretarse. El «trino», además, es un sonido que no queda inscrito y desafía

<sup>\*</sup> Javier Sologuren. *Un trino en la ventana vacía*. Madrid, Ediciones del Tapir, 1992; 47 págs.

por ello a lo permanente. El epígrafe refuerza la asociación del título a la escritura: «¿Y esto es la Escritura? ¿un accidente/ rosado en un cielo celeste?/ ¿un guiño húmedo de vida? ¿harapos colgando del/ tiempo? ¿todo esto a la vez o sucesivamente/ más un trino/ en la ventana/ vacía?». Pero también añade a la definición de la escritura los sentidos de fugacidad, contenido en los términos «accidente» y «guiño», y de acabamiento o deterioro a los que apunta el término «harapos»; y a la vez anuncia algunas de las constantes temáticas de este poemario.

Son frecuentes las menciones directas y encubiertas a la escritura; la búsqueda de la expresión poética es una empresa azarosa y de insuficientes resultados para el poeta, la esencia del poema parece escapársele continuamente y lo que ha logrado fijar en la página es sólo la forma que huye, el fragmento, la partícula. De ahí que el sentido de fugacidad ya anotado alimente una serie de imágenes encaminadas a dar la idea de que el poema habita en lo no escrito, en lo no alcanzado. Citemos la segunda de las composiciones del libro, la cual desarrolla este tema:

el fuego del tiempo  
se consume a sí mismo

esa rosa ya no dura  
más que su perfume

llevo un milenio  
resplandeciéndome  
en las uñas

el polvo es la ceniza  
de una  
inmutable mariposa

los extremos del sueño  
escapan dando gritos

la luz única  
que solamente  
solo percibo  
huye por los márgenes  
de esta página  
donde  
una vez más  
la escritura  
se encuentra con la nada

(¿para nada?)

Paralelamente, la fugacidad remite al paso del tiempo que, en cuanto tal, no tiene tanto peso en el poemario que comentamos, sino en la medida en que coloca al «yo»

poético al borde del fin. Es ese sentido el que prima en buena parte de los poemas, aunque no con un trasfondo trágico sino de resignada desesperanza. La «nada» es mencionada más a menudo que la «muerte» y tal vez ello se deba a que el poeta no las percibe como términos sinónimos; de hecho, en algunos casos, la «nada» se asocia a una incertidumbre angustiosa ante el mundo futuro, como en («pareados»), cuyos versos finales dicen: «Difícilmente están las cosas en su sitio/ el presente es un hueco entre dos gritos/ Un paso al frente es un paso a la nada/ agitemos sin embargo la matraca». Cuando la vincula al acabamiento de la existencia corporal está negando implícitamente cualquier trascendencia, mientras que el término «muerte» encierra la connotación de tránsito y de ingreso a otra forma de vida, según cierto pensamiento occidental: «a los lapsos de la vida/ siguen los pasos/ con fatiga/ hasta mezclarse con la nada/ y no ser nada» (p. 15).

Un aspecto temático que tiene antecedentes en la obra de Sologuren es la configuración de un ser aislado y contemplativo, que se identifica con el «yo» poético. En *Un trino en la ventana vacía*, algunos poemas insisten en el sentido del encierro aunque no en el espacio de una habitación, sino en el más restringido del propio cuerpo. Existe también un marco temporal que acentúa esa sensación de acoso en la soledad que sufre el poeta: la noche, la que recorta el espacio visible y también despersonaliza. Ese contacto angustioso con la noche produce el poema más apremiante, en su inicio, de todo el poemario, («canto nocturno de un adolescente»). Toda la primera estrofa está construida sobre la base de verbos en imperativo, y desliza al final la sospecha de un despojamiento ocurrido durante su transcurso:

suelta el pico noche  
habla grita insulta  
no te quedes callada  
no me escupas tu frío  
quita las sombras de mi boca  
no permitas que la araña descienda  
no lances tus murciélagos  
sobre mi solitaria cabeza

...  
volveré a mí mismo  
sin talismán ni destino

soy el agredido

el día vendrá  
lo sé