

invocación íntima y «agónica» que se nutre tanto en la capacidad ineludible de soportar la duda como en la creencia del Dios-amor y su enviado Cristo.

Ideas, dudas y creencias que asimismo se extienden a la imagen de la muerte en sus opciones de aniquilación total o resurrección. Una mayor sensibilidad hacia las razones (o afectividades) de la cordialidad y el amor le inspiran optar por la segunda, puesto que ninguna de las dos constituyen evidencia, no sin entender, y rechazar una vez más, que la antropología de quienes conciben la muerte como aniquilación total —la incorporación disgregada al universal proceso cósmico, que para algunos desamparados de fe resulta la única salida, digo— es crasamente reduccionista.

Concluye tan extraordinaria aventura del pensamiento, cuyo ejercicio dedicado a la «creencia» probablemente sea el más intenso, original y contradictorio (por su propia e ignota naturaleza) de cuantos pueda construir la vocación de la verificable idea científica y el respeto a la magnitud de la Creación, que a unos inclina a la agradecida alabanza y otros prefieren encogerse de hombros y poner un límite a su interrogación, con unas palabras de Alberto Magno, el santo medieval: «*Numquid durabo?*», «¿Es que voy a perdurar?». Expresa, ambigua e inteligentemente, si se va a perdurar en la memoria secular de los hombres o en otros espacios y tiempos. En Laín, como él mismo dice, las creencias tienen dudas, pero las soportan.

Y sobre todo yo quiero que el posible lector entienda que es don Pedro Laín una auténtica vieja gloria viva y en acto de entera lucidez, afirmación que, no por obvia, está de más en un mundo podrido por los reclamos publicitarios y las diversas desinformaciones culturales de masas.

Eduardo Tijeras

Formas difíciles de ingenio literario

Con la crisis de la *literariedad* no sólo se ha rechazado el fructífero mito de la *obra en sí* —según la ajustada expresión de Gustave Flaubert— sino que la poética se ha proyectado hacia otros campos vecinos como la pintura y la música. Surgen así investigaciones determinadas por la necesidad de extender los análisis más allá del material verbal inmanente, considerado por los formalistas como el objeto específico de la lengua literaria. Esta vocación pluridisciplinar inspira la obra de Rafael de Cózar, *Poesía e imagen*¹.

Parece evidente que la ruptura de las barreras entre las diversas manifestaciones culturales sirve como motivo estético a un sector importante del arte contemporáneo y que la preeminencia del mundo de la imagen y de la percepción visual es uno de los rasgos caracterizadores del siglo XX. Aparecen también en nuestro tiempo determinadas formalizaciones estéticas que se definen por la integración de los diversos códigos en una zona de los lenguajes artísticos tradicionales: el cine, por lo que tiene de totalizador, es el mejor ejemplo de ello. Por otra parte, la correlación entre las diversas creaciones artísticas se manifiesta en un proceso de formalización de sus lenguajes.

Atendiendo a estos presupuestos, el trabajo de Rafael de Cózar presenta una integración de las distintas artes, no ya en la teoría estética —aspecto muy transitado en

¹ Sevilla, Ediciones El Carro de la Nieve, 1991.

la historia literaria— sino en los ejemplos que confirman esa función integradora. Para ello, el autor analiza una variedad prodigiosa de géneros, un universo complejo constituido por aquellos elementos que Curtius denominó «manierismos formales», y que son conocidos también como «esfuerzos de ingenio», «artificios difíciles» o «extravagancias literarias». Todos ellos pertenecen a una especie de poética heterodoxa casi siempre olvidada o rechazada, tanto por los creadores como por los críticos.

La actitud peyorativa, con la que han sido contemplados tales artificios a lo largo de la historia literaria — relegándolos con frecuencia al papel de meros entretenimientos formales, fórmulas intrascendentes, ejercicios retóricos, etc.— contrasta con otros puntos de vista que los vinculan con los valores mágicos de la escritura, sentidos esotéricos y con manifestaciones como la alquimia, la cábala y la numerología.

El autor admite que con este libro se instala en un difícil contexto multidisciplinar para el que los criterios tradicionales resultan superados. Hay, sin embargo, un hecho incuestionable y es la existencia de toda una tradición que, desde el siglo IV a.C. hasta el presente, ha desarrollado una serie de fórmulas con puntos en común y en un proceso continuo, y que esa tradición no parece haber tenido casi nunca un papel predominante sobre la poética reconocida como ortodoxa. Partiendo de esta premisa, el autor se adentra en el campo de estas formas difíciles de ingenio literario, desde su centro de interés por las vanguardias, que se manifiesta ya en trabajos anteriores como *Algunas notas sobre la vanguardia y el surrealismo*. A modo de introducción al andaluz José María Hinojosa², *Una aproximación a la vanguardia: Visualismo y papel de Andalucía*³, *Algunas referencias sobre el movimiento «postista» a través de sus manifestos*⁴, *De la vanguardia al experimentalismo en España*⁵, *Heterodoxos españoles. La poesía experimental*⁶, *Poesía experimental en España. Algunas notas introductorias*⁷, etc. Como conclusión y explicación de estos trabajos, a Rafael de Cózar le interesaba señalar las raíces y los fundamentos históricos de las vanguardias formales y de la experimentación poética contemporánea. Y si el interés inicial del investigador se centraba en aquellos movimientos que, desde los inicios del siglo XX, desarrollaron la proyección espacial de la palabra, así como

los que, tras la segunda guerra mundial, continúan con esa preocupación por la visualización de la poesía, al indagar en sus raíces, descubrió una extensa tradición repleta de ejemplos, que constituyen los precedentes históricos del formalismo vanguardista contemporáneo. Tales ejemplos forman el grueso del libro, que aparece estructurado en tres apartados: en el primero se concentran algunos aspectos teóricos que sirven para fijar, a modo de introducción, una base para la interpretación o explicación del contenido desarrollado en el apartado segundo. En éste analiza el proceso histórico de las formas de artificio o esfuerzos de ingenio. El tercero, por último, es un breve recorrido por la experimentación poética de la vanguardia española. Cada una de estas partes presenta un desarrollo muy bien trabado y organizado.

La primera se inicia con algunas precisiones sobre las relaciones entre la escritura y el arte, el aspecto lúdico de éste y el tema del manierismo como posible concepto de orden general definitorio de muchos artificios. Para entender este concepto, Rafael de Cózar cree necesario partir del presupuesto *arte-imitación* que desde Platón y Aristóteles se extiende en la historia del pensamiento estético hasta el siglo XVIII. Este suele ser un punto de partida de especialistas en filosofía estética que explican, en cierto modo, el arte moderno, a partir de la ruptura con el citado presupuesto.

Las transgresiones al citado principio están justificadas desde el arte antiguo, pues si bien la ficción se calificaba negativamente frente a la verdad, la verosimilitud es ya en los teóricos griegos un claro atenuante, un fundamento incluso de la existencia del arte.

Rafael de Cózar relaciona el manierismo con el principio del «arte-imitación» (Platón, Aristóteles, Calvino, Du Bellay o Vasari, entre otros) del que procede: se trata del arte elaborado a partir de la «manera», de la forma, frente a la sustancia, frente a la materia. En palabras

² En *Andalucía en la Generación del 27*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1978, págs. 73-111.

³ En *Letras del Sur*, 3-4 (1978), págs. 65-69.

⁴ En *Erebea*, 2, (1980), págs. 93-103.

⁵ En *Encuentro con la Poesía Experimental*, Bilbao, Euskal Bidea, 1981, págs. 75-98.

⁶ En *Dadá-Surrealismo*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1986, págs. 102-110.

⁷ En *Canente*, 6, Málaga (1989), págs. 155-172.

de Claude Gilbert Dubois, es «el arte de amanerar la materia, ya sea que esté compuesta de palabras, colores, formas arquitectónicas o duro mármol»⁸.

Rafael de Cózar está a favor de la idea de Curtius, según la cual la tendencia manierista es una constante de actitudes antielásticas a lo largo de la historia de los estilos⁹. No niega, por otra parte, la postura de Hauser, que aplica el término manierismo a una etapa con características definidas¹⁰ ni las precisiones de Orozco en torno a la dificultad de separar los recursos del manierismo y del barroco o barroquismo¹¹. Sin embargo, lo que se deduce de su trabajo es que el manierismo no es exclusivo de ningún período, aunque en alguno de ellos estos artificios se vean favorecidos, de la misma forma que en otros momentos históricos se vinculan con la heterodoxia. En los ejemplos estudiados, el artificio técnico manierista tiene su representación en los versos polilingües, el lipograma, la repetición sistemática del ritmo, la paranomasia, etc.

A continuación se estudian las relaciones entre estos artificios y la magia, el hermetismo, la cábala, la alquimia, los talismanes literarios..., todo ello como introducción de la parte más importante del libro: el desarrollo histórico de estas formas de ingenio desde las raíces griegas hasta los inicios de la vanguardia. Se inicia, así, este segundo apartado, con un estudio del período alejandrino (323-31 a.C.), de la poesía griega en la época romana (31 a.C.-313 d.C.) y de la literatura cristiana bizantina (313-527), como momentos históricos en los que se fundamentan estos procedimientos expresivos.

En la época alejandrina, como ha demostrado Armando Zárate¹², se asientan las bases de esa concepción de la literatura que provoca la aparición de los primeros autores de caligramas, entre otras formas difíciles, claro síntoma no sólo de la importancia de la retórica y la técnica en la búsqueda de la dificultad de la expresión, sino también del esfuerzo por rivalizar con las otras artes, especialmente con la pintura. Por otra parte, era conocida ya la descripción literaria de objetos artísticos, como se pone de manifiesto en el escudo de Aquiles en *La Iliada*. Se pretendía reproducir con la palabra los efectos de las artes plásticas y reconstruir el objeto utilizando el lenguaje como elemento visual a partir de su distorsión. Al igual que otros tratadistas antiguos, Aristóteles planteó en su *Poética* las relaciones existentes entre

la poesía y las artes plásticas, en la medida en que todas ellas participan de la mimesis. Estas interrelaciones aparecen estudiadas en algunos gramáticos y retóricos alejandrinos y de épocas posteriores como Zenodoto, Aristarco, Dionisio de Halicarnaso y Crisóstomo de Prusa, que en su *Olimpica* —al igual que Lessing en su *Laocoonte*— discute las diferencias y analogías entre la poesía y la escultura. Luciano desarrolla esta misma controversia en *Somnium*, obra de gran difusión en la teoría estética posterior.

Rafael de Cózar demuestra que la actitud de algunos de estos autores hacia la dificultad y la oscuridad, el juego y el diseño verbal, la poesía realizada a base de recurrencias gráficas, es algo más complejo que un puro esfuerzo retórico gratuito, y que es precisamente el manierismo alejandrino, desprovisto de una concepción peyorativa, el punto de arranque de la investigación. Los primeros textos en los que aparecen estos recursos son las *Antologías* y una de las manifestaciones más destacadas, el caligrama. Del caligrama se han señalado los precedentes de los mandalas hindúes y la inscripción de «Duenos», del siglo IV a.C., encontrada en Roma cerca del Quirinal. Entre sus primeros cultivadores se ha señalado a Simias de Rodas, Licofrón, Sotades, Aratus, Teócrito de Siracusa y Dosiadas de Creta.

En la literatura latina —base evidente para el desarrollo de las «formas difíciles» en las literaturas vernáculas— Cózar distingue tres momentos: el primero, representado por la tradición romana en torno al siglo III a.C., en clara relación con el período alejandrino y la literatura griega; un segundo momento, situado tras el período clásico y coincidiendo con el inicio de la llamada «decadencia» y los primeros cristianos —etapa en la que se encuentran los autores hispanorromanos calificados como formalistas y retóricos de la oscuridad—; y un tercer

⁸ El manierismo, *Barcelona, Península, 1980*, págs. 15-23.

⁹ Curtius, E.R., *Literatura Europea y Edad Media Latina, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1976*, 2 vols.

¹⁰ Hauser, A.: *Historia social de la literatura y el arte, Madrid, Guadarrama, 1978*, 3 vols.

¹¹ Orozco, E.: «Estructura manierista y estructura barroca en la poesía», en *Historia y estructura de la obra literaria, Madrid, C.S.I.C., 1971*, págs. 97-115.

¹² Zárate, A.: «Los textos visuales de la época alejandrina», en *Dispositivo, Michigan University Press (1978)*, vol. 3, n.º 9, págs. 353-366.

momento, que culmina en el «renacimiento carolingio». Como en el estudio de la literatura latina, el autor acude a las *antologías* en busca de los materiales más cercanos a estas formas difíciles. Entre los autores latinos se detiene especialmente en Quinto Ennio, Virgilio, Horacio y Ovidio. De Horacio interesan especialmente sus ideas teóricas en el tema de las relaciones entre pintura y poesía, que se ha sintetizado en su principio «ut pictura poesis»¹³, idea tal vez interpretada en sentido engañoso hasta Lessing, pues si Horacio no era partidario de los géneros cerrados, ello no implica una confusión entre sistemas distintos, a pesar de sus evidentes interrelaciones.

Cózar destaca la importancia del tarraconense Marcial, de Tertuliano y, ya en la temprana Edad Media, de Porfirio y Ausonio.

Porfirio realizó, además de varios caligramas en sentido estricto —un altar, una siringa, un órgano—, un buen número de laberintos que incluyen a su vez otras formas, retrógrados o anacíclicos, serpentinos y ecos. Y si el altar tiene clara conexión con los de Dosiadas o Vestinus, la «Siringa» de Porfirio debe relacionarse con la de Teócrito. Cózar revisa las versiones que de este autor han realizado César Cantú, Ludovico Lalanne, Carboneo y Sol, Bertrand Guegan, Armando Zárate y recurre directamente a fuentes como la *Patrología Latina* de Migne.

Junto a Porfirio, Ausonio es presentado como el autor más interesante del siglo IV, pues aunque no realiza caligramas, es quien difunde el centón sistematizándolo y dándonos ciertas reglas, aparte de otros muchos artificios, como versos con final monosilábico, enigmas numerales, versos polilingües, textos inconexos, poemas letrados, etc.

Entre los preceptistas y gramáticos, estudia a Terenciano Mauro, Flavio S. Charisil, autor de *Artis Grammaticae* y sobre todo a Marciano Capela, al que se debe una enciclopedia literaria titulada *De Nuptiis Philologiae et Mercurii*, de fondo alegórico y de enorme influencia en la Edad Media.

Del renacimiento carolingio al siglo X aparecen como autores destacados Alcuino de York, ideólogo y creador de la escuela más significativa del visualismo cristiano en este periodo; el español Teodulfo, obispo de Orleans y principal poeta del renacimiento carolingio, defensor del concepto alegórico y esotérico de la poesía; y el más

importante autor de laberintos, Rabano Mauro. Autores de laberintos son también José Escoto y el monje Vigilán, precursor de la poesía concreto-visual, como ha señalado Romera Castillo¹⁴.

Después de unas anotaciones sobre el manierismo en el mundo hispánico y de un estudio de la proyección visual de la literatura hebrea, se revisan los acrósticos y sus variantes, los retrógrados, jeroglíficos, artificios de fundamento visual, juegos de combinación y disparates, y las obras de los primeros preceptistas españoles, en el tránsito de la Edad Media al Renacimiento. Se mencionan, así, la *Gramática Castellana*, de Nebrija, el *Arte de poesía castellana* de Juan del Encina y el *Prohemio e carta* al condestable de Portugal, del Marqués de Santillana. En todas ellas aparecen referencias interesantes a estos temas.

Entre los teóricos renacentistas y barrocos se estudia a Sánchez de Lima, Díaz Rengifo, López Pinciano, Luis Alfonso de Carvallo, Juan de la Cueva, Francisco Cascales, Juan de Jáuregui, Gonzalo Correas, Juan Caramuel y F. Paschasius.

La influencia italiana impulsa el desarrollo de las preceptivas en el siglo XVI. Una de las primeras es *El arte poético en romance castellano* (1580) de Sánchez de Lima. El preceptista, que sigue la doctrina métrica italiana sin apartarse de Horacio, valora como forma de máximo artificio la sextina. Las rimas internas —consideradas por Herrera vicios indignos— las denomina «marañas». Mucho más interesante es el *Arte Poética Española, con una silva fortissima de consonantes comunes* (1592), de Juan Díaz Rengifo, que es la primera preceptiva española que presta atención a estos artificios.

¹³ Con el título *Ut poesis pictura han publicado un libro Antonio García Berrio y María Teresa Hernández, en el que se lleva a cabo una actualización poética de la teoría humanística de las artes plásticas; se analiza la poética textual de un discurso plástico; se estudian la semántica y la pragmática de la comunicación visual, la retórica del realismo y las relaciones entre la gramática del texto artístico y la poética del imaginario visual. (García Berrio, A. Hernández Fernández, T. Ut poesis pictura. Poética del arte visual, Madrid, Tecnos, 1988).*

¹⁴ Romera Castillo, J.: «Poesía figurativa medieval: Vigilán monje hispanolatino del s. X precursor de la poesía concreto-visual», en Anuario 1980. Actas del III Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, Madrid, S.E.L.G.C., 1980, págs. 138-155.

Al igual que Shepard¹⁵ 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'Ors¹⁶, 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 Raimond¹⁷, 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.

¹⁵ Shepard, S.: *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1962.

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

¹⁷ 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*^{*}, 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

^{*} Javier Sologuren. *Un trino en la ventana vacía*. Madrid, Ediciones del Tapir, 1992; 47 págs.