

realidad y unas leyes propias. Los distintos experimentos que realizan los cabalistas sirviéndose de él propician una profunda reflexión acerca de la gramatología y las formas de la escritura. La técnica permutatoria aparece cual un modo de explorar los secretos del lenguaje a través de sus más pequeñas representaciones gráficas.

La labor llevada a cabo por Abraham Abulafia y el resto de cabalistas extáticos a través del *Hojmá ha Tseruf* (Ciencia de la combinación de las letras) parte de la convicción de que a través de la combinación, asociación y permutación de las letras del alfabeto se puede llegar a la contemplación de los máximos secretos y por tanto al éxtasis místico.

Esto implica una nueva manera de leer y comprender los textos. “Hay que distinguir la ‘lectura de las palabras’ y la ‘lectura de las letras’, hay que dar a las letras la posibilidad de ser letras a pesar de la existencia de las palabras” (Ouaknin 1998: 76). Es decir, no permitir que se conviertan en elementos subsidiarios, desprovistos de entidad propia.

Mención especial merecen las letras que conforman los distintos nombres de Dios —sobre todo las del Tetragrama Yhvh—, y la técnica permutatoria asociada a ellas. Abraham Abulafia crea todo un sistema de meditación basado en la combinación de las letras del Nombre sagrado. Las letras, aparentemente vacías de significado —pero capaces de albergar el máximo sentido— constituyen el elemento ideal para su práctica: no distraen al místico de la labor contemplativa (como sí lo harían dibujos o palabras) y, al mismo tiempo, al formar parte del lenguaje divino, habitan la sustancia misma de la realidad:

Nace así en Abulafia la meditación sobre las letras del alfabeto entendidas no sólo como signos autónomos de la lengua, sino como partes constitutivas del Nombre de Dios, objeto por excelencia y al mismo tiempo indeterminado (...). Letras que para el discípulo no poseen, tomadas aisladamente, un sentido, y por tanto no distraen al espíritu, pero todas juntas forman el objeto máximo del conocimiento (Allegra 1997: 12).

El propio cabalista, en un tratado titulado *Sefer ha-hesheq*, advierte a quien quiera adentrarse en su camino de que debe aislar las letras y negarles todo valor superficial, para que éstas no obstaculicen su camino de elevación:

Primero debes asegurarte en tu corazón, de la mejor manera que puedas, de que las letras son sólo signos y caracteres alusivos como lo son las medidas y las parábolas en su esencia, y que sólo existen como instrumentos gracias a los que el hombre accede a la comprensión; para

nosotros están hechas a imagen de las cuerdas del laúd. La producción de sonido por la vibración de la cuerda con la ayuda del arco, el sucesivo roce de las diferentes cuerdas y la combinación de los sonidos que resultan despierta el alma del hombre, que se regocija, busca alegría, felicidad y placer. Se producen entonces una gran elevación y un inmenso arrebató para el alma (Idel 1989: 63).

El fin último es el rescate del alma cautiva y la luz infinita de las cadenas de la materia, que conducirá a un intenso placer en el momento del éxtasis místico. “Abulafia intenta liberar al alma de aquellos obstáculos —‘lacres’, ‘nudos’— de orden moral, lógico, social, etc. que le impiden sintonizar con las corrientes de la vida cósmica, interpretación cabalística del *intellectus agens* de la filosofía medieval” (Allegra 1977: 11). Y la comparación con la música no es azarosa en modo alguno. Abulafia la utiliza muchas veces como metáfora de sus métodos. En palabras de Gershom Scholem:

Así como el músico expresa el mundo “una vez más” por medio de sonidos que no son palabras, y llega a alturas inconmensurables y desciende a abismos sin fin, del mismo modo ocurre con el místico: para él, las puertas cerradas del alma se abren con la música del pensamiento puro que ya no está ligado al “significado” y, en el éxtasis de las profundas armonías que se originan en el movimiento de las letras del gran Nombre, se abre de par en par el camino que conduce a Dios (Scholem 1993: 118).

Las letras se conciben como un conjunto misterioso y superior: su sentido no tiene conexión con ningún significado palpable, dada nuestra radical ignorancia. Sin embargo, la riqueza de sus posibilidades salta a la vista; “de hecho, podemos decir que en la Cábala cada letra individual es un mundo en sí mismo” (Scholem 1999: 42). En la práctica combinatoria, el valor de las letras está presente pero agazapado: no se muestra comprensible para la mente humana, pero permite la intermediación entre ambos universos, pues late en su naturaleza la posibilidad de reflejar los últimos secretos:

Las formas son ahora los significados —el sentido primigenio— que el observador puede atribuir a estas combinaciones de acuerdo con el grado de su facultad intelectual de conocimiento. Las letras son, así, la sustancia y la forma del mundo intelectual, cada una en concordancia con las diferentes perspectivas desde las que es observada (Scholem 1999: 42).

El *Tseruf* necesita de una precisión absoluta, no hay en él lugar para el azar. Es un sistema formal, un método exacto y propuesto, paso por paso, como modelo a seguir. Hay un rechazo manifiesto de la anarquía, la subjetividad o las experiencias descontroladas. La técnica ha de ser contemplada como un “arte a partir del que pueden extraerse, una vez completados los ejercicios a los que Abulafia dedicó importantes manuales, unos resultados que no varían” (Allegra 1997: 13). Se trata de un proceso paulatino, que conduce a la liberación del alma a través de un éxtasis provocado y controlado.

El Nombre sagrado contiene en sí ecuaciones “científicas” sobre la estructura del mundo y su funcionamiento; por ello posee una dimensión cognitiva y un poder mágico, y se puede suponer que estas dos características derivan de la estructura particular del Nombre. Pero, según Abulafia, para aprovechar la capacidad estructural de los nombres antes hay que dismantelarlos y reconstruir una larga lista de nuevas estructuras volviendo a combinar las letras del Nombre. Pues paralelamente a las transformaciones que afectarán a la estructura del Nombre, se producirá una modificación en el alma humana.

Un cambio que conducirá a la elevación de la misma, a un mayor grado de conocimiento. Las letras se interiorizan: ya no son entidades abstractas o corpóreas que se encuentran fuera del sujeto y que éste manipula como haría con cualquier otro objeto. Ahora viven dentro del alma, se graban en ella y le muestran caminos nuevos; forman parte de la transformación que experimenta el místico. Moshe Idel comenta, a la luz de los escritos de Abulafia:

Estamos ante un proceso explícito de interiorización: las letras del Nombre divino experimentan un proceso de “purificación” que las hace pasar del estado de letras sensibles —que existen en el exterior del intelecto— al de letras espirituales, que habitan el corazón. A través de este proceso, que parte del mundo sensible para llegar al mundo inteligible, se construye el intelecto (Idel 1989: 33).

3. Juan Eduardo Cirlot y la “ciencia de la combinación de las letras”

La ciencia del *Tseruf*, caracterizada por los rasgos expuestos, despertó un gran interés en Juan Eduardo Cirlot, que vio en ella un correlato de su poesía permutatoria. Giovanni Allegra, en su artículo “I simboli ermetici nella poesia permutatoria di Juan Eduardo Cirlot”, parte de una pregunta acerca de la filiación de esta nueva práctica

creativa: ¿Se trata de un puro juego surrealista, una variante de la escritura automática? ¿O, por el contrario, remite a “formas estáticas de representación”, siguiendo el ejemplo de Abulafia? (ver Allegra 1997: 9). La disyuntiva se encuentra en la negación, por parte de los surrealistas, de cualquier influjo intelectual en la creación y de su rechazo de las aspiraciones trascendentes. La experiencia mística de Abulafia se inscribe, por el contrario, en una tradición ya codificada, y la combinación de las letras es sólo aparentemente arbitraria y aleatoria, como se acaba de mostrar.

En la poesía de Cirlot también se advierte una defensa de la naturaleza objetiva e impersonal de la simbología⁴ (y las letras, para ambos, son símbolos, tal como se verá más adelante). Allegra sentencia:

En Cirlot sin embargo no hay, como en otros, un uso arbitrario, caótico e “ingenuo” [de la simbología]. [...] Al decir que [es una poesía] “construida”, no significa artificiosa, sólo se quiere tener presente que el autor se mueve en un paisaje muy preciso y cuyos elementos no pueden ser “espontáneamente” dispuestos y amalgamados (Allegra 1997: 18).

En una carta fechada el 4 de febrero de 1971 y escrita con motivo del envío de *Bronwyn, permutaciones*, el propio Cirlot reflexiona acerca de los vínculos de su poesía permutatoria con la literatura vanguardista y las antiguas tradiciones sagradas. Su conclusión es muy aclaradora: la labor consiste en buscar sistemas lógicos, y en continuo movimiento, que permitan un acercamiento profundo a lo irracional. Resulta pertinente, en este punto, llamar la atención sobre los procedimientos de Abulafia: letras dinámicas que se combinan según determinadas reglas en un intento por acercarse a lo absoluto: el Nombre de Dios. Éstas son las palabras de Cirlot:

Tras haberme pasado la vida estudiando y defendiendo el arte, la música y la poesía de vanguardia, ahora resulta que (llevo cuatro años estudiando religiones y culturas celtogermánicas a fondo) es ahí en

⁴ Sirva como ejemplo el final del artículo “Simbolismo fonético BRONWYN-BHOWANI” (16 de abril de 1971), en que el poeta afirma: “Para terminar, diremos que, pese a lo que pueda parecer a los no iniciados en estos conocimientos simbólicos, no se trata de elucubraciones arbitrarias o solamente apoyadas en tradiciones cuya capacidad de fundar la verdad es discutible. Tenemos que repetir que, en el corto espacio de que disponemos, no se pueden aquí dar, ya no razones convincentes, sino ni siquiera las fuentes bibliográficas que ayudarían a penetrar en este mundo ideológico con mayor confianza y seguridad. Por nuestra parte, es evidente, tenemos seguridad y confianza en tales certidumbres”.

el oscuro-claro cielo gris del Norte y del pasado donde brilla lo “mío perdido”, que en Bronwyn se cristaliza y que, a través de las permutaciones, intento desarrollar, buscando la explicación de la imagen irracional por la cinética de la racional (Cirlot 2001: 430).

Es a lo largo del *Ciclo Bronwyn*, iniciado en 1967, donde encontramos una mayor cantidad de propuestas relacionadas con la poesía permutatoria⁵. Una de ellas, ejemplificada en *Bronwyn, n* (1969) atañe a la aplicación del método a las letras del nombre de Bronwyn, y coincide con un momento de inflexión en el ciclo poético: *Bronwyn, n* anunciaba una nueva vía poética en la que sólo es posible penetrar devolviendo a la palabra escrita su “vocalidad” original, y que fue proseguida en *Inger, permutaciones*, dentro del grupo Inger que concurre con el ciclo Bronwyn. “La segunda etapa que inicia *Bronwyn, n* (antes de junio de 1969) termina en *Bronwyn, y* (marzo de 1970). Estos cuatro libros de poemas (*Bronwyn, n, z, x, y*) fueron concebidos por Cirlot como la imposibilidad de dejar a Bronwyn” (V. Cirlot 2001: 26).

Sin embargo, el nombre de Bronwyn se había erigido en misterio mucho antes de explorar las posibles combinaciones de sus letras —lo hizo casi al comienzo del ciclo. El lenguaje poético, inquebrantable, remite una y otra vez al nombre de Bronwyn:

Sí puedes,
mira cómo me envuelvo en los cabellos blancos de mi espíritu
contra el yerto alfabeto que recita tu nombre,
Bronwyn.

(Cirlot 2001: 128)

Un nombre en el que, de nuevo, se concentran todos los enigmas. La poesía se construye en torno a él: circundándolo, omitiéndolo, alterándolo. Y Cirlot apuesta por la acción, por una escritura que “haga”, que otorgue realidad a Bronwyn abriéndole un espacio inédito. En palabras del autor:

Entonces comprendí que escribiendo versos a Bronwyn no conseguiría nada. Ni tampoco escribiendo un texto “objetivo” sobre los símbolos del “Señor de la guerra”, ni siquiera por orden, ni buscando la

⁵ La serie Inger, desarrollada paralelamente al Ciclo Bronwyn, ofrece también buenos ejemplos de permutación, pero nos ha parecido más apropiado centrar el análisis en Bronwyn por el conjunto del imaginario que concita. No obstante, un análisis completo de la poesía permutatoria de Cirlot —aquello que no se pretende aquí y ahora— sí necesitaría del estudio pormenorizado de Inger.

multiplicación de sus planos, ni su relación con los mitos, celtas o universales. No. Se trata de otra cosa. Hay que hacer lo mismo que el “Señor”. Llegar al pantano, repeler a los frisios, ocupar la torre, ir de caza, encontrar a Bronwyn, apoderarse de ella, darle el anillo del padre (Padre), retenerla, matar al “hermano oscuro” y luego morir por ella, dejándola en poder de los frisios (Cirlot 2001: 17-18).

Una labor, ésta, que roza lo imposible, pero en la que el poeta se afana. Y su principal arma se encuentra precisamente en el nombre de la heroína: palabra que es afirmación de existencia; invocación, pero también territorio vacío, listo para acoger y despertar la vida a sus lados.

He grabado las piedras con tu nombre,
con las letras sagradas de ese nombre
donde tu ser recoge su existencia
aquí.
Las piedras han gritado; de sus rayas
salía un fuego líquido y un vaho
de celestes azules sonrosados.
La superficie de la tierra hablaba.

(Cirlot 2001: 167)

Las piedras, materia inerte por excelencia, han recibido las “letras sagradas” del nombre de Bronwyn, calificado como lugar “donde el ser recoge su existencia”. La primera estrofa culmina con una indicación espacial precisa: “aquí”. Es decir, en el territorio del poema, o en ese mundo cóncavo que el poeta ha creado precisamente para acoger a Bronwyn: entidad que se otorga a través de la inscripción, en la tierra, de las letras del nombre. Las resonancias cabalísticas —fruto de una “coincidencia”, en el sentido poético, entre ambas búsquedas— saltan a la vista: un Dios que crea grabando y esculpiendo las veintidós letras del alfabeto, cuyo ser misterioso reside en un nombre secreto que dota de realidad al mundo, al “aquí”, a lo presente.

En el prólogo a *Bronwyn*, n Cirlot alude a un nuevo comienzo, a un renacimiento del ciclo basado, precisamente, en el simbolismo fonético. Bronwyn es un poema infinito (sólo truncado por la enfermedad y la muerte del autor), y su protagonista aquella que una y otra vez aflora a la superficie, en un poderoso resurgimiento. No en vano, casi todos los libros están dedicados “a la que renace de las

aguas”⁶. El poeta escribe, al inicio de *Bronwyn*, n:

Sería erróneo pensar que mi intención en este poema ha sido hacer letrismos o cultivar una situación límite per se. Terminado el ciclo Bronwyn (I-VIII) parecía imposible agregar nada más a este mito predilecto, situado en la ideología cátara. Entonces pensé que podía, que debía hablar a Bronwyn en su propio idioma. Pero ¿cuál era el idioma de Bronwyn? Imaginarlo me pareció la más atrayente de las ideas: el resultado fue su construcción por variaciones fonéticas mediante las cinco letras diferentes que integran el nombre de la doncella céltica: b, r, n, w, y (Cirlot 2001: 542)⁷.

La creación de un idioma propio es un paso más para acercarse a Bronwyn. No se trata, además, de un conjunto de signos arbitrario, tal como advierte el poeta, sino que responde a una poderosa lógica interna. La lengua propia de Bronwyn, aquella que conducirá directamente a ella, está formada por las letras de su nombre, que conforman, por extensión, la totalidad de su universo. Estamos aquí ante la misma consideración que llevó a los cabalistas a sostener que la Torá en su conjunto constituía el Nombre de Dios, presente a su vez en cada uno de sus signos. Las combinaciones de las cinco letras —sólo cinco— de BR(O)NWYN dan lugar a una lengua “imaginada” e infinita, aparentemente cerrada, pero en la que todo cabe: herramienta utilizada por el poeta para dar otra vuelta de tuerca y esquivar el final de Bronwyn. El prólogo termina con unas palabras especialmente significativas:

El resultado es un rito verbal, un poema que pudo ser presentido por Bécquer cuando en una de sus Rimas alude a: “Ideas sin palabras / palabras sin sentido”. Aunque la carencia de sentido aquí se da como inmediata y aparente, pues, justamente, la “voluntad” del poema es desvelar un metasentido a través de las resonancias que los fonemas determinen en el lector, al margen de repentinas “aclaraciones” que se producen al construirse sílabas con significado en español o en

⁶ Escribe Cirlot: “Al ver a Ofelia entre dos aguas muerta en el film ruso [una versión de Hamlet] recordé de pronto el resurgir de Bronwyn de ‘esas mismas aguas y con las mismas flores’. Bronwyn sale del agua para que el señor se enamore de ella, pierda su feudo, su vida misma, es decir, para hacer con ‘él’ lo que hizo Hamlet con Ofelia” (Cirlot 2001: 12).

⁷ Nótese que la vocal “o” no es considerada como una letra dentro de este grupo, aunque sí forma parte de las composiciones del libro y, por supuesto, del nombre de Bronwyn. Su condición vocálica la excluye del conjunto (en una decisión que no puede dejar de recordar a las lenguas semíticas).

inglés: ny=ni, nor, own, oy=hoy, etc. En el fondo se trata, como acaso diría Dagobert Frey, de no dejar vacía una zona de lo inexpresable puro, llenándola con oscuros sonidos que aspiran a la luminosidad de un carácter inteligible más emparentado con el de la música o la abstracción que con el idioma cotidiano, por más alterado que éste pueda hacerse mediante recursos herméticos (V. Cirlot 2001: 542).

La lengua de Bronwyn se presenta como un intento de arraigar en “lo inexpresable puro”, territorio que según la Cábala ocupa el Tetragrama Yhvh. Como ya se ha visto, en el imaginario de esta tradición las palabras carecen de sentido si no participan de alguna forma en dicho Nombre, que, a su vez, no posee un significado específico por ser ininteligible para la mente humana. Cirlot habla de “oscuros sonidos que aspiran a la luminosidad”. Es decir, sonidos sin un sentido concreto, o que tan sólo suscitan vagas intuiciones por su analogía con algunas palabras de la lengua, pero que sin embargo permiten acercarse a un territorio tradicionalmente vedado: el de la musicalidad del lenguaje puro.

Nos encontramos ante una lengua recompuesta gracias a un ejercicio de destrucción de las reglas preexistentes, que actúan ahora como simples ecos de un pasado roto en añicos. Es posible suponer, por el prólogo a *Bronwyn, n*, que la finalización de la búsqueda que culminó en Bronwyn VIII (1969) condujo al poeta, por momentos, a la tentación del silencio. Él mismo, en una carta a Jean Aristeguieta fechada en enero de 1969, nada más terminar la primera etapa del Ciclo Bronwyn, anuncia la escritura de un poema denominado “antiBronwyn”, y continúa: “Después de este libro, tal vez escriba mi Réquiem, una especie de himno de Autoinmolación” (Cirlot 2001: 275). No se tiene noticia de ninguno de los dos textos, pero la carta da fe del vértigo ante la visión de un abismo creativo.

El camino de Bronwyn, pues, conduce a la experiencia de los límites, a una tentativa de destrucción de la estructura ordinaria del mundo poético y del lenguaje, pero también constituye, milagrosamente, una vía de retorno; consigue evitar el callejón sin salida y abrir un camino sólo truncado por la muerte.

Así, la labor llevada a cabo en *Bronwyn, n* responde a un intento de comunicación. El hermetismo no implica aislamiento, cerrazón, sino que es transparencia de otro mundo, apertura a una nueva realidad y voluntad de establecer lazos. En una reseña publicada en *La Vanguardia* el 10 de julio de 1969 se explica con gran pertinencia:

Esta obra prosigue la serie Bronwyn (I-VIII, 1967-1969) de su autor, pero la continúa de extraña manera. A primera vista, el hermetismo del

poema —absoluto— nos hace creer que estamos ante poesía visual o letrismo⁸ (cual el que en París dirige Isidore Issou); pero Cirlot, en el prólogo de su plaquette nos advierte de que no es así. El parecido es sólo exterior; se trata de un deseo —ya final y desesperado— de comunicación (no con el lector, sí con Bronwyn), hablándole en su idioma. Un idioma inventado con las cinco letras del nombre de la doncella céltica: b, r, n, w, y, que permite a Cirlot, por combinatoria, crear sucesiones de palabras incomprensibles a la razón (V. Cirlot 2001: 309).

Y, sin embargo, a pesar de su oscuridad, un recorrido por las composiciones de *Bronwyn*, *n* arroja, para el lector atento, una indudable luz. Cirlot aclara en el prólogo que la “y” suena como “i” y la “w” se pronuncia “u” o “v” según vaya entre consonantes o vocales⁹. Se realiza así una fuerte apuesta por la lectura en voz alta, que permita apreciar la sonoridad de las combinaciones. El resultado es una musicalidad evidente, que apela a la sensibilidad pero también al intelecto. Veamos dos ejemplos, con sus respectivas tentativas de interpretación:

Onwyn
nyb nyn
Ronwyn
nyr nyn
Nonwyn
nyn nyn.

(Cirlot 2001: 288)

La mayúscula con la que se inicia cada serie de dos versos alude al nombre de Bronwyn metamorfoseado. Se podría considerar, pues, que nos encontramos ante una invocación desesperada —y quizá ése sea el verdadero tema de todo el libro: cómo llamar a quien parece alejarse

⁸ El parecido formal con este movimiento es, sin embargo, evidente (más allá de las intenciones últimas). Rafael de Cozar explica: “El rumano Isidore Issou, que publicó un único número de su revista *La dictature Lettriste* en 1946, intentaba operar con la letra como elemento constructivo, disociada ya de la palabra y por su mero valor plástico o fónico. (...) En cierto modo se trataba de usar las letras como notas musicales perfectamente combinables entre sí. El precedente de Schwitters en la pintura o incluso los juegos cubistas o futuristas son bastante claros en el letrismo, pero este movimiento tiende a centrar todo en la poesía, lo que Guillermo de Torre llama ‘punta extrema del panlirismo’. Con el Letrismo y el Concretismo entramos en lo que no muy acertadamente se suele llamar en pintura abstracción” (Cozar 1991).

⁹ Nótese cómo en hebreo las letras Yod y Vav son las únicas que actúan como semiconsonantes, con los mismos valores que da Cirlot.

sin remedio, cómo retener a aquella que no responde ya a su nombre común, evidente, cuyas posibilidades se piensan agotadas. El segundo verso actúa cada vez cual un eco difuso del primero: allí donde la voz se va quedando sin fuerzas y, discretamente, trata de atraer al objeto deseado desde la intimidad y el ofrecimiento de una nueva confianza.

En la primera palabra la letra final varía: “nyb”, “nyr”, “nyn”, pero la segunda se presenta siempre fiel a la forma “nyn”, que parece afirmarse en la repetición final. Sonidos cercanos a una indefinida onomatopeya, que podría relacionarse, por ejemplo, con la terminación de los diminutivos y que resulta, en cualquier caso, sugerente para el lector.

El poema siguiente presenta una forma que recuerda a las tablas de Abraham Abulafia, pues se basa en la combinación de la letra “Y”, inicial, con cada uno de los sonidos que conforman el nombre de Bronwyn. El resultado es una serie de seis combinaciones distribuidas del siguiente modo:

Yr
Yn
Yb
Yw
Yy
Yo

(Cirlot 2001: 289)

La descomposición —se podría hablar de disección— del nombre es aquí máxima. Las letras aparecen desperdigadas, pues no hay dos que vayan seguidas si atendemos a la ordenación “Bronwyn”; y además, para completarla faltaría una segunda “n”. No estamos, por tanto, ante una palabra escondida que pide ser reordenada, sino que se trata de una apuesta por la esencia: aparecen los elementos fundamentales del nombre, pero fuera de él. Abren espacios, se colocan en torno a la “Y”, su columna vertebral. Y no deja de llamar la atención la combinación final, “Yo”: coherente dentro de la composición, por un lado, pero a la vez irremisiblemente ligada al sujeto, que se introduce en el poema para dejar su impronta en ese intento de relación con Bronwyn.

A lo largo del libro, las letras intentan conformar una armonía a través de las combinaciones: actúan cual notas musicales, distribuidas en escalas, y su significado —fuera de la racionalidad a la que acostumbramos— deriva de su pronunciación y del simbolismo fonético. Se trata, pues, de una propuesta a medio camino entre el habla y el canto, de un “rito verbal” (Cirlot 2001: 309), siguiendo la denominación del propio autor.

Abraham Abulafia, además de comparar su técnica con la música, daba gran importancia a la pronunciación o recitación de los nombres divinos. En sus escritos abundan las indicaciones acerca de la forma de conducir la respiración, el movimiento de la cabeza y las manos, y la modulación de la voz. El momento álgido de la experiencia mística se encuentra precisamente en esa lectura en voz alta: pronunciación cuyos sonidos invocan, musicalidad que otorga sentido. En el *Sefer hamelammed* Abulafia alienta a sus discípulos: “Recitando las palabras provenientes de la combinación, algo del soplo divino caerá sobre ti mientras tu corazón se calienta” (Idel 1989: 56).

Los sonidos de la voz atraen la atención sobre sí mismos y eso hace que resplandezca su sentido, imposible de apreciar por la razón. No se trata ya de fonemas al servicio de la producción de significados, sino de “notas articulatorias”, ahora que el mismo aparato fonador se ha convertido en un instrumento musical y, liberado de toda subsidiaridad, entona un canto.

Bronwyn, *n* es precisamente un ejercicio de revitalización del nombre, atendiendo a sus potencialidades olvidadas, intentando establecer una nueva comunicación con él. El libro acaba con su reconstitución, en una suerte de resurrección del ciclo poético: “NWYRNY BRONWYN” (Cirlot 2001: 308).

Sin embargo, la incertidumbre continúa: el poeta parece moverse en un terreno fangoso en el que la continuidad del ciclo bascula entre la imposibilidad de dejar a Bronwyn y el necesario hallazgo de nuevas formas de expresión. En *Bronwyn*, *z* (1969) encontramos una sección escrita en inglés cuyo encabezado reza: “No more Bronwyn”. Decir o no decir, abandonar o seguir al borde del abismo.

A partir de *Bronwyn*, *x* (1970) se opera una transformación que convierte a Bronwyn en Shekina (la Shejiná, aspecto femenino de Dios). Cirlot otorga a este cambio una importancia radical, tal como especifica en el prólogo a *Bronwyn*, *y* (1970), en el que hace un breve repaso de su trayectoria:

Bronwyn, *x* significó tan sólo una nueva explicación de lo ya escrito, necesaria para verificar qué grado se había podido conseguir en la metamorfosis. La dedicatoria es lo esencial, a Bronwyn-Shekina, es decir, a Bronwyn como manifestación del aspecto femenino de Dios. (...) Se trata ahora, en *Bronwyn*, *y*, de dar plena realidad a la rectificación señalada por la dedicatoria aludida y de confesarme deudor de una visión teofánica que pude tomar primero —durante tres años— como mera aparición subyugante de belleza ambigua por transhumana (Cirlot 2001: 354).

Los libros posteriores se abren con la dedicatoria “A Bronwyn-Shekina”. Y el dinamismo propio de la poesía permutatoria se acerca entonces a ese movimiento que buscaba hacer un espacio a la Shejiná, permitiendo su acoplamiento, a través de las infinitas combinaciones de letras. Las distintas variaciones del nombre continúan circundando a la esencia de Bronwyn, siempre inapresable, en *Bronwyn*, y:

Yrwyn de inextinguible
 aurora de aureola
 inmensidad reciente
 de lejanía la
 El ruido del silencio
 penetrando
 La pausa que afilada
 recoge
 Yrwyn de inacabada
 rosario de rosal

(Cirlot 2001: 364)

El nombre roto coincide con una sintaxis fragmentaria. Las palabras y las frases se mueven en los márgenes de la lógica gramatical. Se dice “Yrwyn” porque Bronwyn es inextinguible e inacabada: sola imagen de lo infinito. Pero a continuación, en el segundo y el último verso, se establecen nuevas asociaciones de palabras, basadas en la etimología y el significado. Las metamorfosis en el nombre remiten a la derivación, y llaman la atención sobre procedimientos lingüísticos que se asemejan a la permutación de las letras. La preposición “de”, en este caso, sirve para establecer una relación que no es de posesión sino de semejanza, que presupone un origen común. “La penetración del ruido del silencio”, por otro lado, es imagen de la irrupción de lo inefable, de su manifestación a través de la palabra. “Yrwyn” es un nombre imposible: una vez más, lo inexpresable puro, el dinamismo que busca atraer a Bronwyn-Shekina.

En el prólogo a *Bronwyn, Permutaciones* (1970), un libro en el que la técnica permutatoria se aplica a un modelo propio y alcanza una de sus más altas cotas de intensidad y precisión —el poeta “se decanta por una vía media, o sea las permutaciones sobre versos en un idioma normal” (V. Cirlot 2001: 28)—, Cirlot se relaciona de forma explícita con los cabalistas que intentaban rescatar a la Shejiná a través de las sucesivas combinaciones de las letras del Nombre de Dios: “El carácter cinético que posee esta poesía (puesto que todos sus elementos “se

mueven”) intenta expresar un movimiento creciente de vértigo hacia la Shekina” (Cirlot 2001: 413).

Y es éste un movimiento presidido por la búsqueda de la luz, por el resplandor celeste del cuerpo de Bronwyn —pues el nombre, tras las transformaciones, renace convertido en cuerpo. La amada, deidad femenina, es un libro de fuego:

No muy lejos
las olas se aproximan con relieves.
El mar, mi corazón, verde de estrellas
se descompone en tu blancura negra.
Las páginas de fuego de tu cuerpo
desnudo entre las nubes.

(Cirlot 2001: 424)

Un poco más lejos, el poema final del libro dice en una única línea: “TU CUERPO ENTRE LOS OJOS DE LOS CIELOS” (Cirlot 2001: 428). Hecho ya resplandor, estrella incandescente, brilla en un cielo abierto, lleno de huecos fulgurantes. El nombre, devenido cuerpo, es ahora llama. Y, sin embargo, su luz proviene de una visualización del sonido, en una sorprendente sinestesia. Victoria Cirlot escribe, refiriéndose a la totalidad del Ciclo Bronwyn: “En el interior del poeta hay algo más poderoso que la imagen. Es el sonido. Bronwyn se anuncia como sonido. Su presencia se revela a través del sonido: ella es “el sonido dorado” (Bronwyn, VIII).” (V. Cirlot 2001: 34) Ya al final del ciclo, en *La Quête de Bronwyn* (1971), surge un poema que condensa y ensalza gran parte de las cuestiones expuestas:

De pronto vi la luz y no era luz,
era el sonido, Bronwyn, de tu nombre.
Iré en tu busca Bronwyn hasta que
el valle de las ruinas no se calle,
y el árbol de los ojos y las hojas
no deje de gemir entre las ruinas.
Anegado en la luna de aquel lago
las aguas absolutas que me anegan
me ciegan y crepitan en las llamas.
Sólo trozos encuentro, sólo pozos
de sollozos y gozos.
Y mi locura busca en la llanura
la altura de la albura,

inmaculada rosa desolada.
 Umbral desconsolado del erial,
 azulado cristal de lo alejado,
 ven.

(Cirlot 2001: 498)

La luz apreciada es y no es un espejismo: luz y no luz, o más bien, luz nueva¹⁰, proveniente del sonar resplandeciente. El poeta, arrebatado por la visión, desconoce sin embargo cuál es el foco del sonido: un eco que alimenta su búsqueda, que desconcierta y que provoca. Pues a los dos primeros versos les sigue toda una declaración de intenciones: la de un esfuerzo incombustible, una determinación hasta la muerte. El poeta empieza tomando la iniciativa: “Iré en tu busca”, para llegar, en el último verso, al movimiento contrario: “ven”. Dejarse la piel en la búsqueda para forzar la venida, para esperar a Bronwyn en una imploración que es humildad máxima, conciencia de que la voluntad, en la poesía, no todo lo puede. Lo que se anhela, además, parece sólo un alivio, un “umbral desconsolado” o “cristal de lo alejado”: reflejo audible, nombre de Bronwyn que da su tenue luz a lo existente. El final del Ciclo Bronwyn coincide con la enfermedad y la muerte de Cirlot. Sus últimas manifestaciones fueron un conjunto de “variaciones fonovisuales sobre el nombre de Bronwyn” (Cirlot 2001: 555-563 y 565-5769), fechadas en junio de 1972, que el poeta no llegó a publicar en vida. El aspecto visual y sonoro de las letras aparece aquí finalmente aunado, y se reitera el misterio que alienta el nombre de Bronwyn. Los poemas se acercan, por sus características externas, a lo que ha dado en llamarse poesía visual, pero Cirlot advierte de la primacía de lo fónico:

En realidad, el proceso que me ha inducido sobre todo a realizar estas obras es igual al de otras anteriores, como *Inger*, *permutaciones*. Sea en el idioma que facilitan las variaciones sobre las letras de un nombre, idioma incomprensible aunque a veces contenga alusiones (niger, regine), o en el castellano, al extraer de una palabra sus componentes, como en el caso de la palabra “maravillosas” (= mar, losas, vi al...), esto es lo esencial. Luego, la disposición “visual”, que viene ya de muy lejos (caligramas, futuristas, constructivistas: Lissizky dijo que “la poesía debía verse, no leerse”), resulta un expediente adicional, pero complementario. No le niego —de lo contrario no lo hubiera usado— posibilidades de estímulo al configurar en “dibujos” más o menos

¹⁰ En otro poema de este mismo libro se puede leer: “He vuelto a ser la luz donde la luz / deja de ser la luz para ser luz” (Cirlot 2001: 518).

perceptibles como tales determinadas agrupaciones de letras. También es una vía para nuevas disociaciones y acumulaciones o reiteraciones dotadas de valor rítmico: ven ven ven ven... (Cirlot 2001: 566).

Como insistente muestra del marcado componente rítmico de las composiciones, destacan dos “variaciones”, una en cada libro, en las que las letras del nombre de Bronwyn aparecen dispuestas como en sendas escalas musicales: teclas a la espera de ser tocadas, combinadas¹¹.

En otro poema fonovisual, fechado en julio de 1971 y que no pertenece a ninguna de las dos colecciones citadas¹², se recalca la centralidad del nombre, su capacidad para albergar la totalidad de lo existente. El título, ya muy significativo: “Alfa y Omega=Aleph y Tau”, hace referencia a la primera y última letras de los alfabetos griego y hebreo. El mundo aparece contenido entre esos dos extremos. En el poema se aprecian dos escalas con el nombre de Bronwyn que confluyen en un mismo punto y, más abajo, un conjunto de letras ya diseminadas, casi por primera vez impronunciables. Circundadas por la nada, por el vacío y el silencio; pues en realidad son ellas, las letras —sonidos e imágenes— las únicas que, en un mundo devastado, pueden salvar al poeta:

Por eso no abandono ni el abismo
que se parece a ti por la carencia
que me mueve a buscar donde no hay nada,
sino un orden de letras y de imágenes.

(Cirlot 2001: 475)

Orden que Cirlot se afanó en explorar y construir, como último reducto de actividad y de vida. Con el sabor agríndice de quien sabe de sus limitaciones —las impuestas por el propio lenguaje— y de la derrota inminente —cercanía de la muerte. Muerte que acecha en un campo poblado de símbolos, donde las letras, luminosas, intentan levantar su último vuelo:

Y perderse en el sueño de las manos alas
aprendidas de pronto entre las luces hierbas
suyas
Bronwyn y se morir entre palabras.

(Cirlot 2001: 668)

¹¹ Ver imágenes 1 (Cirlot 2001: 561) y 2 (Cirlot 2001: 575).

¹² Ver imagen 3 (Cirlot 2001: 549).

4. Conclusión

El Ciclo Bronwyn constituye una de las más ambiciosas empresas creativas de Juan Eduardo Cirlot, e incluso de la poesía española de la segunda mitad del siglo XX. A través del personaje de Bronwyn, que conecta con su fascinación por el imaginario medieval y la idea del eterno femenino, Cirlot desarrolla una intensa búsqueda poética y existencial que desemboca en propuestas de deconstrucción del lenguaje cada vez más radicales. En dicho camino, allí donde la Vanguardia se topa con la fuerza del simbolismo ya codificado y el poder evocador de las tradiciones místicas, en este caso la judía y cabalística, el poeta encuentra una fuerte conexión con la obra de Abraham Abulafia y su ciencia de la combinación de las letras. La poesía permutatoria alcanza entonces un nuevo impulso, y es precisamente en el Ciclo Bronwyn donde conquista sus mayores cotas de profundidad poética.

Imagen 1



B
 R
 O
 N
 W
 Y
 N

 B
 R
 O
 N
 W
 Y
 N

 B
 R
 O
 N
 W
 Y
 N

ALFA Y OMEGA = ALEPH Y TAU

B
 R
 O
 N
 W
 Y
 N

 NWYN NRON

 N
 Y
 W
 N
 O
 R
 B

 Y O (RN) O Y
 B W (NR) W B

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Allegra, Giovanni. "I simboli ermetici nella poesia permutatoria di Juan Eduardo Cirlot". *Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza*. Nápoles, 1997: 5-42.
- Borges, Jorge Luis. *Obra poética*, Buenos Aires: Emecé, 1989.
- Buber, Martin (ed.). *Cuentos jasídicos. Los primeros maestros I*, trad. Ana María G. De Kantor, Barcelona: Paidós, 1993.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Poesía de Juan Eduardo Cirlot (1966-1972)*, ed. Leopoldo Azancot, Madrid: Editora Nacional, 1974.
- . *Bronwyn*, ed. Victoria Cirlot, Madrid: Siruela, 2001.
- . *En la llama. Poesía (1943-1959)*, ed. Enrique Granell, Madrid: Siruela, 2005.
- Cirlot, Victoria. "Prólogo" a J. E. Cirlot, *Bronwyn*, Madrid: Siruela, 2001.
- Cozar, Rafael de. *Poesía e imagen: Poesía visual y otras formas literarias desde el siglo IV a.C. hasta el siglo XX*. Sevilla: El carro de nieve, 1991.
- Idel, Moshe. *L'expérience mystique d'Abraham Abulafia*, París: Éditions du Cerf, 1989.
- . "Lenguaje, Torá y hermenéutica en Abraham Abulafia", trad. Belinda Cornejo, en E. Cohen (ed.), *Cábala y deconstrucción*, Barcelona: Azul, 1999: 47-56.
- Ouaknin, Marc-Alain. *C'est pour cela qu'on aime les libellules*, Paris: Calmann-Lévy, 1998.
- Scholem, Gershom. *Las grandes tendencias de la mística judía*, trad. Beatriz Oberländer, México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- . "El nombre de Dios y la teoría lingüística de la Cábala", trad. Lourdes González Prieto, en E. Cohen (ed.), *Cábala y deconstrucción*, Barcelona: Azul, 1999: 17-46.
- . *Lenguajes y Cábala*, trad. José Luis Barbero Sampedro, Madrid: Siruela, 2006.

LIBROS RESEÑADOS

Carlos Alvar, *De poesía medieval. Con sus glosas ahora nuevamente añadidas*, ed. de Josep Lluís Martos i Sánchez. Alicante: Universidad de Alicante, 2014. 518 pp.

De poesía medieval. Con sus glosas ahora nuevamente añadidas, es una recopilación de veintiún artículos sobre poesía castellana y lírica tradicional cuyo punto de partida es la amplia producción de Carlos Alvar, autor de más de trescientos títulos dedicados a la literatura medieval española y románica. Los trabajos seleccionados cubren un lapso de tiempo de casi cuatro décadas, desde el 1976, año de defensa de su tesis doctoral, hasta 2012.

El coordinador del volumen, Josep Lluís Martos, tras explicar la cuidadosa elección de las aportaciones incluidas, propone el orden cronológico como estructura del material escogido. Esta decisión permite al lector apreciar la evolución del filólogo “desde intereses lingüísticos... hasta su dedicación a la transmisión textual de la poesía de cancionero castellana” (17), una evolución que muestra no solo el desarrollo del método de trabajo empleado, sino también su maestría en el manejo dis-cursivo del empleo de las fuentes primarias, de los estudios previos y de los elementos comparados. Cada artículo, explica Martos, se acompaña de una glosa redactada por un especialista en el tema tratado, amigo, compañero de trabajo, o discípulo del profesor Alvar. Esta es la novedad fundamental de la recopilación-homenaje a la obra científica del gran filólogo.

Después de las palabras del coordinador, siguen las de Isabel de Riquer. Su texto nos proporciona las circunstancias y el contexto en el que empezó el camino intelectual del filólogo. Son palabras de elogio y de cariño, pero, sobre todo, de recuerdo de sus primeros pasos en el campo de la investigación.

Dentro de los textos preliminares, sigue el análisis de Giuseppe Tavani sobre el método de investigación que el autor desde el comienzo de su camino académico ha ido desarrollando. Tavani ofrece otro tipo de lectura y orden de los trabajos de Alvar (“sugerir una lectura personalizada de los estudios, empezando por los trabajos dedicados a los cancioneros para después pasar al resto, o viceversa” (35)), además de hacer una valoración de su entera producción científica (“Una amplitud

de intereses y competencias que, unidos a una notable escrupulosidad... ponen de manifiesto su capacidad para moverse con sabia desenvoltura entre los complejos mecanismos que la vida de la poesía lírica...” (36)).

Cierra esta sección un capítulo de Marta Haro Cortés y José Manuel Lucía Megías, que reseña las antologías sobre poesía lírica en lengua romance compiladas por Carlos Alvar. Estos repertorios, por su carácter práctico y la pulcritud de sus traducciones, ofrecen “materiales textuales de calidad, con todos los aparatos (comentarios notas, traducciones) que los hagan útiles para el mayor número y tipo de investigadores” (46).

El cuerpo principal del volumen está dedicado a los artículos del autor y a sus glosas, como el propio título indica. Los estudiosos encargados de comentar los distintos trabajos que conforman esta antología, por un lado profundizan en el tema de cada uno de los trabajos y, por otro, desentrañan las elecciones metodológicas adoptadas por Alvar, los puntos fuertes y novedosos de su investigación, así como la ascendencia y fortuna que tuvieron los textos dentro de la tradición filológica española y europea. Todos coinciden en el rigor de su método de análisis, el carácter innovador de su investigación y la claridad expositiva de sus aportaciones, tanto en los artículos aquí citados, como en el resto de su producción científica. También concuerdan en que en distintas ocasiones los retos lanzados por el autor han impulsado y abierto nuevas líneas de pesquisa.

Por último, es interesante destacar que el coro de voces que conforman las glosas de este homenaje engarza una atípica semblanza del autor cuando, en sus análisis —algunos en tono más didáctico, otros más distendidos—, enlazan recuerdos, anécdotas, impresiones y juegos de palabras. Pondré unos ejemplos, que no quieren ser exhaustivos, sino ilustrativos de mis palabras. La profesora Patrizia Botta escribe: “Alba, albor, albar / Alvar de mis amores / El dístico (facticio) que encabeza esta glosa juega, lógicamente, con el apellido Alvar. Pero no solo. Tomando a préstamo voces de la poesía tradicional, con alba y albor quiero aludir al despertar primero de la pasión científica en un jovencísimo Carlos...” (70). Vicenç Beltrán apunta: “es una muestra más de la diversidad del currículum del autor, de su curiosidad por los más amplios campos de la investigación literaria” (107). Carmen F. Blanco Valdés añade un inciso personal sobre la reflexión final del trabajo glosado: “a mi juicio, es una manifestación palpable no solo de un conocimiento exhaustivo de la corriente lírica amorosa medieval

en su conjunto, sino de esa intuición literaria, tan necesaria, que debe poseer todo filólogo que se precie” (165); María Jesús Lacarra dice: “En una posible exposición oral estas palabras habrían venido subrayadas por una leve sonrisa irónica” (418). Fernando Gómez Redondo subraya su “benedictina paciencia” (462); Elvira Fidalgo cuenta “Una de las características que, en mi opinión, distinguen los artículos de Carlos Alvar, más allá de su habitual solidez científica, es la de acompañar al lector en un delicioso paseo por diferentes obras, géneros o corrientes literarias...” (515).

Termino con una valoración general del libro. Esta antología no es un simple homenaje sino que cumple, a mi juicio, con dos funciones principales. En primer lugar es una obra que destaca por su utilidad: se encuentran reunidas por primera vez las principales aportaciones sobre la lírica castellana tradicional que ha realizado uno de sus máximos especialistas. Es útil para el joven investigador que quiere acercarse a este tema por primera vez y lo es para el estudioso ya experimentado, que va a tener en un único lugar estos artículos de referencia, cuyas reflexiones siguen vigentes. En segundo lugar, las glosas, modernizan los textos primigenios y los completan, sea con interesantes reflexiones personales, sea con la aportación de nuevo material bibliográfico que guía al lector hacia un nuevo camino de investigación, cuyos primeros pasos se sitúan en las sugerencias y retos que el profesor Alvar apuntó de forma pionera en sus trabajos aquí sabiamente reunidos.

ELISA BORSARI
Universidad de Alcalá

Maruxa Duart Herrero, *La leyenda de Isabel I^a de Castilla. Cómo se construye un pensamiento*, París: Indigo éditions. 2016. 403 pp.

Isabel I de Castilla es uno de los personajes más importantes y decisivos de la historia de España sobre los que más se ha escrito. Su figura tiene detractores, sin duda, pero también se ha vertido mucha tinta a su favor, y desde hace siglos, a partir de la época misma en que transcurrió su vida, potenciándose durante el franquismo, en que hasta incluso se inició abrir un expediente para un proceso de beatificación, en 1958. Y el caso es que la sucesiva producción de nuevas obras sobre ella no decae en absoluto. Tanta es la bibliografía acerca de la que fue

reina de Castilla que resulta difícil escribir al respecto aportando una visión distinta y novedosa. Pero el libro que reseñamos la aporta, porque Maruxa Duart Herrero ha enfocado a Isabel preferentemente desde el punto de vista de la historia de las mentalidades, y de la historia de la cultura, calificando su libro como ensayo, que es un género que se añade a otros cultivados por esta historiadora valenciana, entre los cuales están la narrativa, expresada en novelas y cuentos, la dramática y la periodística.

Esta obra de Duart Herrero consta de dos partes, cada una de las cuales comprende diversos capítulos, cuatro y once respectivamente. En la primera estudia cómo se fueron construyendo los modelos ideológicos, religiosos y éticos que serían vigentes en tiempos de esta soberana legendaria. Esa parte inicial culmina con un capítulo en el que se abordan las problemáticas habidas a propósito de cuestiones concernientes a la legitimidad o ilegitimidad de su ascenso al trono. La parte segunda es más extensa. Se examina cómo se fue construyendo la leyenda que envuelve a la reina castellana, la cultura que ella misma tenía, las relaciones con su marido, Fernando II de Aragón, las que mantuvo con sus hijos, y asimismo las que dispensó a sus diferentes confesores, y de manera singular a fray Hernando de Talavera. En esta parte segunda, por tanto, se intensifica el protagonismo de Isabel en este ensayo. Antes de las conclusiones, el libro versa acerca del legado de la soberana.

La leyenda de Isabel 1ª de Castilla es obra que está repleta de información proveniente de muchas y varias fuentes. Y como es obvio la dimensión histórica es la más relevante, pero igualmente las facetas costumbrista, religiosa y moralista. El reto que acecha a un libro de tales características y que alcanza las cuatrocientas páginas era el de lograr que los lectores lo pudiesen leer complacidos. Y Maruxa Duart Herrero ha logrado este objetivo, porque su texto está muy documentado, es denso en muchos momentos, pero lo sazona la amenidad. Y la principal causa de este ingrediente es la gran porción de noticias curiosas relativas a costumbres, el aporte de datos que no suelen manejarse, y el de hechos históricos relevantes que el lector tiene la posibilidad de ir leyendo a lo largo de los capítulos.

Es éste un libro que habría de interesar mucho al público lector en general, a los historiadores y a los filólogos. Uno tiene la convicción de que los estudiosos de la literatura creada en el período histórico en el que vivió Isabel de Castilla, por ceñirnos al marco de este libro, desconocen en su mayoría muchas de las costumbres epocales que en él

se exponen, y que, de conocerse bien, podrían ser utilizadas en las clases, para amenizarlas y hacerlas más didácticas, y en las ediciones de textos, para introducir anotaciones que los hiciesen más comprensibles.

Algunas corrientes de crítica han enfatizado que hay que atender sobre todo a los textos como escritura literaria, y es verdad. Pero a veces esa indiscutible atención ha convertido los contextos culturales e históricos en un complemento irrelevante, cuando en realidad en no pocas ocasiones resultan decisivos para la comprensión cabal y más completa de las obras literarias. Actualmente, este inconveniente se ha ido superando con el progresivo interés en insertar las obras literarias en los contextos culturales en los que se crearon, y en los contextos previos que los precedieron. Y en esta línea de atención contextual podría inscribirse el ensayo de Duart Herrero.

Al hilo de lo que se acaba de afirmar, piénsese en las *Coplas a la muerte de su padre* escritas por Jorge Manrique. O piénsese en *La Celestina*, por alegar dos únicos ejemplos. En el primer supuesto, la lectura de las páginas que Duart Herrero centra en el reinado de Enrique IV son de una utilidad notable, porque contribuyen a completar un retrato de unos tiempos históricos a los que esos versos manriqueños hacen referencia poética. En el supuesto segundo, la variopinta sociedad del XV y en especial el mundo de las mancebías, o las situaciones varias de las ramerías, también son aspectos sociales de los que conviene estar informado para una lectura más atinada de esta obra atribuida a Fernando de Rojas. Y *La leyenda de Isabel I^a de Castilla* resulta también en este punto una obra merecedora de consulta.

Nos llevaría muchas páginas ir pormenorizando los ingredientes de amenidad costumbrista y asimismo los de relevancia histórica que concurren en el libro de Duart Herrero, y que la historiadora y también ensayista consigna, extrayéndolos de fuentes muy diversas, muchas de ellas con noticias curiosísimas. Por esa razón me limitaré a mencionar tan solo unas cuantas referencias al respecto, seleccionadas del caudal ingente que se contiene en esta obra tan unitaria y variada al mismo tiempo.

Ciñiéndonos a la parte primera, y con relación a modelos de pensamiento que llegaron a construirse en el mundo grecolatino, llama la atención saber que en los ejércitos griegos la unidad táctica de base podían formarla parejas de amantes masculinos. La que se consideró más contundente fuerza armada en el período helenístico la formaban en exclusiva homosexuales. También es valioso tener noticia de que fue el rey visigodo Witiza quien dio autorización a los sacerdotes para

amancebarse, disposición que perduró a lo largo de los siglos medios. Se suele olvidar que Alfonso VI tuvo hasta seis esposas, en contraste flagrante con la sola unión familiar que mantuvieron El Cid y doña Jimena.

Acercándonos más a la época de los Reyes Católicos, sorprende la crítica que el interesantísimo escritor Enrique de Villena hizo del “afeminamiento” del aseo masculino, en un anticipo de lo que en el siglo XX se ha designado como el hombre metrosexual. Otro anticipo es la legislación contra los rufianes explotadores de mujeres, como lo revela un artículo legal del XVI contra “Rufianes que pongan una mujer a ganar”. Curioso resulta asimismo que a Santo Domingo de Silos se le tuviese como abogado de los buenos partos, de ahí que una reliquia suya, por ejemplo su báculo, se tuviese como auxiliar seguro para los felices alumbramientos.

Tocante a la figura de Enrique IV, son muchas las noticias que este libro proporciona, y no siempre resultan abrumadoramente negativas, como suele suceder. Es cierto que su cronista Enrique Díez del Castillo no podía sino transmitirnos una imagen positiva, pero esa imagen también hay que conocerla. Dada la fama de impotente que arrastra este monarca, no puede extrañarnos que aboliese la costumbre de mostrar las sábanas nupciales ensangrentadas. En su corte se acusó de concubina a su hermana Isabel mientras tanto su matrimonio con Fernando no contó con la dispensa papal a causa del estrecho parentesco que unía a los cónyuges. El citado Díez del Castillo retrataba a su monarca como un pacifista que sostuvo que no debía aventurarse la vida de un hombre porque no tenía precio. Y ciertamente parece muy adelantada la supresión que hizo del besamanos. No faltan en el libro de Duart Herrero las obvias referencias a cuanto de censurable hubo en este reinado convulso. Pero aunque el retrato favorable no superará nunca al negativo, no hay que obviarlos, y en este libro no se silencia.

La parte segunda está plagada también de noticias que nos atraen por su curiosidad. Elegiré unas pocas: en la biblioteca de la reina había un ejemplar de una obra tan lúdicamente erótica como es el *Libro de Buen Amor*, del Arcipreste de Hita, un dato que añadir a los que se tienen sobre la recepción, en este caso áulica, de esta creación excepcional del llamado mester de clerecía en el XIV. Otra sorpresa que copio del libro, y que contrasta con la realidad actual en la mayoría de países, entre ellos España: “Mientras vivió Cisneros ningún estudiante pagó nada en los colegios universitarios ni casa de huéspedes [...]” (308).

Enfoca Duart Herrero la figura de la reina desde varios prismas, y por tanto recoge en su libro toda clase de opiniones, lo que permite al lector hacerse su propia idea personal acerca de esta figura histórica, y al mismo tiempo darse cuenta también de la complejidad de enjuiciarla respecto a los distintos acontecimientos de enorme relieve en los que estuvo involucrada, la mayor parte de las veces con un rol decisivo. Lo que me queda claro es que, gracias a estas varias perspectivas que se ofrecen sobre la soberana, resultaría inapropiado encasillarla en tópicos manidos de un signo o de otro.

Aduce la historiadora y ensayista en su libro textos de Isabel que me parecen sumamente conmovedores, y que dan la medida de su gran talla moral. Uno de ellos no puede ser sino su testamento, tan impresionante en tantos aspectos. Como es muy conocido, y fue glosado numerosas veces, no me detendré en sus disposiciones. Por esta razón voy a limitarme a poner el acento en un escrito suyo sobre el que se ha prestado mucha menos atención. Se trata de un fragmento de una carta en el que confiesa sentirse culpable del intento de asesinato de su esposo en Barcelona, hecho que sucedió el día 7 de diciembre de 1942. Copio el pasaje al que aludo: “[...] una de las penas que yo sentía, al ver al rey padecer lo que yo merecía, no mereciéndolo él que pagaba por mí” (228).

JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH
Universidad de León

Antonio Castillo Gómez. *Leer y oír leer. Ensayos sobre la lectura en los Siglos de Oro*. Tiempo Emulado. Historia de España y América, 50. Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2016. 231 pp.

Con esta colección de artículos, en su mayor publicados con anterioridad y ahora recopilados en este volumen, Castillo Gómez se adentra de manera magistral por el universo de la lectura y la práctica lectora tempranomoderna, analizando en qué medida los libros “sólo adquieren su verdadero sentido al ser leídos” (12). Abandonando el simple estudio de registros, fuentes y bibliotecas de uso particular accesibles a los lectores áureos, que había guiado la investigación sobre el libro y los lectores hasta la década de los años ochenta del siglo pasado, el autor pasa revista por las prácticas de un amplio espectro de lectores, desde

aquellos que viven rodeados de libros y afanados en labores eruditas y de estudio hasta los menos familiarizados con la cultura escrita, aunque no menos expuestos al libro en su vertiente oral.

La división del libro ya da cuenta fehaciente de los espacios que se intentan abarcar. El capítulo I, “Del donoso y grande escrutinio”, toma el episodio quijotesco como punto de partida para una reflexión sobre las diatribas coetáneas sobre los libros caballerescos por deshonestos y profanos, es decir por poco ortodoxos, lo que implica analizar la sociedad contemporánea como persecutoria y el concepto de lectura como conducente a un utilitarismo de aprendizaje y edificación moral. “Por ello la Iglesia y los hombres del saber procuraron con tanto denuedo que aquellos libros estuvieran a buen recaudo, para evitar que historias tan fabulosas pudieran ser tomadas como verdad y azuzaran el ingenio y la imaginación de los lectores” (44).

En “Leer y anotar. La lectura erudita” nos plantea el autor un repaso de numerosos ejemplos de lectores bien formados y preparados que componen cartapacios o cuadernos de anotaciones con extractos de sus lecturas y/o lugares comunes, o anotan en las márgenes de libros, dando así fe de su proceso lector (“de lo que se leyere, viere y oyere”) y memorístico. Asociada esta lectura a cambios en los espacios de la misma (desarrollo del estudio-biblioteca), se consuma con ello “un aislamiento físico que ya lo era mental, en definitiva, una radical transformación en la forma de entender y practicar la lectura entre los eruditos de los Siglos de Oro” (70).

El apasionante tercer capítulo, “Pasiones solitarias. Lectores y lecturas en las cárceles inquisitoriales”, repasa el acceso o falta del mismo a lecturas (de mayoría piadosas y legales) en las prisiones de la Inquisición, ya sea como defensa, consuelo o distracción, prestando particular atención a varios casos novohispanos (Luis Carvajal *el Mozo* o Guillén Lombardo, entre otros).

“Leer con comunidad. Moriscos, beatas y monjas” repasa varios casos pertenecientes a las tres comunidades mencionadas (ejemplares en cuanto a la función dada en ellos a la lectura) en que la lectura comunitaria resulta significativa por presentarnos el papel del lector como mediador cultural, la conexión de la lectura con la sociabilidad y la práctica lectora como refuerzo de la identidad. Muestran, asimismo, implicaciones en lo que toca al control jerárquico sobre la palabra escrita y sus posibles apropiaciones y a la “experimentación de los caminos trazados por aquellas personas a las que el grupo mostraba respeto y obediencia” (120).

“Leer en la calle. Coplas, avisos y panfletos” presenta el apasionante estudio de esa literatura o materiales menores compuestos por canciones, coplas, avisos, cédulas de excomuniones, pliegos, cartas de relación o informaciones y edictos (entre otros) por gradas, plazas y mentideros de España y el Nuevo Mundo, que complementa la de cenáculos letrados o estudios de eruditos, donde la palabra se hace pública ya sea leída de forma individual o mediante su lectura pública y exposición compartida. “A fin de cuentas, entonces como ahora, la gente siempre ha leído algo más que libros, y eso a pesar de que numerosas historias de la literatura y algunos estudios de la lectura siguen empeñados en retratar lo contrario” (152).

El último capítulo, titulado “Lectura y autobiografía”, pasa revista a numerosos autores y personajes de los siglos XVI y XVII (ilustres o de menor nombradía) y a la relevancia que las lecturas tuvieron en sus vidas como material de vida para los mismos, conformando lo que el autor denomina la “biblioteca interior”:

Una comparación de las autobiografías áureas permite atisbar distintos modos de establecer el vínculo entre la lectura y la escritura, maneras diversas de mostrar el peso de lo leído, vestigios varios de representar la “biblioteca interior”. (186)

Con lo descrito hasta aquí no hemos hecho justicia al libro de Castillo Gómez, sino señalado tan sólo las líneas maestras seguidas por el autor. Si se atiende a las mismas, este investigador recoge en su totalidad el fenómeno de la lectura tempranomoderna, ya sea en su manifestación personal e individual, ya sea en su modalidad pública de recitado oral. Asimismo, le interesan todos los ámbitos de manifestación social de dicha lectura, desde los más elevados del erudito o más regulados del monasterio, a los del pasquín público que se adosa a una pared en la plaza, pasando por cárceles inquisitoriales, cenáculos letrados, grupos de conversos y heterodoxos, incluyendo sujetos con mayor o menor preparación letrada pero a los que lo escrito llega por igual, en sus variadas modalidades. Si algo resalta Castillo Gómez con todo esto es que la palabra está viva en la sociedad que él estudia, que no es letra muerta, sino cala hondo en las mentalidades e identidades y se difunde por doquier impulsando a la información, la sabiduría, el deleite o el consuelo/pasatiempo, hasta llegar a su ejemplo máximo con la imitación de lo leído en personajes ficcionales como don Quijote o las no tan ficcionales monjas y beatas de la época, lectoras de *vitae sanctorum*, que quieren poner en práctica lo leído en su vida diaria.

Lo que pasa por este libro es un retrato apasionado y apasionante de la sociedad si se quiere lejana de la época áurea, que se nos acerca a nosotros por mor de su interés por la palabra leída y por las variadas imbricaciones entre escrito, ficción y vida que pueblan las vidas de muchos de sus personajes.

Podemos recordar en estas líneas, por completar un trabajo que es *opera aperta* como lo define el propio autor, tres instancias de relevancia en lo que toca a la lectura que hemos tenido ocasión de rastrear en nuestra propia investigación. Así, podemos comenzar citando los casos de Bernardino de Mendoza o Carlos Coloma de Saa, dos de los grandes historiadores de Flandes, cuyas obras responden el deseo expreso de replicar a la *historia mentirosa* de historiadores extranjeros (como Conestaggio) que no habían representado, al decir de los historiadores españoles, de manera fidedigna lo que ellos consideran verdad de la historia que ellos mismos, como partícipes y soldados, vivieron.¹ En este mismo sentido se expresa Lope de Vega, también soldado y escritor, que construye todo un subgénero literario como son las comedias de Flandes para responder a dichos historiadores *mentirosos*.²

En el ámbito religioso, dos contextos de los analizados en nuestros estudios muestran la relevancia especial de la lectura en ellos. Los chuetas, grupo judeoconverso perseguido en Mallorca durante los siglos XVI y XVII, concitan un ataque enfurecido de las autoridades inquisitoriales a finales del siglo XVII. Entre los motivos investigados por los inquisidores, resulta de interés su preocupación por conocer los libros a que tuvo acceso dicho grupo chueta y los canales como les llegaron (procedentes de Liorna o de Ámsterdam).³ En la deposición de Margarita Moreira de 1646-1647 ante un tribunal inquisitorial de la Nueva España (México) por judaizante, aparece numerosas veces la relevancia que tuvieron determinados libros en su iniciación a la doctrina de “Moisés”:

¹ A. Cortijo Ocaña, *Carlos Coloma de Saa. Las Guerras de los Estados Bajos: desde el año de 1588 hasta el de 1599. (La construcción de una nación. Guerra, estado y propaganda)*. Madrid: Ministerio de Defensa, 2010; A. Cortijo Ocaña & Á. Gómez Moreno, *Bernardino de Mendoza. Comentarios de lo sucedido en las Guerras de los Países Bajos. (Propaganda, contrapropaganda y leyenda negra)*. Antonio Cortijo Ocaña & Ángel Gómez Moreno eds. Madrid: Ministerio de Defensa, 2008.

² A. Cortijo Ocaña, *La porfía: identidad personal y nacional en Lope de Vega*. Barcelona: Anthropos, 2014.

³ A. Cortijo Ocaña & M. Durán, *Los chuetas y la Inquisición mallorquina: nuevos documentos*. Santa Barbara: Publications of eHumanista, 2011.

También dice que se excusaba de oír misa los días de precepto y obligación cuanto le era posible, fingiendo enfermedad. Una de las personas con que en cierta ocasión se había concertado cierto grupo de judaizantes les dijo “que no habían llegado las profecías para que viniese Cristo al mundo” y otras cosas “que no se acordaba y estaban en los libros que mandaban quitar los señores inquisidores” (Cortijo 2013, 499).⁴

Por último, James Salgado, exsacerdote católico convertido al protestantismo y que escribió una gran cantidad de obras de polémica religiosa o antiespañolas hacia 1680, menciona en numerosas ocasiones en sus escritos (*The Slaughter-House*, London: Printed for William Marshall, 1683; *A confession of faith of James Salgado, a Spaniard, and sometimes a priest in the Church of Rome dedicated to the University of Oxford*, London: Printed for William Marshall, 1681) la relevancia de la lectura en el proceso de su conversión; del mismo modo, acusa a la religión católica del *crimen* de negar a sus fieles el acceso a la lectura directa de la palabra de Dios; así como acusa a la Inquisición de cruel por negar el acceso a los reos a la palabra escrita y edificante.⁵

Los tres ámbitos y contenidos mencionados en nuestra investigación (el converso e inquisitorial, el del monasterio y la lectura edificante, el de la historia como garante de la verdad y la lo escrito como conformador de identidad) están recogidos con creces en la monografía de Castillo Gómez. Si algo nos da a entender su estudio es que la lectura es modelo de vida y de comportamiento, de información y entretenimiento, amén de palabra viva que proporciona un contenido al que se da vida de mil maneras por parte de los lectores áureos. Podemos concluir con el recuerdo de una frase atribuida a varios autores clásicos (entre otros a Tomás de Kempis), que resume gran parte del valor vital del libro leído:

In omnibus requiem quaesivi, et nusquam inveni nisi in angulo cum libro.

⁴ A. Cortijo Ocaña, “Margarita Moreira y Antonia Núñez. Inquisición y grupos criptojudíos en México, 1646-1647”, *Mirabilia* 17 (2013): 495-522.

⁵ A. Cortijo Ocaña, *Herejía, Inquisición y leyenda negra en el siglo XVII. (James Salgado, el Hereje: Vida y obra de un exsacerdote español)*. New York: Calambur, 2016. “Esta duda reflexiva, nos dice Salgado, nació espontánea en él ante la lectura de la palabra de Dios, luego con el aditamento, por conductos desconocidos, de otra literatura protestante, que fomentó en él dudas con relación a dos temas doctrinales paradigmáticos de peso: el número y entidad de los sacramentos” (16).

Recomendamos efusivamente la lectura de *Leer y oír leer*, libro de excelente factura y que con una exhaustividad elogiabile aborda un tema apasionante: la lectura en los Siglos de Oro.

ANTONIO CORTIJO OCAÑA
University of California

Antonio Cortijo Ocaña, *Mesianismo, epifanía y resurrección en El Quijote. La tolerancia de la contradicción*. Madrid: Polifemo, 2016. 380 pp.

El erudito y prolífico investigador Antonio Cortijo nos entrega un nuevo libro sobre *El Quijote* en el que reelabora y profundiza en postulados anteriores. El episodio de Grisóstomo y Marcela, a la luz de sus fuentes sentimentales, sobre el que escribiera en 2012, entra aquí en relación con otro episodio de la obra, la cueva de Montesinos, en los que se desarrolla una suerte de transgresión: el *locus amoenus* de Marcela y Grisóstomo deviene infierno de enamorados y la cueva-infierno de Montesinos se vuelve espacio de maravilla.

Igualmente ofrece una nueva lectura carnavalesca de ambos episodios “con dosis de sátira menipea-lucianesca y burla aristofánica” (22) en la que don Quijote es comparado con Dionisio al experimentar una iluminación dionisiaca en la cueva, de la que sale renacido, y para transformar los códigos caducos del amor y la vida pastoriles y el del romance y la caballería de amor.

Dividida en tres partes, en la primera estudia el *casus amoris* de Grisóstomo y su porfía y la defensa de la libertad de Marcela. Para rebatir a los críticos que han dudado del suicidio de Grisóstomo, Cortijo lo ve como heredero de las obras sentimentales y pastoriles. Considera el carácter fúnebre del ciprés y el tejo que portan los pastores del cortejo como símbolos de muerte y resurrección y los va ilustrando con notas de *similia* en pasajes de la *Galatea* o en el mismo *Quijote*, a la vez que se remonta a fuentes clásicas para ilustrar que de los frutos o de la corteza del tejo se extraían venenos o infusiones usados para suicidarse, pero también se depositaban en la ventana de la enamorada la noche de San Juan, o sea, llegó a simbolizar la vida y la muerte, aunque también se consideró antídoto contra la mordedura de serpiente, como si la procesión pastoril necesitara coronarse de antídotos para pertrecharse

contra la serpiente Marcela, quien, en su defensa, se refiere tres veces a la palabra porfía, lo cual le da pie a Cortijo para volver y abundar en un asunto muy familiar, que ya había tratado en su edición de *Porfiar hasta morir* de Lope de Vega.

Compara entonces a Grisóstomo con otro personaje muy querido por el investigador, Macías, “el mártir de amor y ejemplo sin par de enamorados constantes y sin ventura” (66): El Macías de Rodríguez del Padrón que rompe el hechizo de amor de Ardanlier y Liessa será el modelo para don Quijote en la cueva como el desfacedor del encanto de Merlín sobre Durandarte y Belerma, según propone Cortijo en esta iluminadora lectura sentimental de ambos episodios.

Muchas otras cuestiones entran en relación: Marcela y don Quijote son dos figuras emblemáticas de la libertad. Marcela es un personaje construido “para neutralizar (desequilibrar y subvertir) el proceso de supresión de la mujer en la época mediante una resistencia obstinada o una manipulación suprema de las diferentes situaciones” (92), por eso nunca hubiera accedido a un matrimonio impuesto por algunos de sus pretendientes y es capaz de enfrentarse al egoísmo del amante masculino. En ese sentido, Marcela se asemeja a Laureola y a la mujer de la novela sentimental por estar dotada de voz “que replica, comenta, discute y debate” (102), al contrario que en la lírica, donde es afásica. Así pues, el episodio de Marcela y Grisóstomo rebasa los referentes petrarquistas y de los cancioneros y hay que situarlo, como lo hace precisamente Cortijo, en el contexto sentimental y sobre todo, en uno de sus motivos más recurrentes, el *triumphus amoris*.

La segunda parte está dedicada a otro espacio de la maravilla, la cueva de Montesinos, episodio que considera el central del libro. Apoyado en la documentación asentada en las notas de su edición de *El amor más verdadero, Durandarte y Belerma* de mosén Guillén Pierres (2002), lo contextualiza en la tradición romancesca y ve su difusión en el mundo folklórico para poder entender el significado burlesco en Cervantes. Romanceros, cancioneros, pliegos sueltos, glosas serias, burlescas y a lo divino dan cuenta de la amplia difusión del tema de Durandarte y Belerma en los siglos áureos. Igualmente recrea la tradición paródica en la que se inscribiría el episodio en estudio, donde se habla de la “asadura” para referirse al corazón o se tratan aspectos escatológicos del mal olor del órgano.

Incursiona después en el motivo de la cueva como centro oracular en el mundo griego y en este sentido, relaciona a don Quijote con Orfeo por su poder adivinatorio. La cueva también representa lo femenino,

se relaciona con el útero materno y con “un camino de iluminación y adquisición de la verdad divina o conocimiento sobrehumano” (168). Para Cortijo, don Quijote realiza un descenso penitente liberador, mitad viaje, mitad visión, cuyo tema principal es el amor que todo lo vence. La cueva se asemeja al Seno de Abraham porque la visión que tiene don Quijote “la más agradable vida y vista” se acerca al arrobo de los místicos y porque los encantados de la cueva esperan la llegada del Mesías que los rescate y los lleve al paraíso.

Ambos episodios comentados por Cortijo recrean un *ascensus ad empireum* y un *descensus ad inferos*, respectivamente. De ambos encuentra los hipotextos certeramente: del primero, la literatura sentimental y su heredera, la pastoril; la epifanía de Marcela en el sepulcro de Grisóstomo recuerda la resurrección de Cristo y su triunfo tiene su parangón en los *Triumph*i petrarquistas; los de Montesinos son el romance, el descenso de Eneas a los infiernos, la cueva platónica y la literatura caballeresca. En ambos el prado y la caverna son espacios de maravilla, espacios liminales en los que los personajes viven una experiencia transformativa.

En la tercera parte acude de nuevo a cielos e infiernos y esta vez comenta el episodio de Clavileño y la caída de Sancho en la sima. Concebido como una suerte de réplica al de Montesinos, en el episodio de Clavileño se cuestionan también los temas de apariencia-verdad, ficción-realidad. Don Quijote cree que Sancho sueña o miente respecto a lo que ha visto en el cielo igual que Cide Hamete pensaba de don Quijote en la cueva. Respecto a la sima, Sancho ha caído en una especie de purgatorio y don Quijote es el encargado de sacarle de penas, tal vez por haberse dejado llevar por la imaginación y las locuras de su amo, como caía por la soberbia del poder como gobernador y por haber sido él mismo encantador. En una relación quiástica, don Quijote cae y se levanta y Sancho se eleva en el ascenso celestial de Clavileño y cae en la sima, pero los dos acaban renaciendo como hombres nuevos. Los episodios analizados establecen una relación temática (bajada al infierno, subida al empíreo) o sea, en todos los espacios (prado, bosque, cueva, cielo) hay descripciones del Más Allá y se desarrolla la maravilla. En ellos se analizan casos de amor, sobre todo, en el de Grisóstomo y Marcela. Don Quijote y Sancho profundizan en la verdad de las cosas y reciben un conocimiento por la experiencia del Más Allá. Igualmente, los personajes se dan voz unos a otros. A don Quijote le da voz Montesinos al concebirlo como salvador, a Marcela se la da don Quijote “al reconocerla como mesías de la *ira justa* y de la libertad”

(260). La cueva se concibe, de acuerdo con Antonio Cortijo, como un purgatorio donde don Quijote purga las culpas de invalidez e incapacidad moral por no haber podido liberar a los héroes encantados y Sancho expía la culpa del pecado de la soberbia y la ambición después de su gobierno. Los movimientos de subida y caída, ascenso y descenso son, a juicio del autor, los que entretejen la tela de la novela. Con erudita fundamentación, Marcela queda asociada a la mártir romana del mismo nombre, a Blesila y a Paula de las tradiciones paulina y patristica y se asemeja a don Quijote en que ambos son célibes, vírgenes y proclaman continuamente el deseo de libertad.

Completan el libro tres valiosos apéndices, que le sirvieron de corpus y que apoyan su investigación: uno sobre los romances del ciclo de Durandarte y Belerma; el segundo, sobre la porfía amorosa en la obra de Cervantes: en *El curioso impertinente*, en el episodio del mozo de mulas, don Luis y Clara, en las bodas de Camacho y en varias ocasiones más en las que el término porfía adquiere diversos significados: insistencia, debate o lucha dialéctica o física. El último versa sobre la comedia burlesca de tema quijotesco y dedica un breve análisis a *El Hidalgo de la Mancha* de Matos Fragoso, Diamante y Vélez de Guevara, representada en 1673. Cierra el apéndice con el argumento de otra comedia burlesca, *El amor más verdadero*, *Durandarte y Belerma*.

Sin duda, esta nueva entrega es una original propuesta de lectura de ciertos episodios cervantinos y un libro extremadamente documentado por la especialización en cultura clásica, medieval y áurea y la ingente erudición que posee Antonio Cortijo, que ha ido derramando en todas las ediciones y los abundantes trabajos que conforman su rica bibliografía.

MARÍA JOSÉ RODILLA LEÓN
UAM-Iztapalapa, (México)

Antonio Cortijo Ocaña. *Vita coetanea/A Contemporary Life/Vida coetánea/Vida coe-tània*. Ramon Llull. (IVITRA Research in Linguistics and Literature 15). Amsterdam: John Benjamins, 2017. 205 pp.

Este libro presenta el texto de la *Vita coetanea* de Ramón Llull en cuatro versiones: la original latina de ca. 1311, la traducción catalana del siglo XIV, y las traducciones originales de A. Cortijo al inglés y

castellano del original latino. La obra luliana es un texto fundamental para entender la vida y obra del filósofo mallorquín. Como indica el autor,

[...] when he was seventy-nine years old (or seventy eight), Lull himself dictated an account of his life to some monks at the Carthusian monastery of Vauvert in Paris (where he was residing temporarily), who in turn were in charge of giving his oral narration a final written form. We cannot be sure that we are reading Lull's words directly and rather suspect that there has been some sort of mediation between his oral account and the final written form of his Vita. (3)

Cortijo sostiene que, en vísperas de la marcha del filósofo mallorquín al Concilio de Viena de 1311, Lull se planteó la escritura de una obra biográfica en que diera cuenta del propósito de su vida y obra. Pero lo que era más importante, quería recabar el futuro apoyo de las autoridades civiles y eclesiásticas del concilio para sus planes de creación de escuelas de lenguas y de preparación y formación de un grupo humano dispuesto a acometer la conversión de los fieles islámicos al cristianismo. Para ello Lull adopta un tono a medio camino entre autoconsolatorio y profético: él ha sido elegido por Dios para llevar a cabo esta misión, empezando con una serie de visiones, y su afán proselitista no implica deseos de autopromoción personal sino obediencia ciega a Dios. El tono del libro, escrito en los años finales de su vida, rezuma el mismo carácter que las obras un tanto “pesimistas” de Lull, sus *Desconhort* y *Cant de Ramon*, donde se ve a sí mismo como “poor and despised, / without the help of anyone born / and bearing too great a burden” (vv. 37-39; Cortijo 5).

Cortijo estudia en la Introducción los entresijos que motivan la escritura de la obra. Pasa después revista de modo somero a la producción completa de Lull, enmarcándola en el contexto de los elementos centrales de la biografía luliana y del papel, relevancia y significado de la escritura de su *Ars*, definido por Pring-Mill como “a thoroughly practical art of finding truth as the basis of the practical arts of conversion and salvation” (11). Cortijo dedica también un capítulo muy original (el 3) a analizar los modelos literarios de la *Vita coetània*, que encuentra en la literatura hagiográfica y homilética, en gran parte de influencia franciscana, como no podía ser menos. Se demora en una comparación novedosa entre una obra primeriza de Lull, el *Llibre de l'ordre de cavalleria*, y la *Vita*, para mostrar las concomitancias entre ellas y el concepto central de *cavalleria* en que insiste una y otra vez la obra luliana, haciendo hincapié en los conceptos de *meditació*,

conversión a penitencia y caballería espiritual. El capítulo 5 se dedica a analizar (igualmente con originalidad y rigor) la estructura de la obra, que gira alrededor de un punto medio en la narrativa (Pentecostés): “Chapter VI occupies a central role in a narrative composed of eleven main chapters (and forty-five subsections) and gives particular relevance to Llull’s discussion with Muslim learned authorities in Tunis. The chapters preceding and following number VI offer some sort of crisis, as Bonner interprets it (the Genoa temptation and the expulsion from Tunis)” (35). La Introducción se cierra con un análisis de los hitos más relevantes de la crítica en su interpretación de la *Vita coetanea*, así como una amplísima bibliografía.

La edición propiamente dicha (el texto latino parte de ROL VIII/CCCM 34 (1980), 259-309 y el catalán de Salvador Bové, “La vida coetània segons lo ms. del Museu Britànich”, *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona* 8 (1915): 89-101 [BSAL 15 (1915): 349-357]) presenta en páginas enfrentadas los textos latino-catalán y castellano-inglés, lo que permite al lector seguir con facilidad el paso de un idioma a otro. Las abundantes notas dan cuenta de los pasajes de mayor dificultad, con numerosas referencias bibliográficas para ayudar al estudioso especializado. Cierran este libro varios apéndices que incluyen la lista de obras de Llull según el *Electorium*, una reproducción de los gráficos de Bordoy sobre las acciones y actividades de las partes formal y material del cuerpo humano y las tres almas formales y sus correlativos, así como un resumen de la *Introductio in Artem Raimundi* en la traducción inglesa de Yanis Damberg.

El lector tiene, pues, en sus manos una obra muy cuidada y completa, que da cuenta con gran rigor no sólo de un texto capital de Llull, sino que explica su significado en el contexto total de la producción del filósofo. Asimismo, Cortijo acierta al establecer una conexión esencial entre la vida y obra de Llull para analizar no simplemente su producción, sino lo que para el mallorquín constituyó una misión de vida (“his Ars is precisely the instrument with which Christians can prove faith (fidem probare) and he devotes his Vita to the explanation of how he received it directly from God and how he has devoted his entire life to a mission that he claims was directly ordained by God”) (42), convencido de la bondad de la misma, como expresa él mismo en *Desconhort* LVIII:

Ramon, how shall we convince the pope and the cardinals and secure the undertaking? I want to persevere in something so noble

forever and to invest my every strength in its pursuit, for the world will be better as a result of it. [...] Let us go the court and without fear.
(LVIII; Cortijo 6)

JAUME PONS CONCA
Universitat d'Alacant

Miguel Ángel García (ed.). *El compromiso en el canon. Antologías poéticas españolas del último siglo*. Valencia: Tirant Humanidades, 2017. 297 pp.

1. Presentación de la obra, descripción

Antologías de poesía española contemporánea y presencia en ellas del “compromiso” político son los dos temas del libro que reseñamos: *El compromiso en el canon. Antologías poéticas españolas del último siglo*, coordinado por Miguel Ángel García y publicado por Tirant Humanidades en 2017 y dedicado a la memoria del hispanista y filósofo recientemente fallecido, Juan Carlos Rodríguez Gómez.

El libro es resultado de un proyecto de investigación dedicado a las antologías de poesía, enlazado a otros y ampliado varios años. El presente volumen consta de siete trabajos de una treintena de páginas cada uno, con excepción del primero, más largo, que cubren varios aspectos relacionados con las materias citadas: la historia de la formación del canon de poesía española tal y como fue construido por las antologías en el siglo XX, las ideologías literarias que lo sostienen, cómo los poetas bregan con la cuestión del compromiso y cómo sucede su presencia —su práctica— en los poemas de las antologías —si es que está o no presente de manera literal o en forma velada.

Consignaré ahora los títulos y autores de los trabajos, porque muestren las áreas tratadas: “Historiografía, canon, compromiso: los poetas del 27 en las antologías (1932-1965)”, ensayo de unas 60 páginas, de M. Á. García (Universidad de Granada), director del volumen y autor asimismo de la presentación que encabeza la obra; “Compromiso para una guerra y bajo una dictadura: antologías y canon”, de Encarna Alonso Valero (Granada); “Algunas notas sobre el compromiso en las antologías del grupo poético de los años 50 (1960-1968)” de Ginés Torres Salinas (Granada); “Los novísimos y su examen de conciencia:

bajo el compromiso de una ruptura”, de Sergio Arlandis (Valencia); “*Au-dessus de la mêlée?* Compromiso, canon y antologías poéticas en la escena del posfranquismo”, de Araceli Iravedra (Oviedo); “Tomando la palabra: el género como compromiso en antologías femeninas españolas recientes”, de María Paz Moreno (Cincinnati); “El realismo... ¿solo o con leche? Los ‘otros’ realistas en las antologías recientes”, de Luis Bagué Quílez (Murcia).

Tenemos, por tanto, una serie de estudios sobre la poesía española del siglo XX e inicios del XXI, pues los títulos abarcan desde el 27, la poesía de posguerra, los poetas del grupo poético de los 50, los novísimos, hasta la Transición y época contemporánea, área esta tratada en dos trabajos.

2. Metodologías. Trabajos. Perspectivas

Los perfiles metodológicos en los diferentes artículos varían, si bien en todos se observa rigor científico, seriedad interpretativa e inspiración en los comentarios de texto, la crítica y el análisis de las obras. En los trabajos de los profesores de Granada se observa un aire de escuela, del magisterio del catedrático J. C. Rodríguez (JCR), aunque en el caso del E. Alonso, se percibe una traza mayor de la teoría de los campos de Bourdieu.

La cantidad de poetas, poemas y escuelas englobados en las antologías, mencionados en el libro, produce en el lector una sensación extraña de perplejidad y saturación, debido a la sobreabundancia de producción literaria, teórica y crítica en el siglo XX (y sólo se habla de poesía en español). De “sobreproducción” teórica habló Eagleton hace unos quince años, en su ensayo *After Theory*. En el capitalismo tardío, ahora en crisis, el rumor o murmullos de palabras escritas, editadas —por no hablar de la internet y de las redes virtuales— es vertiginoso, enorme, pero al mismo tiempo muy solitario. Ser escuchado-leído hoy es muy difícil, porque hay que formar parte de un centro de atención, pero aún más difícil es la consagración. Puede decirse que hay tres formas de consagración para un escritor: consagración de los pares, institucional y de público (Moreno Pestaña, “Consagración institucional, consagración intelectual, autonomía creativa. Hacia una sociología del éxito y del fracaso intelectual”).⁶ El número de combinaciones

⁶ Me sirvo del mismo esquema de Moreno Pestaña porque me parece adecuado para el campo literario y porque su conceptualización resulta convincente (igual que me sirvo de los conceptos de “centro de atención” y de “redes” de R. Collins, de los campos de Bourdieu o del inconsciente ideológico de J. C. Rodríguez).

posibles es considerable, pero se puede decir que la crítica universitaria y los pares se encargan de la segunda. Sin embargo, el reconocimiento de otros poetas y de los hispanistas no está garantizado a pesar de que se publiquen varios libros, y todo poeta sabe que, probablemente, solo será comentado y estudiado —en serio, entiéndase, no por la crítica periodística— tarde; la pasión poética (“pasión inútil” podría llamarse a la literatura) es un juego serio-no-serio o *illusio*, en cuyo porvenir el sujeto emplea toda su existencia y su forma de vida. Las antologías juegan un papel clave en el reconocimiento, creación y supervivencia de los poetas de renombre. Podría hablarse de un segundo nacimiento, de un renombramiento. Las antologías y, desde hace medio siglo más o menos, los premios. Y consagración significa, a largo plazo, formar parte del (o al menos de un) Canon literario. Las antologías producen ideología no solo del Canon, sino de la ideología de la “poesía” como un algo idéntico a sí mismo, como una comunidad imaginada. Las antologías son una herramienta para convertirse en centro de atención, por eliminación de los contrincantes.

Compromiso en el canon parte, primero, de una crítica al Canon, pero la sensación es que no hay una negación rotunda del mismo, salvo en el trabajo de M. Paz Moreno, que señala su falologocentrismo o patriarcalismo. Particularmente, creo que el canon es un constructo ideológico, falso y verdadero al mismo tiempo como toda ideología, impuesto por necesidades educativas por una clase social dominante, es decir, que domina, que tiene poder para decidir qué enseñar, a quién, dónde y cómo (las últimas reformas educativas en España creo que han dejado clara esta cuestión). La ideología la producen individuos en sus prácticas vitales, pero también hay superestructuras estatales en las que hay estructuras educativas que transmiten una visión del mundo determinada..., o varias, en conflicto, puesto que el proceso no es tan simple: siempre habrá conflicto con los que no están de acuerdo con esas visiones o tienen otras paralelas, puesto que el mundo hoy no es una fantasía distópica como la cueva platónica, la novela *1984* de Orwell o como lo fue la situación en España en 1939. Pero si se quiere cuestionar el Canon o los cánones, quizás en ocasiones, como Rubén Darío, “ser sincero es ser potente”, por “common decency” (esta vez es Orwell), sin olvidar que J. C. Rodríguez tenía razón cuando afirmaba que de la sinceridad solo sale mala literatura. O sea, aprender a ser sinceros sin parecerlo. Harold Bloom no se cortaba un pelo, a la hora de defender un canon tan limitado e imperialista como el suyo.

Por tanto: el canon no es una esencia universal y si lo es, lo será para críticos y lectores que creerán en él, prerreflexivamente, como hay personas que creen en la Virgen María o en la transubstanciación del Espíritu Santo en la oblea durante la santa misa. Eso no es malo ni bueno a priori: como la política, la ideología son personas, no abstracciones o metarrelatos, y las hay estupendas. En definitiva, el Canon es una formación ideológica, un mito, la “ideología del Canon”, producida y reproducida en los campos literario y universitario, enlazada al inconsciente dominante de la naturaleza humana y el sujeto. Reconozco que todo esto es tajante y espero que se entienda que ahora escribo una reseña sobre un libro que trata dos cuestiones tan complejas como el compromiso y el canon.

Pero el canon existe en el mundo y, además, como toda ideología, una parte de su galaxia de significantes se arraiga en el inconsciente, y por tanto implica a la vez memoria y olvido. Qué es un autor “bueno”, “canónico”, está abierto a polémica, pero la realidad es que hay que leer, estudiar, enseñar, escribir y Canon (con mayúscula) va a haber siempre. Y junto al (un) Canon, habrá conflicto de cánones (por usar una expresión de Norbert Elias). Probablemente no haya solución, probablemente estamos ante una prolongación del hecho de que sin conflicto no hay literatura.

En este sentido, *Compromiso en el canon* deja claro que las antologías son elementos de agrupación generacional y de resumen de la producción de un momento o periodo histórico, pero poco se insiste en lo que también implica una antología: la exclusión de otros. En el caso del 27, como se ha venido insistiendo en los últimos años, se ha hablado de una deliberada construcción de un canon masculino, cuya enseñanza en las aulas ha marcado a generaciones de estudiantes.⁷ El tema es bien conocido por los autores del volumen, de forma que no es una “falta” del libro, pero el caso es que quien redacta ahora esta reseña cree que, como lector, no se insiste en la realidad de —insisto— la “exclusión” que envuelve una antología. La construcción del Canon es, sin duda, el de un instrumento de poder y explotación ideológica. El lector menos

⁷ Afortunadamente eso está cambiando, de lo que es una muestra el éxito del documental de Tania Balló, *Las Sinsombrero* (2016), proyecto en el que se implicó un gran número de universitarias a nivel internacional. Pero el verdadero trabajo viene de mucho antes, p. ej., A. Olalla, “Mujeres como sombras en la generación del 27”, en (Sancho Rodríguez et al. 181-200). Posteriormente han aparecido obras como *Machismo y vanguardia* (Alonso Valero) o *La mitad ignorada* (García Jaramillo), ambas Premio de Ensayo Miguel de Unamuno. Pero que hagan falta unos 90 años para una forma de reconocimiento da que pensar.

versado no encuentra tampoco en este libro una teoría e historia del concepto de “compromiso”, salvo algunos párrafos, aclaraciones y breves digresiones aquí y allá. Los autores también conocen bien el tema y, tal vez conscientes de la dificultad y complejidad del mismo, no lo han tratado, porque además el objetivo no es ese, sino el análisis y comentario crítico de las diversas formas de manifestación del “compromiso” político en las antologías de poesía más importantes. Además, *Compromiso en el canon* es un volumen colectivo en el que no siempre hay una coincidencia ideológica (de ideas) en algunos de los planteamientos de sus autores.

Sin embargo, como se sugirió al inicio de este apartado, la sobreabundancia de material impide ocuparse de todo y además se presupone que el lector especializado sabrá dónde se ha escrito sobre el compromiso y sobre el canon, puesto que el volumen trata de las antologías y basta. Paso ahora a un breve comentario de los diferentes trabajos. (Obviamente, no trataré en esta reseña la cuestión del “compromiso”, por su complejidad, pero creo —es inevitable no querer decir algo— que el problema está relacionado con estas cuestiones: (1) el nacimiento de la ideología del sujeto romántico, la “libertad” y autonomía creativa, (2) el voluntarismo kantiano, la decisión “moral”; (3) la separación —posterior— de los campos político y cultural, la dicotomía autonomía / heteronomía; (4) la democratización del conflicto político y la aparición de la figura del intelectual moderno; (5) hoy hay un retorno de algo no del todo desaparecido en el posmodernismo.⁸)

La presentación del volumen deja claras muchas cuestiones que ya se han mencionado: una antología no es un archivo, sino que construye la (una) Norma literaria. El compromiso consciente del escritor, sus intenciones, puede no coincidir primero, con su propio inconsciente ideológico, segundo con su propia ideología literaria, con la Norma ideológica de la misma —en palabras de JCR— o la Norma del campo —según Bourdieu. Interesan las relaciones entre poesía e ideología, no entre poesía y poder. Las antologías son condensados ideológicos

⁸ Creo que un análisis certero del problema del compromiso, al menos en el aspecto de la autonomía creativa, está en “Pour un corporatisme de l’universel”, de *Les Règles de l’art* (Bourdieu 459-472), trad., aparte de en ed. Anagrama (Bourdieu y Navarro). En ese texto clave se propone una superación de dicotomías fáciles como la de autonomía y heteronomía. Pero la propuesta —a más autonomía más efectos políticos, como el caso de los grandes creadores— plantea dudas, sobre todo respecto al estatus ontológico de esa “autonomía” o del arte en general. Particularmente, creo que el arte más “comprometido” políticamente es, *mutatis mutandis*, el de Sófocles, pero no puedo tratar de ello aquí.

y pueden ser pensadas como la ideología o cartografía poética de una época. Se deja claro que (a) el canon es un constructo —Bloom— que, por tanto, se puede historiar la literatura usando las antologías como termómetro de la literatura de una época (b); (c) probablemente no hay un canon, sino varios cánones; (d) que la cuestión del canon está ligada a la pedagogía. Finalmente señala el objetivo del libro, una “contribución a la historia del compromiso poético en antología”.

M. Á. García, coordinador del proyecto de investigación y autor de la presentación y del primer trabajo, expone en este la relación entre compromiso y antología en un extenso trabajo que cubre tres bloques antológicos: 1932-1934, 1946-1959 y 1960-1965, finalizando en un apéndice comentando una antología de Manuel Mantero.

El trabajo de García destaca por su rigor, riqueza de fuentes y argumentación. Se atiende a la terminología bourdeyana, analizando la relación entre la construcción del canon y la lucha por el capital simbólico en el mismo, en un marco teórico fundamentado en Juan Carlos Rodríguez.⁹ García señala que las antologías son estrategias no de canonización, sino de autocanonización, y el matiz es importante. En el caso del 27 triunfó, porque la estrategia autopromocional de G. Diego acertó también poéticamente (los novísimos, señala, fracasaron). El “Canon”, o, “consagración”, en el caso de G. Diego y sus antologados, por tanto, tiene algo de auto-consagración, o, autobombo. He sugerido antes que, en el caso de España, sobre todo en la segunda mitad del XX y el XXI, los premios literarios son más importantes para la consagración *individual*, aunque de rebote se legitime una corriente o escuela. El rechazo de Juan Ramón Jiménez a aparecer en 1934, puede leerse de esa forma. La “antología” es más bien una forma de creación de “generaciones” o “grupos generacionales”, en realidad muy pegados a las redes de trabajo y contacto¹⁰; un grupo generacional se auto-dota o es dotado de prestigio (“capital simbólico”), a través del personaje que haga la antología, sobre todo, o del eco que produzca. Por otro lado, una antología puede pasar desapercibida si la escribe don Nadie, pero también este don Nadie puede ser creado si la atención recibida por su antología es nula.

⁹ Un apunte de JCR sobre Bourdieu se encuentra en *Tras la muerte del aura* (Rodríguez Gómez, *Tras la muerte del aura*); véase “El legado de Juan Carlos Rodríguez” (Moreno Pestaña), p. 150 y ss.: “El inconsciente ideológico y el campo literario”. Un servidor trató sobre ello p. ej. en *La mirada pijoapartesca* (Bellón Aguilera).

¹⁰ El caso de Juan Ramón es ejemplar sobre cómo el agrupar o etiquetar en una generación u otra depende de contactos y formas de trabajo colectivo, que tienen efectos en la producción de un creador, obviamente.

En todo lo que vamos contando, puede verse como la matriz ideológica dominante (la ideología del sujeto) se entrelaza a la ideología literaria (de raíz kantiana) y a las maneras de transferencia y transmisión de las distintas formas de trabajo humano o capitales que circulan en el campo: el capital simbólico (prestigio), capital social (contactos, redes) y capital cultural. En relación con este último, en el caso del 27, habría que contraponer los “profesores-poetas” a los autodidactas: la posición marginal de Miguel Hernández es ilustrativa al respecto, aunque también su incorporación a la red fue tardía, y problemática.¹¹

Para la construcción de un canon del compromiso —explica García— hay que considerar las luchas internas en el campo literario. Pero una antología, además, es una propuesta ideológico-poética. Los poetas del compromiso tienen una posición periférica en el interior de un canon, algo que se relaciona con la debilitación del Canon en los últimos años, por la irrupción de lo periférico —señala García. Hay una “destrucción posmoderna del canon”, pero, “al asaltar el canon, al intentar abrirlo o desmoronarlo, los “resentidos” no lo historizan precisamente”. Esto es cierto relativamente, puesto que hay trabajos teóricamente sólidos discutiendo a Bloom y la idea de la arbitrariedad del Canon es ya un lugar común, e incluso cabría añadir, con un matiz, que lo que se desea no es “el” Canon, sino un reconocimiento literario en las instituciones, y que este deseo de Canon refuerza la ideología dominante. En el discurso posmoderno hegemónico sobre el sujeto, todo es artístico y, al nivel ideológico, es la ideología la que hace que la poesía sea un “discurso puro y de la intimidad privada” o un “no-lugar social”.

García analiza las distintas antologías, señala la casi ausencia de poemas comprometidos en las primeras hasta la guerra, y la pervivencia de la pieza “Mujer con alcuza”, de D. Alonso.¹² Recorre el paso de la “deshumanización” a la llamada “rehumanización”, la función ideológica clara, durante la guerra, para comentar luego la famosa antología de Castellet, *Veinte años de poesía española* (1939-1959), como un segundo bloque de consagración y autopromoción, señalando el predominio de un marxismo vulgar (“rudimentario” es el adjetivo), y de un “dogmatismo pedante” e incoherencias en la construcción de un canon “realista” que,

¹¹ El tema de los “profesores-poetas” y como esta forma de capital cultural acumulado influye en la configuración de los conflictos en el campo es más importante de lo que parece.

¹² La permanencia en el campo universitario en España de D. Alonso —donde a partir de los relevos generacionales de mediados y finales de los cincuenta dirigirá tesis doctorales como la de Julio Rodríguez Puértolas— puede que tenga que ver con esta supervivencia.

sin embargo, da lugar hegemónico a los poetas del 27. Entre los textos comentados al final está el *Panorama poético español (Historia y antología 1939-1964)* de Luis López Anglada, el de Mantero, ya citado, y señalar la entrada del 27 a la institución educativa con la primera antología escolar o académica de V. Gaos, en 1965. (Recuérdese que, en 1959, se reeditó en Taurus la antología de G. Diego, de 1932-1934; quizás se pudiera establecer el límite de una generación, unos 20 años, para la consagración institucional, y siempre a partir de alguien de las redes de la agrupación generacional anterior.)

La presencia e impronta de Pierre Bourdieu es indiscutible en el trabajo de E. A. Valero, que estudia antologías de guerra y posguerra, del bando republicano y del vencedor. El campo literario fue triturado pero su lógica —señala su autora— no se anula. Puede plantearse que la completa reorganización de la vida cultural en España (académica, literaria, filosófica) implica la creación, casi desde cero, de nuevos campos, aunque exista una herencia del campo republicano persistente (por ejemplo, Ortega en filosofía, el 27 en poesía), incluso tenaz, o resistente, hasta la transformación de la Norma filosófica, en el caso de Ortega.¹³ Pero nuevas demandas ideológicas y una relocalización de hegemonías, implican, hasta cierto punto, una nueva lógica, aunque las herramientas que empleemos en su análisis sean las mismas, como efectúa Valero, usando los conceptos de capital (simbólico, cultural) y de posicionamiento.

Los aciertos de su trabajo son numerosos, como señalar el paso de una estética populista (*Mono Azul*) a otra elitista (*Hora de España*), durante la guerra, así como, posteriormente, la “desincronización” de la antología de G. Diego del 34 reeditada en 68. Esta desincronización, como se ha señalado, puede marcar la consagración —la canonización final— del 27.

En el análisis de las antologías del bando vencedor destaca la autora la existencia de lógicas de competitividad y de lucha iguales entre los poetas seleccionados, lo que parece explicar la existencia de diferentes antologías. El trabajo de E. Alonso señala los ejes sociológicos de las antologías que estudia y sus coordenadas ideológicas. Un uso de la importante *Literatura fascista española* (1986), de J. R. Puértolas, y un tono de denuncia en algunos casos de poetas del bando vencedor, por su compromiso con el franquismo, enriquecen al tiempo que hacen

¹³ Véase, para conocer los procesos de trituramiento y reconstrucción cultural, *La norma de la filosofía. La configuración del patrón filosófico español tras la Guerra Civil* (Moreno Pestaña).

parcial a su autora. Un análisis no puede ser aséptico ideológicamente y, en este sentido, se podría añadir la siguiente reflexión: quizás sería útil un ejercicio de reflexividad teórica, sobre los posicionamientos de compromiso y con relación al canon, de este proyecto de investigación sobre el compromiso en el canon. Pero es solo una idea. Una reflexión vuelta hacia uno mismo que ayude a penetrar asertos tan duros como que “la poesía social nunca se concibió como una auténtica ruptura poética”.

El trabajo de Ginés Torres Salinas, presentado como unas “notas sobre el compromiso en las antologías del grupo poético de los años 50”, parte señalando la falsa imparcialidad de las antologías (operaciones todas similares a la de G. Diego) y la utilidad de la definición de compromiso de Sartre, matizando con la constatación de que el compromiso real de muchos textos lo es con la ideología dominante, como García a partir de JCR. Analiza el autor las antologías de Castellet (1960, 1965) y Batlló (1968). La descripción crítica de este trabajo es de destacar, al señalar contradicciones e inconsistencias tanto en las propuestas de, primero, Castellet, como en las diferentes poéticas de los creadores, con respecto a sus obras. El compromiso es siempre analizado y debatido por los poetas, pero nunca la naturaleza ideológica de los poemas, así como sus propios presupuestos ideológicos, uno de ellos la “valorización del lenguaje cotidiano”. (En este sentido, constatar en la lectura de R. Langbaum, *The Poetry of Experience* (1957), la introducción en España de una forma de ideología empirista que ve en el lenguaje cotidiano un núcleo artístico o trascendencia). El autor señala que la referencia canónica es Machado y las deficiencias teóricas de Castellet. (Curiosamente, la influencia e importancia de este, autor de numerosas obras, es inversamente proporcional a lo mal que se le suele tratar por parte de los críticos.) Torres estudia la poética de A. González y otros, señalando que casi en ningún momento los poetas sociales “imbricaron verdaderamente la poesía en la Historia” coincidiendo con García. Llama la atención —señala Torres— que los poetas tengan que bregar con el compromiso desde un punto de vista disquisitivo, como si tuvieran que justificarlo, para preservar lo “poético” de “manchas” ajenas (al campo, a su autonomía). Sus dudas ponen de manifiesto la posición precaria de los creadores con respecto a la heteronomía, las dificultades teóricas y prácticas a la hora de cortocircuitar los campos político y poético. Reflexionar sobre las concepciones del mundo y formas de vida de individuos multiposicionales, que viven en dos o más campos a la vez —como los profesores poetas, como los uni-versitarios militantes— extendería las potencialidades del análisis del “compromiso”.

Finalmente, el autor estudia la poética de J. A. Valente, quien defendía el carácter de “conocimiento” frente al de “comunicación”. El eterno tema de “para qué sirve la poesía”. Y la poesía no sirve para nada, o el problema se enfrenta desde un ángulo equivocado: la poesía es producción ideológica, de una ideología siempre en “crisis”. Valente parece, por los pasajes marcados por el crítico, una especie de Heidegger al revés: una valorización estetizada de la palabra, paradójicamente así “des-cotidianizada”. Valente es un caso de reposicionamiento en el campo con la crisis de la ideología del compromiso alrededor de los 60 y el repliegue del campo literario sobre sí mismo. El trabajo de Torres concluye con una reflexión que, a pesar de su simplicidad, es para mí importantísima: los poetas pueden hablar mucho de conceptos teóricos, pero “que esas tesis se plasmen en los poemas”... es otra historia.

El artículo sobre los novísimos de S. Arlandis comienza discutiendo el término novísimos y luego debate sobre si hay que extenderlo todo a lo social o no, así como las salvedades y peros que se han hecho al respecto. Es una discusión necesaria, y espinosa, con “lo poético” y la “autonomía creativa” de fondo. Arlandis usa la reedición de 2011 de la antología de José María Castellet *Nueve novísimos poetas españoles*, en la editorial Península. Como se esperaba, Castellet juega un papel de Pope absoluto con sus antologías. Ahora se quieren superar estereotipos y se rechaza a Machado (incluso Ángel González reconocía que se había abusado de esa figura machadiana). Arlandis intenta comprender el mal de conciencia de los novísimos, por el silencio, claro. Concibe, no sin algo de razón, que la escritura es una “herida abierta”. Señala que el fracaso del marxismo es importante, y ciertamente lo es, como la entrada de la posmodernidad a través de las clases medias cultas, siendo el campo artístico y literario, en este sentido, el que recoge —desde Francia y Estados Unidos, sobre todo— el cambio de hegemonía teórica hacia el postestructuralismo y de ahí a esa extraña amalgama de ideologías llamadas (desde el debate Lyotard-Habermas hasta la teorización de F. Jameson) “posmodernismo”. El giro argumental que hace Arlandis consiste en que los novísimos dieron entrada en la poesía a lo verdaderamente social, con el uso del collage y los elementos *pop* y de la cultura consumista, la “poetización” de lo popular o del lenguaje cotidiano, de la cotidianeidad del cine y los anuncios, etc. Este argumento, interesante, obvia dos cuestiones, que, en parte, ya hemos señalado: la cuestión de la estetización de la cotidianidad y, dos, la poetización de la lengua cotidiana para valorizarla como “artística”, una especie de alquimia realizada por el campo literario, la cual solo

funciona si la ideología correspondiente existe previamente. Explicar esta es más complicado: se trata de la creencia en la capacidad del artista consagrado o agente creador reconocido de convertir (especie de chamanismo del campo), con un toque mágico o transubstanciación, la palabra cotidiana en palabra literaria. El acierto de los novísimos fue ese: la estetización de lo cotidiano capitalista. F. Jameson ya habló en su *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991), de esa estetización-mercantilización de todas las esferas de la realidad en las formaciones sociales capitalistas avanzadas, a partir de la fusión de lo económico y lo cultural. Pero, más allá de esta abstracción teórica, convendría analizarlo en comentarios de los textos. Lo que se plantea aquí (lo que planteo) no es una crítica política, sino que hay un inconsciente ideológico producido en unos textos. La radical estetización de lo cotidiano manifiesta algo que Arlandis plantea, a partir de los textos: la necesidad de “suturar” algo que está roto, primero, y luego proteger la autonomía del arte con respecto a la mercantilización radical, especie de prolongación del “aura”, a través del culturalismo evidente de los novísimos, “sostener la naturaleza esencial del arte y no limitarla o someterla al mercantilismo del uso y consumo”. Dos salvedades caben aquí: primero, que la autonomía de la creación poética no significa autonomía ideológica: se la puede desear, pero seguir comprometido con la ideología dominante; segundo, el campo se transforma porque van llegando nuevas generaciones de aspirantes que compiten con cosas nuevas, en general opuestas, debiendo bregar con lo hegemónico: en el caso de los novísimos fue bregar con el “compromiso” de los consagrados, por rechazo o relectura. Al fin y al cabo, en el campo literario la lucha principal entre ortodoxia y heterodoxia (hasta cierto punto homóloga de la existente entre consagrados y aspirantes —puesto que unos y otros pueden ser ortodoxos o heterodoxos según convenga y según las redes en que se insertan) se juega siempre en torno a la definición de qué es lo literario.

La actitud novísima será, además de lo explicado por Arlandis, de escepticismo. Se daba un segundo portazo a la poesía social y al lenguaje realista, desde una “una posición moral nueva” —dar dar entrada a lo “auténticamente social”— “la cultura era una tabla de salvación (¿de *sutura*?) y el único modo de perpetuar lo esencial humano hacia el futuro, de unir lo roto, lo fragmentado”. El compromiso poético es tan plural como necesario para la poesía, concluye el autor. A ello se puede objetar que el “compromiso”, la literatura *engagée*, es siempre política; que los novísimos pertenecen a una época en que eso se cierra

—no sé si momentáneamente, en el sentido en que ese *engagement* se entiende entonces— y lo que se busca es una experimentación de formas, o, un repliegue de la cultura sobre sí misma, o, “culturalismo”. Pero también es probable que no se pueda aplicar el mismo patrón, el mismo estereotipo, a todos los “novísimos”. Hacerlo contradice la diversidad, riqueza y matices que las antologías, así como la ideología del Canon, no respetan o ahogan, en su esfuerzo por fijar límites, trazar líneas y borrar relieves. No se puede olvidar que los mapas no son una imagen de la realidad, algo que —afortunadamente— hace el trabajo de Arlandis.

El trabajo de Iravedra trata de las antologías poéticas en la escena del posfranquismo, dedicando bastantes líneas y análisis a la “otra sentimentalidad” y la “poesía de la experiencia”.

Señala Iravedra que hubo un descolgamiento ideológico (lo llama “desfondamiento”) y una “reprivatización de la literatura”, así como una retirada al tono personal. Cabe preguntarse si no se puede decir lo mismo del paso de la poesía social al grupo poético que forman A. González o Gil de Biedma. Alude luego a las “propuestas marxistas” de los ochenta, sin mencionarlas, diluidas en la experiencia, y a JCR como “animador teórico”, el cual invalida la tradicional dicotomía “pureza versus compromiso”. La adjetivación constante e ironía de Iravedra hace a veces difícil saber si habla en serio o no. Ve una “operación propagandística” en el manifiesto de la otra sentimentalidad, en 1983, pero ya era —añade— el final del movimiento, más o menos, el principio del fin. Encuentro aquí dos cuestiones a debatir: primero, “propaganda” es una denominación que vale tanto para un roto como para un descosido, con un resabio negativo que mejor sería guardar en el cajón. Segundo, que la “otra sentimentalidad” finalizara ahí. Respecto a lo primero, es cierto que la lógica de los manifiestos es una especie de oficialización pública necesaria, en cierto sentido una forma de propaganda. Los detalles y circunstancias especiales de esa “operación” (quién, cuándo, cómo y dónde), son más oscuros, pero, al fin y al cabo, incontestados en el momento de suceder. Segundo, es discutible que la *Otra sentimentalidad* terminara en 1983, con el manifiesto. La deriva o bifurcación “experiencial” no sucedió de la noche a la mañana y resulta difícil establecer el momento de corte o ruptura (más aún, una escuela o movimiento no se define por cómo se llevan sus miembros). Con todo, lo que se echa en falta en el análisis de la “otra sentimentalidad” es ver que hubo un intento, quizás fallido, de mantener la autonomía creativa (poética) al tiempo que existía

un “compromiso” moral con la dimensión política del marxismo. Se intentaba, por usar una conocida y polémica expresión *a contrario* de la escritora y activista afroamericana Audre Lorde, derribar la casa con las herramientas del Amo, para hacer una transformación ideológica. Se pensaba quizás en una revolución ideológica en y desde el interior de la poesía, en una lucha de clases en la poesía, solo que no se sabía bien qué era eso.¹⁴

Pero el trabajo de Iravedra destaca por su rigor empírico y su riqueza de apreciaciones y datos estimulantes para la lectura. Se puede no coincidir con ella en todo, pero es obvia la calidad académica del artículo. Y no le falta razón cuando escribe:

[...] pese al signo adverso de los tiempos y unos procesos de canonización poco propicios que invisibilizaron sus propuestas en las antologías más inmediatas, no pocos artífices de la poesía de nuestra democracia se emplearon en la búsqueda de fórmulas estéticas que les permitieran situarse a la altura de las nuevas circunstancias, por más que el consabido agnosticismo posmoderno invitase a acomodarse *au-dessus* de la *mêlée*.

Posicionarse en el interior del campo y ser visto como poeta, hoy, es difícil e implica muchos sacrificios vitales, incluido el de la propia integridad y coherencia ideológica (en el sentido de “ideas”), en el compromiso con la propia ideología (en el sentido de “inconsciente”).

El trabajo de M. Paz Moreno, excelente, estudia las antologías femeninas, *Las diosas blancas* (1985) y, de Sharon Keefe Ugalde *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano* (1991). En 1997 se publica en la editorial Hiperión *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española* a cargo de Noni Benegas y Jesús Munárriz, que también estudia. El trabajo se centra en las antologías comprometidas con la cuestión de género, señalando que, junto a la agenda de género, el elemento común de estas antologías y de otras similares es “el compromiso con la ampliación del canon y la reivindicación de la poesía escrita por mujeres”. Se trata, por tanto, de una “nueva forma de compromiso”.

Luis Bagué se ocupa del “realismo” (posmoderno, a partir de una expresión de J. Oleza) en las antologías recientes. Bagué muestra el mestizaje lírico, el collage intertextual y la vuelta a la realidad, en un

¹⁴ Viene a la mente, en este sentido, la invención del animismo en España por Garcilaso, Boscán o Herrera, en conflicto con la sacralización feudal y el organicismo, en las primeras literaturas burguesas (Rodríguez Gómez).

tránsito del realismo a la realidad, en una nueva etapa en la poesía española en la que se puede constatar la vuelta de una “poesía de la conciencia crítica” (denominación que el autor toma de Alberto García-Teresa y su trabajo homónimo de 2013, publicado en Tierradenadie Ediciones), en un contexto político social marcado por la crisis y las revueltas ciudadanas y el nacimiento de una forma de asamblearismo como el 15M. El artículo de Bagué analiza con seriedad y prudencia crítica las diferentes poéticas surgidas de este momento histórico que aún atravesamos, lleno de cambios en curso y abiertas posibilidades, entre las que se cuenta una explosión en la producción, consumo y diversificación de la escritura poética.

(Breve) Conclusión

El título del libro que reseñamos señala las dos áreas de estudio a las que van dedicados los trabajos: el “compromiso” literario y las antologías de poesía en el siglo XX, dos temas importantísimos para comprender la historia de las literaturas de las formaciones sociales capitalistas. El estudio que representan los trabajos del volumen presenta una coherencia y linealidad capaz de ofrecer una visión de conjunto de la poesía española producida entre el 27 y las últimas voces creativas. Visión de conjunto a veces matizada por los no muy numerosos comentarios de poemas individuales que aparecen.

La coherencia metodológica es también de destacar, si bien en algunos trabajos hay una metodología más tradicional, historicista, que contrasta con lo que, tal vez, pueda denominarse como “escuela de Granada” (con las excepciones y salvedades que puedan existir en tal universidad). En este sentido, tal vez habría que considerar la posibilidad de extender los trabajos empíricos de campo, de tipo sociológico, sobre los agentes de los campos estudiados, además del comentario inspirado —interno— de las obras leídas. Estudiar por medio de entrevistas, memorias, diarios y conversaciones, las prácticas poéticas y las formas de compromiso, comparándolas a las obras. Por ejemplo, en lo que se refiere al compromiso, en la lógica de competitividad implacable en la república de las letras, ¿hasta qué punto no es el deseo de singularizarse por encima de los demás, con frecuencia al precio de pactos ideológicos, renunciando y cambios de posición, el que rige la lógica de los conflictos por la hegemonía en el campo literario?

Obras citadas

- Alonso Valero, Encarna. *Machismo y vanguardia: escritoras y artistas en la España de preguerra*. 1. ed. Devenir, 2016.
- Bellón Aguilera, José Luis. *La mirada pijoapartesca: (lecturas de Marsé)*. Filozofická fakulta Ostravské univerzity v Ostravě, 2009.
- Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Editions du Seuil, 1992.
- Bourdieu, Pierre, y Navarro, Desiderio (traductor). "Por un corporativismo de lo universal". *Criterios*, vol. 32, diciembre de 1994. pp. 5-14.
- García Jaramillo, Jairo. *La mitad ignorada: (en torno a las mujeres intelectuales de la Segunda República)*. 1ª ed. Devenir, 2013.
- Moreno Pestaña, José Luis. "Consagración institucional, consagración intelectual, autonomía creativa. Hacia una sociología del éxito y del fracaso intelectual". *Telos: Revista iberoamericana de estudios utilitaristas*, vol. XV, n. 2, 2006. pp. 73-107.
- . "El legado de Juan Carlos Rodríguez". *Pensar desde abajo*, vol. 6, 2017. pp. 143-154.
- . *La norma de la filosofía. La configuración del patrón filosófico español tras la Guerra Civil*. Biblioteca Nueva, 2013.
- Rodríguez Gómez, Juan Carlos. *Teoría e historia de la producción ideológica: las primeras literaturas burguesas (siglo XVI)*. 2ª ed. Akal, 1990.
- . *Tras la muerte del aura (En contra y a favor de la Ilustración)*. Universidad de Granada, 2011.
- Sancho Rodríguez, María Isabel, et al., editores. *Estudios sobre lengua, literatura y mujer*. 1ª ed. Universidad de Jaén, 2006.

JOSÉ LUIS BELLÓN AGUILERA

Universidad Masaryk (Brno, República Checa)

Luis García Jambrina. *La corte de los engaños*. Madrid: Espasa, 2016. 431 pp.

Luis García Jambrina (Zamora, 1960) es profesor de literatura española en la Universidad de Salamanca. Investigador muy acreditado en el campo de la poesía española contemporánea, destacan en especial sus estudios y ediciones de poetas conocidos como de los cincuenta, y de manera preferente los dedicados a uno de ellos, Claudio Rodríguez.

Notable crítico literario, es director de los Encuentros de Escritores y Críticos de las Letras Españolas en la localidad asturiana de Verines. Cuenta con una acreditada experiencia como narrador, avalada por varios libros de relatos, y por cuatro novelas anteriores a la que es objeto de la presente reseña. Son éstas: *El manuscrito de piedra* (2008), *El manuscrito de nieve* (2010), *En tierra de lobos* (2013) y *La sombra de otro* (2014). Novelas históricas todas ellas, han hecho del escritor zamorano uno de los cultivadores del subgénero más interesantes en el amplísimo mosaico de la novelística española de los últimos lustros, y creo que una de sus bazas primordiales para ese logro ha sido la atractiva y tan *sui generis* combinación que ha sabido hacer entre lo que se da por verídico y lo ficcional.

Tanto en *El manuscrito de piedra* como en *El manuscrito de nieve* García Jambrina había demostrado con creces su pericia narrativa, y había transmitido a sus lectores su lúdico placer de narrar. En *La sombra de otro* puso de manifiesto fehacientemente que acaso se podía acceder mejor al pálpito de la vida de Miguel de Cervantes con una novela que a través de biografías escritas sobre el autor del *Quijote*, y parecido puede decirse acerca de la vida y entorno del rey aragonés Fernando el Católico, figura central de *La corte de los engaños*, relato a tres bandas, y lo digo así porque lo narran tres personajes, como luego veremos.

El relato gira en torno al atentado que sufrió en Barcelona este monarca el 7 de diciembre de 1942, pero en realidad es casi todo ese año de 1492, en el que tantas cosas de enorme trascendencia ocurrieron, el tejido histórico en el que se inscribe la obra. Claro que no solo es a este monarca a quien conoceremos mejor leyendo esta narración, sino también a otras figuras históricas, sobre todo a su esposa Isabel de Castilla y a la salmantina Beatriz Galindo, personaje que permite al escritor zamorano mantener parte de su novela vinculada de algún modo a un ámbito tan caro para él como lo es el de Salamanca.

En una documentación histórica abundante en extremo había basado García Jambrina sus novelas precedentes, y este rasgo caracteriza también *La corte de los engaños*, un título que pudo crearse al albur de una intertextualidad valleincliniana, la construida con el título del escritor galaico *La corte de los milagros*, una obra de 1927 inscrita en la serie *El ruedo ibérico*. Claro que en la obra de Valle lo que se enfatiza es el comentario oblicuo de una época, mientras aquí lo que se pretende retratar es la faceta de intriga palaciega continua, de la que no estuvo exenta la reina Isabel, la cual hubo de aprender desde joven a manejarse en muy difíciles coyunturas que la convertirían en una experta en política. Esta documentación tan notable y precisa le permite al autor

localizar en lugares y tiempo lo que cuenta, y sumergir a los lectores en las circunstancias que contribuyen a explicarnos mejor los hechos. Este rasgo lo ha conjugado siempre el novelista con sus conocimientos literarios, haciendo desfilar por sus relatos a personajes emblemáticos de la literatura española, como Fernando de Rojas, Lázaro de Tormes y Cervantes, que cobran en el texto fictivo vida propia de una manera seductora, pues ¿a quién no le seduce seguir la pista de Fernando de Rojas, el Lazarillo y Cervantes, aunque lo que se narre sea ficción y asimismo hasta cierto punto ficción sobre ficción?

En esta quinta novela la dimensión literaria de índole temática se manifiesta mediante el atrevimiento de insertar varios romances creados por el propio García Jambrina, versos que revelan su gran capacidad de inmersión en el romancero y su lenguaje, el cual remeda convincentemente, lo que redundará en el toque de color epocal que impregna la novela. Esa coloración alcanza un punto muy álgido al recrear con gran brillantez una fiesta palaciega en la que intervienen el bufón Alegre y Catalina de Dalt, valiéndose de canciones adaptadas procedentes de los cancioneros.

El planteamiento de la novela consiste en contar el atentado del que salió vivo, pero herido en el cuello, el rey Fernando desde tres perspectivas, ejemplificando una idea de William Faulkner que se cita antes de comenzar la obra, y según la cual nadie posee la verdad, sino que ésta es el resultado del conjunto de visiones de un hecho. Fundándose en este pensamiento, García Jambrina pone en boca de tres mujeres su visión respectiva de aquel suceso histórico. Son la citada Beatriz Galindo, que tantos años convivió con la soberana de Castilla; la dama noble catalana Catalina de Dalt, un personaje al que el novelista dota de extraordinaria complejidad, y la judía Sara Dertosa.

Estos tres personajes son los principales, a la vez que son los que narran desde su respectivo punto de vista el porqué había causa para justificar el atentado. Otros dos de no menor relieve son los Reyes Católicos. García Jambrina explicaba que la noble catalana Catalina de Dalt fue su creación más compleja. Y no extraña que fuese así. La retrata como una mujer que había sido amante del rey, y que carecía de escrúpulos en materia de sexo y de moral, hasta el punto de hacer el amor con su propio hermano. En ella y en su familia habría habido motivos para el regicidio, por causas relacionadas por la política real en tierra catalano-aragonesa, y en concreto por decisiones del monarca respecto a cómo puso término al conflicto con los remensas.

Otro personaje de mujer es el de Sara Dertosa. Esta judía es otra perjudicada por decisiones de la monarquía, no solo del propio rey

Fernando, porque en las medidas que se tomaron contra los judíos intervinieron muchas presiones e intereses, y la reina pudo tener un papel importantísimo también en estos hechos, no sin acaso se llegó a decir de ella que gobernaba de modo que parecía que en realidad gobernaba su esposo. Ambos se propusieron construir un estado centralista y católico, lo cual se hizo con resultados nefastos para musulmanes y judíos. Y hay un párrafo de una carta suya que indirectamente daría validez a la hipótesis de su gran rol político: manifestaba sentirse culpable del atentado por creer que se lo hubiese merecido más que el rey Fernando. Había en Sara, por tanto, y en el pueblo judío que se expulsaba de España, una motivación también muy grande para acabar con la vida del monarca aragonés, hecho que intentó un demente que, de acuerdo con la trama urdida por García Jambrina, pudo ser hábilmente manejado por quienes odiaban al rey por distintas causas.

Beatriz Galindo pudo albergar asimismo odio hacia Fernando, pues se la presenta en la novela como una víctima más de los afanes sexuales depredatorios del soberano, de quien fue forzada y del que quedó encinta, ocasionando esta situación que la reina Isabel urdiese su casamiento. Al vivir junto a la reina, esta mujer salmantina a la que se asocia el dato de haber asistido a clase vestida de hombre en la Universidad de Salamanca, es el mejor testigo de cómo eran los avatares de la convivencia entre Isabel y Fernando, plagada de episodios de amor y de celos, de encuentros y de desencuentros. Pero su lealtad la hace asumir, a veces irónicamente, y recordándolo en otras no sin gracejo, el papel que entiende será más útil a sus reyes en la corte de los engaños o, si se quiere, de los enredos permanentes.

Esta novela de García Jambrina contiene pasajes muy brillantes, como aquel de las celebraciones cortesanas celebrando la toma de Granada, por poner un ejemplo entre muchos. Asimismo tiene la virtud de llamar la atención sobre episodios históricos que no suelen ser puestos de relieve, y quedan en un segundo plano, y el del atentado es una muestra bien patente. El novelista demuestra también tener capacidad para plasmar de manera convincente lances eróticos muy subidos, e igualmente para ir administrando con pericia la intriga de modo que vaga ganando en interés de manera gradual. Ahora bien, el reto más difícil era imposter un multiperspectivismo valiéndose de tres voces de mujer, y salió bien airoso de él.

JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH
Universidad de León

Jesús G. Maestro. *El origen de la literatura. ¿Cómo y por qué nació la Literatura?* México & Barcelona: Siglo XXI y Anthropos Editorial, 2017. 256 pp.

Desde hace más de veinte años Jesús G. Maestro es profesor de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de Vigo. Es además director de la Cátedra de Filosofía Cervantina en México. Ha desarrollado su labor investigadora y docente en muchas universidades europeas y norteamericanas. Ha ejercido como traductor, autor y editor de muchos libros y publicaciones académicas sobre Miguel de Cervantes, literatura española, literatura comparada, hispanismo y materialismo filosófico. Sin duda alguna, la obra monumental de su producción es la llamada *Crítica de la Razón Literaria: el Materialismo filosófico como teoría, crítica y dialéctica de la Literatura* (2017), en tres volúmenes, que constituye uno de los principales referentes de la teoría literaria actual.

El libro que aquí reseñamos —*El origen de la literatura. ¿Cómo y por qué nació la Literatura?*—, publicado en 2017, ofrece la primera explicación racional sobre la génesis de la Literatura, y de su interpretación y convivencia con la Religión, la Filosofía, la Historia, la Política, las Ideologías y las ciencias, desde la perspectiva del Materialismo Filosófico, el sistema de ideas cuya autoría pertenece al filósofo español Gustavo Bueno (1924-2016). Esta obra responde a preguntas clave: ¿por qué nace la literatura?, ¿cuál es su genealogía?, ¿cuál es su núcleo?, ¿qué y quiénes la engendran y conciben primigeniamente?, ¿por qué su desarrollo estructural se abrió camino a través de sociedades políticas y racionales, y no a través de sociedades irracionales, primitivas o bárbaras?, ¿cuál es y ha sido la relación entre literatura y religión?, ¿por qué la censura de poderosos moralistas, junto a regímenes autoritarios feroces, no ha logrado extinguir la construcción, comunicación e interpretación de los materiales literarios?, ¿por qué se niega la literatura como objeto de conocimiento científico, sobre todo en las universidades actuales, de las que prontamente será expulsada, en nombre de la *political correctness*, y se exige una interpretación a la sombra de una determinada ideología, sea feminista, indigenista, nacionalista o etnocrática?, ¿por qué hemos pasado del mito de la “literatura comprometida” a la literatura “comprometidamente interpretada en favor de fratrías, lobbies o gremios socio-políticos”? Estas son algunas de las cuestiones a las que responde esta obra,

siempre a través de un pensamiento crítico y en contra de sus posibles adversarios.

La Literatura es una construcción humana que existe real, formal y materialmente, y que puede y debe ser analizada de forma crítica, mediante criterios racionales, conceptos científicos e ideas filosóficas. Su poder radica en la alianza con el racionalismo. Nace de operaciones racionales humanas y, aunque en su origen estuvo en el seno de culturas desarrolladas en muchos casos irracionalmente, en las imperó la oralidad, la barbarie, el mito, la magia, la religión (conjunto confuso de saberes irracionales y acríticos que exigen que se cumplan sus ilusiones y que explican los hechos de manera ideal o imaginaria) y la técnica, sólo pudo desenvolverse, como hoy la conocemos, en sociedades políticas organizadas racional y políticamente. Sólo a través de este tipo de sociedad es posible una relación entre los materiales literarios existentes: autores, obras, lectores e intérpretes o transductores. La literatura tiene sus raíces en la Grecia arcaica, es una forma de expresión, comunicación e interpretación que ha acompañado —y acompañará— al ser humano en su trayectoria histórica, y que se ha nutrido del desarrollo progresivo del conocimiento racional. Al racionalizarse, la religión, el mito y la magia pasan a ser su juguete, a ser vulgar ficción: la literatura invadió (y sobrepasó) el espacio de la razón y del logos. De su distanciamiento con la religión, surgieron las primeras obras críticas, las obras homéricas: *Ilíada* y *Odisea*.

La genealogía de la literatura se expone en comunión con cinco órdenes o ámbitos coordinados entre sí: 1) el espacio antropológico (ejes circular, radial y angular); 2) la teoría de las esencias plotinianas (identificación de un orden genético entre las especies de un género), a partir de las cuales se puede distinguir un núcleo genético, un cuerpo estructural y un curso evolutivo; los estadios metodológicos que se emplean para examinar los materiales literarios, respecto a 3) la constitución de la literatura como realidad efectivamente existente (ontología), 4) la construcción de sus interpretaciones lógico-formales y lógico-materiales (gnoseología), y 5) la filogénesis, o evolución de los materiales literarios, desde una primitiva forma genuina hasta el actual cierre categorial de tales materiales (autor, obra, lector e intérprete o transductor).

La teoría de la Literatura, como ciencia que es, tiene como finalidad demostrar que la literatura es inteligible, conforme a una serie de criterios racionales y lógicos, y acordes con un sistema de pensamiento crítico y dialéctico. Maestro parte de cinco postulados fundamentales: razón, ciencia, crítica, dialéctica y *symploké*.

La finalidad de esta obra que reseñamos es la exposición y explicación de una genealogía literaria, de una clasificación genética de los materiales literarios. Maestro tiene en cuenta su desarrollo en momentos concretos e importantes de la Historia, a partir de cuatro familias, modalidades o linajes, que conforman el *genoma literario*, fundamentados en el espacio antropológico del Materialismo Filosófico, cuya división se articula en tres ejes: el eje circular o humano (relación hombre-hombre), el eje radial o de la naturaleza (hombre-naturaleza) y el eje angular o religioso (hombre-divinidad).

Los cuatro linajes o familias literarias serían las siguientes: 1) literatura primitiva o dogmática, 2) literatura crítica o indicativa, 3) literatura programática o imperativa y 4) literatura sofisticada o reestructuradora. Esta genealogía es producto de una clasificación resultante de combinar un tipo (crítico / acrítico) y un modo (pre-racional / racional) de conocimiento, lo que permite delimitar totalmente el campo de la literatura.

Las obras literarias más antiguas atienden a una revelación, profecía o apocalipsis, siempre han estado empapadas de mito, magia o religión, y ofertaban un carácter dogmático (Literatura Primitiva o Dogmática).

Con la irrupción de la ciencia y de la filosofía, el conocimiento del medio se impone. Ciencia y filosofía han ido e irán siempre de la mano: no se puede hacer ciencia desde la ignorancia, y no se puede hacer filosofía de espaldas a la ciencia, ya que ambas necesitan definiciones, demostraciones, clasificaciones y modelos, a fin de encontrar un por qué en el que se fundamenta la desmitificación y el racionalismo (Literatura Crítica o Indicativa).

Hay también materiales literarios que se solapan bajo una determinada idea de Estado, religión o movimiento intelectual y artístico. Una vez asentado el racionalismo, se puede imponer o enaltecer determinados aspectos o ideas (Literatura Imperativa o Programática), conforme a programas políticos, estéticos o religiosos, como la literatura del realismo social (política), el creacionismo (vanguardia estética) o la teología católica (autos sacramentales calderonianos).

En otros casos, los materiales literarios pueden recrear conocimientos propios de una literatura primitiva, así como hechos que se remontan a un mundo pretérito o arcaico, mítico, combinados estéticamente con el racionalismo dado en la época de su elaboración literaria (Literatura Sofística o Reestructuradora). Ante todo, la literatura se desarrolla en el eje radial o de la naturaleza, a través de la interacción del ser humano con diferentes recursos disponibles, para abrirse

camino desde la oralidad hasta la literatura digital, pasando por las tablillas de cera o arcilla, el pariro, el pergamino, el código, el libro impreso o el pdf.

Para conocer los tipos, modos y géneros del conocimiento literario desde el Materialismo Filosófico, se parte de tres ideas fundamentales: la idea de Mundo (M), que es la materia ontológico-general, entendida como una pluralidad indeterminada e infinita; la idea de consciencia o ego trascendental (E), como interpretación de un individuo respecto de algo, y finalmente la idea de Mundo Interpretado (Mi), que es el conocimiento que tenemos de la realidad a través de tres géneros de materia (física, o M1, psicológica o fenomenológica, o M2, y conceptual o lógica, o M3).

En este contexto, la literatura primitiva o dogmática interpreta la realidad a partir de la materia ontológico general para desembocar en un mundo empírico, y satisfacer así su ego trascendental, de tal forma que postula una metafísica próxima al monismo axiomático de la sustancia (todo es fuego, todo es agua, todo es texto...). La literatura crítica o indicativa parte, por el contrario, del mundo interpretado (Mi), y sitúa al ego trascendental en la segunda secuencia de la tríada, de modo que el mundo metafísico o materia ontológico general queda en el último lugar. Por su parte, la literatura programática o imperativa se construye sobre un racionalismo acrítico: busca apoyos en la pseudociencia, la ideología, la tecnología y la teología. Con frecuencia sirve para explicitar contenidos ajenos al arte. Parte de la idea de Mundo, se apoya en el ego trascendental y a través de él intenta resolver el significado del Mundo (idealmente) interpretado conforme a un programa político, religioso o poético. Por último, la literatura sofisticada o reconstructivista se apoya alternativamente en el idealismo y en el materialismo: aquí las cuestiones de carácter divino pierden su sacralidad y pasan a ser herramientas para la manifestación de ideas objetivadas formalmente en una obra, con frecuencia de forma lúdica o incluso cínica. Este tipo de literatura se sirve de un racionalismo procedente de épocas primitivas o arcaicas, un racionalismo extemporáneo, que se combina de forma sofista con el racionalismo del mundo contemporáneo. Lo irracional en estas obras es por completo un fingimiento: se pretende superar así las deficiencias del racionalismo convencional para alcanzar de este modo, sin duda crítico, un racionalismo diferente, e inédito en el arte.

Es evidente que la obra de Jesús G. Maestro se sitúa frente a muchas corrientes posmodernas y no posmodernas: la hermenéutica, el luteranismo, el protestantismo, la bibliomancia y la sofística contemporánea,

exige la supremacía de lo inteligible ante de lo sensible, al insistir en que toda obra literaria no atiende únicamente a la sensibilidad del lector, como de forma engañosa hace creer la posmodernidad. Este planteamiento requiere en toda obra literaria la presencia de un sistema de ideas, dialécticamente interpretadas. El *Origen de la literatura* se adentra en problemas esenciales y actuales, como los géneros en la literatura, los tipos de conocimiento, la diferencia entre ciencia y cultura, la relación entre literatura y religión, la idea y los tipos de cultura, las corrientes sociológicas e ideológicas encarnadas en *lobbies* y gremios académicos, la política como sistema de ideas y realidades que afectan directamente a la constitución y eutaxia de un Estado, etc.

Quizá uno de los problemas con los que se encuentra el lector al enfrentarse a una obra de tal calibre no es ni la documentación, comprobación, verificación o estudio de sus contenidos, sino la falta de más índices: un índice de términos, un índice de referencias, un glosario o índice de algunas definiciones, lo más ejemplificadas posible, para acabar de ilustrar un resultado tan riguroso, vertido en menos de trescientas páginas. Esto evitaría tener que buscar en otras fuentes la nomenclatura empleada en la obra. Este libro de Jesús G. Maestro es una revolución contra las falacias de la retórica y las ideologías, contra las corrientes posmodernas que deterioran la investigación científica de las instituciones académicas y universitarias, y que adulteran, deturpan o mutilan, como él mismo señala, los materiales literarios en pos de intereses no literarios.

MAXIMILIANO LAURA VALENZUELA
Universidad Autónoma de Barcelona

Manuel Ruiz Amezcua. *Una verdad extraña (Poesía 1974-2017)*, edición e introducción de Carlos Peinado Elliot. Granada: Comares, 2017. 858 pp.

El poeta jiennense Manuel Ruiz Amezcua publicó en 1995 *Una verdad extraña* recogiendo la obra poética que había creado entre 1974 y 1993. El volumen lo prologó Antonio Muñoz Molina. Años después, en 2002, volvería a editar ese título, pero añadiendo al volumen textos poéticos datados hasta 2001. El prologuista era el mismo, pero se añadía a ese tomo, de 575 páginas, un epílogo de José Francisco Ruiz Casanova. En 2017 el autor ha publicado una tercera entrega de *Una*

verdad extraña en la que las composiciones comprendidas en el libro, esta vez de 858 páginas, abarcan hasta 2017. La edición y el estudio preliminar han corrido a cargo de Carlos Peinado Elliot, profesor de la Universidad de Sevilla.

La edición de publicaciones que se reiteran incrementándose cada vez que salen a luz de nuevo es característica en el proceder de Manuel Ruiz Amezcua. No solo es su obra poética la que se ajusta a esta pauta. También se atuvo a la fórmula su prosa recogida bajo la titulación de *Lenguaje tachado*, e incluso las sucesivas entregas de la colección de estudios sobre su literatura titulados *Singularidad en la poesía de Manuel Ruiz Amezcua*, cuya más reciente puesta al día es de 2016, acumulando cerca de seiscientas páginas. Sin duda estamos ante un procedimiento atípico, porque lo habíamos visto practicar en el campo de la poesía, pero no en el del ensayo, y tampoco en el de la suma de artículos, estudios y entrevistas y otros materiales. No cabe duda de que los tres gruesos volúmenes que contienen, respectivamente, la poesía, la prosa, y los escritos diversos sobre su obra ponen a disposición del estudioso una documentación valiosísima para quienes lean y estudien al escritor andaluz.

Sobre la poesía de Manuel Ruiz Amezcua se ha escrito bastante, aunque nunca es suficiente, y entre esos escritos hay muchos cuya firma es de alto valor crítico. Sin embargo, el prólogo que ha elaborado Carlos Peinado Elliot para esta edición de *Una verdad extraña* es uno de los estudios más lúcidos que se han confeccionado acerca del poeta. Su extensión es muy dilatada, hasta el punto de que cabe ser calificado como una monografía que pudiera publicarse exenta, acaso con algunas páginas adicionales. Y su contenido resulta excepcional. Es atinada su hermenéutica, en la que el filólogo hispalense ha puesto en juego saberes teóricos de gran modernidad, y es admirable y clarificador su discurso y su límpida manera de exponer su discurso crítico. Creo que esta introducción es un hito en la exégesis de un poeta español contemporáneo.

Se ha dicho que la poesía de la etapa de los novísimos supuso, entre otras aportaciones, una reacción frente a los condicionantes de la poesía social. Fue una suerte de alternativa literaria que hizo propuestas muy distintas a las de la poesía más comprometida, a las que consideraban limitadoras y agobiantes. En aquellos tiempos rupturistas Manuel Ruiz Amezcua eligió su propio camino, evitando el seguidismo tanto de las poéticas de compromiso al uso y declinantes como el de los poetas emergentes de los setenta. Y ese camino personal, como suele pasar,

encuentra dificultades de encaje en las tendencias mayoritarias que se han ido sucediendo en las últimas décadas.

Quien lea la obra poética del autor podrá comprobar que su práctica literaria no se compasa con la de los poetas sociales, ni con la de los cincuenta-sesenta, ni con la de los novísimos, ni con la de los llamados poetas de la experiencia, ni tampoco con cualesquiera opciones posteriores finiseculares, o de comienzos de la presente centuria. Ruiz Amezcua justifica su propia aventura creativa como fruto de haberse sumergido en la tradición poética española, habiendo encontrado en ella perspectivas y modos de expresarse cuya originalidad se alimenta en los poetas que han sido más ejemplares en la historia secular de las letras hispanas, y con ese poso crea la suya propia en el ámbito de los desafíos contemporáneos. Es una forma de referirse a su poesía que resulta convincente.

Pero atengámonos a partir de ahora al estudio preliminar de peinado Elliot, destacando algunas de sus observaciones fundamentales sobre la poesía de Manuel Ruiz Amezcua, aunque no voy a detenerme, pese a su interés, en cuanto se refiere a las variedades métricas y estructurales de distintos poemas y conjuntos, porque se trata de aspectos técnicos que no resulta necesario incluir en una reseña. Con todo, tampoco procede que se silencie el énfasis que en el estudio introductorio se pone en la maestría del poeta en la confección de sonetos y romances, por nombrar los dos ritmos más fundamentales de la serie poética española.

Respecto al título puesto por el poeta al conjunto de su obra, lo interpreta Peinado Elliot como revelador de una extrañeza que la recorre desde el principio, de modo que “Su verdad es la del extrañamiento, la que desnuda a la verdad oficial de su ropaje, y deja al descubierto lo que es: una verdad vacía...” (11). Esa extraña verdad también resulta extraña por manifestarse a través de una dialéctica de los extremos.

Hay más factores esenciales atravesando la poesía de Ruiz Amezcua. El amor es uno de los destacados, pero también el motivo de la huida, señala Peinado Elliot, no sin puntualizar que esa huida no implica abandono en la lucha por la justicia, sino que paradójicamente supone defender una visión comprometida con la rebeldía. También reconoce el prologuista otros estímulos, así el de la marginación, la búsqueda de refugio, el anhelo de lo sublime, el asedio al justo y su combate contra este estado de sitio, el mal social que produce el hombre, el mal metafísico o bien ontológico, la dialéctica producida por la unión de opuestos. La lucha continuada en el seno del ser, esa guerra interior,

diríamos, que caracterizaba la poesía metafísica quevediana. Siendo así, no extraña que haya podido considerársele un poeta neorromántico, amén de decirse que su poética se vale tanto del realismo como de la simbolización.

Si es meritorio haber anotado esas claves, a mi entender lo es más todavía que se hayan ido descubriendo y comentando, a lo largo del prólogo a *Una verdad extraña*, los diferentes símbolos que jalonan la creación lírica del escritor jiennense, aunque algunos se concentran en una fase de su obra, sin alargarse por toda ella. Una de las simbolizaciones más cruciales es el de la sangre, pero no resultan menos intrínsecas en su poesía las de la vida leída como engaño, el mito gnóstico, la máscara, la contraposición entre luz y oscuridad, y las que Peinado Elliot enumera de este modo: “símbolos nictomorfos (sombras), terimorfos (animales de la noche), catamorfos (caída, descenso)...” (48).

Bécquer consideraba que las problemáticas sociales y políticas habían de permanecer al margen de la poesía. Ruiz Amezcua entiende justo lo contrario: que en la poesía ha de caber la experiencia vivida, con sus luces y sombras, sus injusticias y dramas, de ahí que el tipo de poética que más rechaza es la diletante, y ocurre que desde los setenta esta clase de decantación literaria se ha prodigado e incluso ha tomado el poder, si pudiera decirse así, en la poesía española. Lo que esta poesía podría decir y no dice, es precisamente lo que no calla el poeta jiennense, denunciando así indirectamente los silencios cómplices de la opresión, y las injusticias sistémicas: social, política y literaria.

JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH
Universidad de León

Juan Antonio Villacañas. *Llegada permanente. Poesía completa*, edición de Beatriz Villacañas. Madrid: Ediciones Vitrubio, 2016, tomo I. 621 pp.

El poeta toledano Juan Antonio Villacañas (1922-2001) podría ser encuadrado, por su año de nacimiento, en la llamada primera generación poética española de posguerra. Sin embargo, atendiendo a las fechas de sus siete primeros libros de poesía, todos comprendidos entre 1952 y 1958, también pudiera considerársele dentro de la generación

segunda, denominación que no ha tenido fortuna y sí, en cambio, la de generación, o grupo o simplemente poetas, de los cincuenta. Si uno considera las fechas de esos conjuntos, cabría decir que fue un poeta de la primera generación, pero de comparecencia pública un tanto tardía, al hacer su entrega inicial con treinta años. Si se le incluye entre los del medio siglo, entonces sucede que su poesía no se ajusta a los patrones de lectura que la crítica decidió imponer como representativos de los autores de los cincuenta.

Es posible que esas dudas con respecto a su ubicación literaria no hayan beneficiado al poeta de Toledo en lo que concierne a la atención que su obra demandaba. Pero lo de veras importante es que cuestiones como éstas no afectaron a su creación poética. Debíó entenderlas como un imponderable más que, unido al de las deficiencias del mundo de la crítica de poesía en España, denunciadas por él mismo en su libro de 1989 *Versómanos*, le invitaban a seguir confiando en que sus conjuntos líricos iban a abrirse camino tarde o temprano en el reconocimiento que merecen.

A la recuperación de Juan Antonio Villacañas como poeta han contribuido varias aportaciones en el presente siglo. El que en todas haya intervenido su hija, la poeta Beatriz Villacañas, profesora de la Universidad Complutense, no desdice para nada la importancia de esos aportes, más bien al contrario, porque en la difusión de no pocos poetas muy señalados del siglo XX han sido de gran eficacia familiares directos que no solo han gestionado los derechos de los autores, sino que han tenido acceso de privilegio a sus proyectos y a sus papeles, y han podido estar al frente de ediciones tan útiles como la que comentamos.

Me parece oportuno recordar que en 2003 Beatriz Villacañas publicó el libro titulado *La poesía de Juan Antonio Villacañas: argumento de una biografía*. Contenía un estudio de la obra del poeta, y una selección anotada de composiciones. Seis años después, la misma filóloga, junto a Michael Smith, llevó a cabo una edición bilingüe, en español e inglés, de la obra del escritor toledano, libro al que pusieron el título de *Selected Poems*. A este par de aportaciones se ha sumado ahora la que puede convertirse en más relevante, la edición de la poesía completa.

Con el título de *La llegada permanente*, la totalidad de la obra poética de Juan Antonio Villacañas se ha reunido en dos volúmenes, y ha sido publicada por la madrileña editorial Vitrubio en 2016. Beatriz Villacañas se ha responsabilizado de la edición y le ha puesto prólogo. El resultado son dos tomos que en total suman más de mil doscientas

páginas. Una producción tan considerable ha podido incomodar, por su extensión, a más de un crítico y estudioso, en cuyo supuesto sería otra causa más que explicaría el que este poeta, al que se deben dieciocho libros de poesía dados a conocer entre 1952 y 1991, no haya sido analizado como debiera. Tan solo un par de salvedades presenta esta edición respecto a sus libros. La obra *Conjugación poética del Greco* no va acompañada, a diferencia de la edición original, de las imágenes de los cuadros a los que hacen referencia los textos poéticos correspondientes. Por lo que hace a *Testamento del Carnaval*, se trata del único libro del autor que no se reproduce, por el imponderable de que consta de liriformas en las que dibujo y poema se unen.

Tanto si situamos a Juan Antonio Villacañas en la primera de las promociones de posguerra, como si se le ubica entre los poetas del medio siglo, lo que destaca en su obra es la gran singularidad de la misma. El toledano fue ante todo un poeta fecundo, un poeta varío, y un poeta independiente y distinto, muy distinto. En verdad no es el único poeta que en ambas promociones se caracteriza por la fecundidad y la variedad, pero sí es el más independiente de adscripciones grupales, el menos sujeto a tendencias que pueden durar unos pocos lustros, y el que se despegó más de las temáticas socorridas en diferentes coyunturas, y por tanto el que plasma más aspectos inesperados capaces de sacudir a los lectores, llamando la atención precisamente por eso, por apartarse de pautas consabidas, tanto en el estilo como en la fijación insistente y cansina en determinados pretextos. Y además ofrece una perspectiva en la que lo local y lo universal se dan la mano, como en su referido conjunto sobre El Greco, publicado en 1958, un verdadero homenaje lírico que es el más importante de los tributados nunca al pintor a lo largo de la historia de la poesía española. Otra obra cuyo referente es la ciudad imperial la dio a conocer en 1980 con el título de *El Dante, en Toledo*.

Hace varios años, comentando la aparición de *Selected Poems*, puse de relieve esa gran cualidad literaria de no parecerse a nadie que es tan propia de Juan Antonio Villacañas. Al respecto, señalaba cuan *sui generis* fue el prisma con el que poetizaba el sentimiento de la soledad, y cuan originales resultan sus enfoques teológicos, en los que la poesía asume reflexiones problemáticas muy osadas, algunas veces tamizadas por la ironía. Una obra ilustrativa al respecto fue la que lleva un título tan sorprendente como *Rebelión de un recién nacido*, aparecida en 1973. Hay en este libro también una composición cuyo contenido y cuyo prisma resultan muy rompedores. Me refiero a “Breve historia de

una cacería”, en cuyos versos se plantea un posicionamiento animalista radical sobre una cuestión tan controvertida actualmente como lo es la de la caza. El ángulo desde el que el dicente plasma el asunto es el de quien coequipara al hombre con los animales no humanos.

Tocante a la palabra poética y sus cauces, Juan Antonio Villacañas supo plasmar excelentemente composiciones de verso escueto, o de contorno no prefijado, así como excelentes sonetos, como los que jalonan su libro de 1960 *Marcha destriunfal*, y que leemos en otras obras, entre ellas *Los vagos pensamientos*, que salió en 1962, pero lo más propio de este poeta en materia de métrica reglada ha sido la reivindicación del empleo de la lira, a la que incluso dedicó uno de sus libros, en concreto el de 1993 *Homenaje a la lira en larga sobremesa con Luciano*. En otros cuatro conjuntos de los noventa se valdría de esta fórmula, convirtiéndose en uno de los más persistentes y representativos poetas españoles en el uso de ese ritmo con el que se sintió tan identificado y al que supo dotar de matices inexplorados y muy modernos.

Voz coloquial a veces, neosurrealista en otras, dotada de campechanía y gracejo en ocasiones, desmitificadora, crítica y de hondo calado cuando los pretextos lo exigían, *Llegada permanente* es una aportación que ha llegado al público para quedarse, para ser leída y para ser analizada, a fin de situar a su autor en el aprecio de los lectores de poesía y en el puesto histórico a que tiene derecho en la poesía española del pasado siglo.

JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH
Universidad de León

