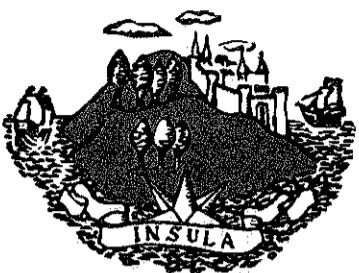
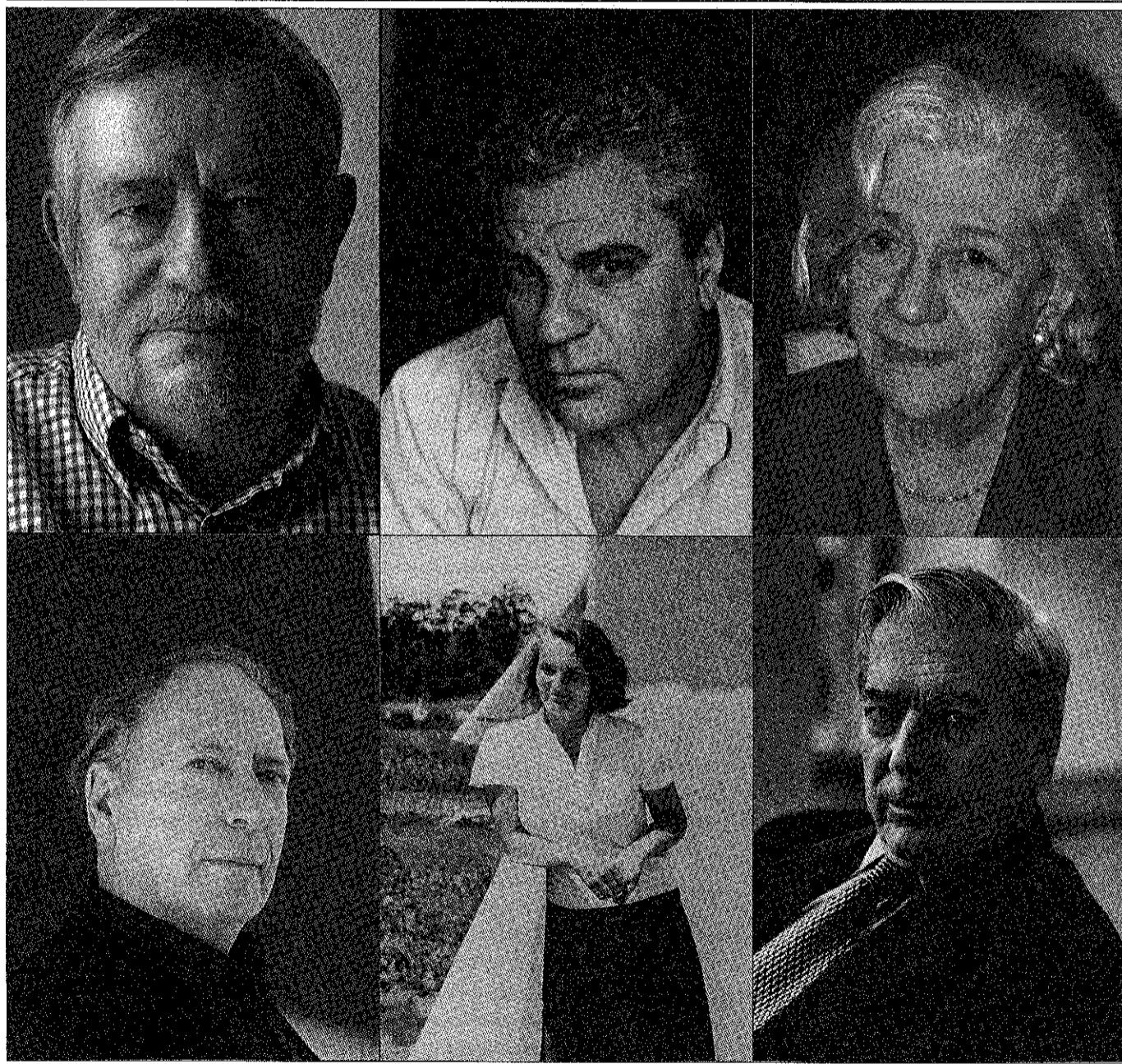


INSULA - 779



REVISTA DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS / NOVIEMBRE 2011



AÑO LXVI
ESPASA LIBROS, S. L. U.

REDACCIÓN
P.º DE RECOLETOS, 4, 2.º
28001 MADRID

SUSCRIPCIÓN Y
ADMINISTRACIÓN
ROSELLÓ 1 PORCEL, 21, 2.º planta
EDIFICIO MERIDIEN
08016 BARCELONA
TEL. (93) 499 39 32
FAX (93) 200 05 04
E-MAIL: insula@espasa.net
www.insula.es

DEP. LEG.: M. 210-1958
ISSN: 0020-4536

DE VARIA LECCIÓN: SEIS PERSONAJES EN BUSCA DE SU AUTOR, MARIO VARGAS LLOSA, Ana Gallego Cuiñas.—LA POESÍA DIALÓGICA DE GUILLERMO CARNERO, Luis Martín Estudillo.—LA LITERATURA DE BERNARDO ATXAGA, DEL SURREALISMO AL HUMOR ABSURDO, Xabier Etxaniz Erle. **CRÍTICA E HISTORIA:** SIGLO XX: LA MODERNIDAD DIFÍCIL, Andrés Soria Olmedo.—DE PASIONES AMARGAS Y VIDAS ROTAS. SOBRE EL «OTRO» MACHADO, Marcela Romano.—SEGOVIA: FOCO DE PENSAMIENTO, José Luis Abellán.—LA BUENA SALUD DEL CUENTO, Ángeles Encinar.—PAISAJE INTERIOR, Jordi Amat.—LOS TERRITORIOS DE LA TEORÍA, Santiago Pérez-Isasi.—DUALIDADES LITERARIAS Y MÍSTICAS, J. Ignacio Díez. **CREACIÓN Y CRÍTICA:** JARDINES REALES, RANAS DE CARTÓN: CALIGRAFÍAS DE JUAN MARSÉ, Fernando Valls.—ÉCOS Y REMINISCENCIAS, Myriam Roche.—LA HERIDA DEL TIEMPO EN LA INFANCIA, José Lorenzo Tomé.—LA MEMORIA EN PALABRAS, Luis Gómez Canseco.—EL POETA TOTAL, Eduardo Moga.—MANCHAS DEL SOL, RUMOR DEL MUNDO, Begoña Capllonch.—LA FRENTE PENSATIVA, Michael P. Predmore. **EN SUS PROPIAS PALABRAS:** Juan Antonio González Iglesias.

 **ESPASA**



emoción, de la diversión, de la entrega sin límites, en el temblor que surge en el juego de los niños inesperadamente.

Pocos instantes de la literatura contemporánea son tan intensos y de una plenitud tan gozosa como los narrados en esta obra. Tendríamos que referirnos a *Frankie y boda*, la obra de Carson McCullers, para encontrar algo igual. En aquel instante, en la hora del crepúsculo, en el que Bernice, John Henry y F. Jasmine están reunidos a oscuras y de pronto los tres, sin saber por qué, comienzan a llorar. De pronto, los lectores, nos sentimos empapados por una ola de ternura que, lejos de cualquier sentimentalismo, nos hace participar de la quebradiza soledad de aquellos

tres seres que se encuentran en el llanto, abriendo sin embargo un hueco de esperanza. Estos son, sin duda, los latidos de la infancia, los momentos en los que, por un instante, parece que nos colamos en el Paraíso —como hizo Adri jugando con Gavi y amándolo, como hace la narradora evocando su infancia, o como lo hacemos los lectores entusiastas de la novela—, dejando para siempre en nosotros un estremecimiento de temor placentero, el que proporciona la experiencia estética, a la que ya nunca renunciaremos, aunque sepamos que los Unicornios nunca vuelven.

J. L. TOMÉ /
LA HERIDA
DEL TIEMPO...

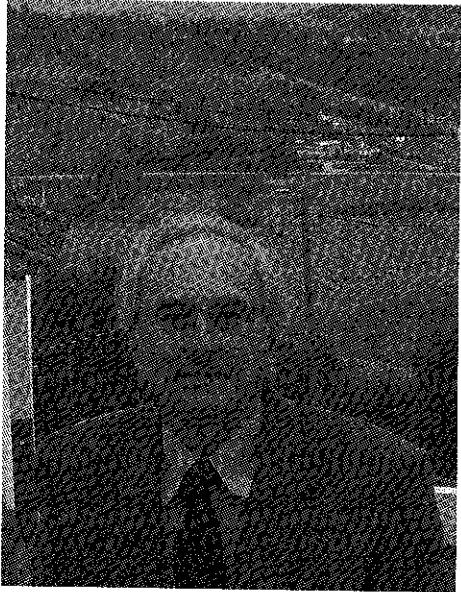
J. L. T.—IES MIRAFLORES DE OLEIROS (A CORUÑA)

LUIS GÓMEZ CANSECO / LA MEMORIA EN PALABRAS

Hay escritores que confiesan haber encontrado su lengua propia en el pasado. Así lo cuentan Natalia Ginzburg en su *Léxico familiar* o el Juan Ramón que declaraba de modo sorprendentemente radical: «... la única persona que habla español, en español, el español que yo creo español, era mi madre, tan natural, tan discreta y tan sencilla, cuya voz sigo oyendo debajo de la mía» (Juan Ramón, 1985, p. 59). Pero no siempre es así. A diferencia de ellos, Jorge Urrutia sostiene que cada uno construye el lenguaje que le es propio a la par que su vida. En «La lengua materna», un episodio esencial para la recta comprensión de este *De una edad tal vez nunca vivida* insiste en ello: «... la lengua materna, probablemente, no es tanto la que nos hace como aquella que nosotros hacemos día a día, con nuestros sentimientos, nuestras habilidades, nuestras experiencias y nuestros caprichos» (p. 99). La existencia humana no sería, pues, sino la busca de las palabras precisas con que designar el mundo y hacer de nuestra vida una realidad verbalizada y consciente. Al tiempo, la lengua se transforma en una patria ganada por el que habla y más aún por el que escribe en lucha voluntaria con su pasado.

De toda la trayectoria literaria de Jorge Urrutia se deduce una concepción del hombre y del mundo que tiene como soporte el lenguaje. Solo el lenguaje da forma y sentido a la realidad; aunque es al plasmarse en la literatura cuando toma plena conciencia de sí y se convierte en un ejercicio de conocimiento. Para hacerlo, el escritor reclama para sí aquel mismo *no quiero* que Cervantes puso al frente de su primer *Quijote* como emblema de la libertad que exige el arte verdadero: «Dudé durante algún tiempo sobre si debía comenzar estas memorias por el principio o por el final, es decir, por mi nacimiento o por mi muerte. De ninguno de estos hechos guardo memoria ni quiero acordarme. Ambos son mi anchuroso y secreto lugar de La Mancha» (p. 116).

Como en el de Lázaro de Tormes, no es autobiografía todo lo que reluce en el equívoco *yo* que parece sostener *De una edad tal vez nunca*



vivida. El título mismo apunta a otra clave de lectura en la que la memoria y la ficción desdibujan sus límites para reconstruir otro pasado. No tanto el realmente vivido, como el que de verdad hemos ido urdiendo con el paso del tiempo para levantar la memoria de nosotros mismos por medio de la palabra. A cuestas con su lengua materna y su libertad de narrador, Jorge Urrutia ha decidido hacer fábula de su propia vida y ofrecerla en una suerte delicada y extraña para la historia de la literatura española.

Jorge URRUTIA, *De una edad tal vez nunca vivida*, Madrid, Bardeby Editores, 2010.

Una cuestión de género

El cauce elegido para dar forma a ese juego entre memoria y ficción ha sido una variante singular del poema en prosa, a medio camino no ya entre prosa y la poesía, sino entre la novela y el poema (León, 2005, pp. 10-25 y Villanueva, 1983). Me refiero al *relato poético*, la fórmula que el propio autor había utilizado para definir otro libro anterior, *La travesía* (1987) (Balcells, 1991, pp. 155-168 y Ariza, 1993, pp. 75-78), y que le ha servido para clasificar algunas rarezas de la literatura española, como *Ocnos* de Cernuda, *La Rambla* de Carmen Conde, *Alfanhuí* de Sánchez Ferlosio y, sobre todo, *Platero y yo* de Juan Ramón, cuya edición publicó Jorge Urrutia en 1997, poniendo un especial énfasis en la ubicación genérica del texto. Si nos atenemos a sus propias reflexiones críticas, el relato poético sería una narración compuesta por poemas en prosa que, aun siendo autónomos, mantienen una ligazón argumental y cuyos antecedentes históricos serían los *Chants de Maldoror* de Lautréamont, *Barnabooth* de Larbaud o *Le Grand Meaulnes* de Alain-Fournier (Urrutia, 1997, pp. 17-23). Todos esos textos coinciden en la presentación fragmentada de la realidad, en una perspectiva en la que el *yo* lírico se convierte en tamiz del mundo, en la búsqueda —o en la creación— de una geografía mítica en el pasado y en la reconstrucción selectiva de algunos recuerdos, que adquieren una dimensión simbólica.

Jorge Urrutia.

Así ocurre en *De una edad tal vez nunca vivida*, donde el espacio mítico de Jimena de la Frontera se mantiene como paisaje de una infancia que se proyecta hacia el presente de la voz narradora y donde se recupera por medio de la escritura la imagen interna de un paraíso perdido. Tanto ese tiempo invocado como la materialidad del texto se presentan en piezas, cuyos elementos de cohesión son esa Jimena revivida y el yo autobiográfico que da sentido al mundo. Pero esa fragmentariedad es solo aparente, pues toda la construcción del libro está sabiamente urdida, pensada y medida. De ahí la calidad de la escritura, los ritmos internos o los motivos, referencias y símbolos que van y vienen a lo largo del libro, dando un sentido unitario a sus tres partes: «El agua originaria», «La corriente» y «Agestión». Dispuestas en un orden tan cronológico como simbólico, la primera de esas secciones se centra en la figura del padre; la segunda y más extensa atiende a la construcción del propio yo; y la última, «Agestión», esto es, agregación de materia, mira hacia el futuro bajo la imagen simbólica de dos hombres —Fernando Lopes y Napoleón Bonaparte— atrapados en la misma isla de Santa Elena en dos momentos diversos de la historia (1). Esas tres partes vienen enmarcadas en un prefacio, «Respirar por la herida», en el que se mezclan lo autobiográfico y lo metaliterario, y el colofón «Primavera», que se abre hacia lo todavía pendiente de vivir. Pero nadie se engaño, pues nada en absoluto hay de lamento melancólico por un mundo perdido en un pasado mítico. Muy al contrario, todo consiste en un ejercicio de construcción y reconocimiento de la persona que el autor es ahora, en el momento de la escritura del libro en la que en otro momento era.

Las arquitecturas del recuerdo

El libro se abre y se cierra con dos citas complementarias de Albert Camus y José Hernández. Si la primera avisa de «los dos peligros contrarios que amenazan a todo artista: el resentimiento y el contento», los versos finales del *Martín Fierro* recuerdan que «olvidar lo malo / también es tener memoria». No se trata de erudiciones ociosas, sino de atentos avisos para que los lectores sepan y recuerden que lo que van a leer o lo que han leído es más verdadero que real, ya que nace del esfuerzo por recrear el nacimiento de la propia conciencia a través de la memoria. Nada que ver con un libro de recuerdos; es la memoria misma lo que está en juego y el lenguaje en que ella se ha ido plasmando. Las anécdotas comparecen siempre como un cauce para la reflexión sobre el propio yo, de manera que el pasado se articula en torno a la configuración de la conciencia actual del autor. La memoria, pues, se convierte en un proceso activo que determina el presente y contribuye de forma decisiva al ejercicio permanente e ineludible de comprenderse a sí mismo. Como escribiera Bergson: «Lo que desde nuestra primera infancia hemos sentido, pensado, querido, está ahí, inclinado sobre el presente con el que va a reunirse presionando contra la puerta de la conciencia que querría dejarlo fuera» (Bergson, 2004, p. 48). En esa construcción —más que reconstrucción— del pasado resulta crucial el texto titulado «Memorias», donde se reflexiona sobre el ejercicio mismo de la escritura del libro: «No importan mis memorias, sino los protagonistas que contemplo y los retazos del ambiente en que me hice. Ellos y ello. Ni todo ni nada, lo que en cada instante el escritor decide. ¿Eso es mentir? Si ocultar parte de la verdad lo es, ando mintiendo en cada página. Solo por la

mentira existe la literatura y en esta sí que voy poco a poco avanzando, en contar una historia fragmentaria que el lector una luego con el pegamento de sus propios recuerdos y la amalgama de sus fantasías. Y mentir, mentir realmente, nada tiene que ver con lo que se dice o no se dice, sino con lo que importa al lector la verdad primigenia» (p. 115).

A partir de ese yo narrativo que hace y deshace, los verdaderos protagonistas de la historia son las personas, los paisajes, las lecturas y los símbolos que van poco a poco armando ante el lector esa imagen que, en principio, se presentaba desarticulada. Hay a lo largo del libro un homenaje emocionado y hondo a los seres queridos y perdidos. Acaso por ello se ha elegido como origen de la historia el encuentro entre los padres, al que se otorga una dimensión mítica. Junto al félido Jeromo, a Cartojal o El Mesa, se eleva la imagen profundamente moral del padre, el reconocimiento mutuo de los dos abuelos como gentes de bien o algún recuerdo excepcionalmente intenso, como el de la abuela tocando el piano de memoria, sin piano, como emblema simultáneo de la pobreza ganada y de la riqueza que se tuvo un día y ahora tan solo puede recordarse. Esas figuras vivientes, familiares y míticas, se reparten entre dos territorios complementarios y contrapuestos: Jimena de la Frontera y Madrid. Si Madrid es el espacio de una realidad gris —España en la posguerra—, Jimena deviene en un ámbito abierto y libre, en la geografía de la infancia, que se alimenta de un lenguaje propio y singular. Pero hay en el libro un tercer territorio tan determinante en la construcción del yo como los otros dos: hablo de la literatura. Desde el Góngora que transita aquí y allá por las primeras páginas del libro, todo rebosa de literatura: Elias Canetti, Cervantes, Rilke, Dickens, Guillermo de Aquitania, Max Nordau, Beckett, Semprún, Borges, Aleixandre y siempre Juan Ramón; añádase la paráfrasis de Manuel Machado en «Canción de gesta» (p. 51), la alusión al soneto XXIII de Garcilaso en «la costumbre de nunca detenerse» (p. 135) o el Bécquer irónico que transparenta «Es Cartojal que pasa» (p. 75). La literatura se hace vida, sin el más mínimo alarde de pedantería o de erudición y como parte inexcusable de la existencia.

También la literatura ilumina la continuidad simbólica que el agua tiene a lo largo de la obra. Tras la anécdota fundacional de la historia, en la que una joven ofrece un poco de agua a un condenado en la estación de Jimena de la Frontera, se apunta la imagen evangélica de la samaritana que da de beber a Cristo. Simbología y vida se reflejan en esa agua traída del fontanar del Regué, pues la joven era María Gómez y el forzado Leopoldo de Luis, padres del autor, cuyo encuentro fortuito daría lugar a una vida y luego al libro mismo. Pero no termina ahí el flujo simbólico, porque el agua reaparece recurrentemente en los episodios narrados: está en los poemas de Góngora que se traen como fondo para aquel encuentro primigenio, en los baños infantiles en el río o en el mar, en el agua curativa reencontrada en Hispanoamérica, en los puntos enigmáticos de la caverna de la Chinchilla, en la cántara para los guisos y, sobre todo, en el ahogamiento que daría razones al primer poema del autor y a la vocación por la palabra. Se detalla todo de manera excepcional en «Motivos de la escritura», donde el poeta, como un nuevo Moisés, renace en una corriente que termina por convertirse en cauce para una nueva vida (2).

A través de esa vida nueva, materializada en las palabras, el mundo adquiere sentido para el que escribe. Pero por más que pueda presentarse como vía de reconocimiento individual, como un modo de explicación de sí mismo, la literatura no acaba en el autor. Sin recepción

(1) El mismo título «Agestión» ya fue utilizado por el autor en la última sección de su libro *Del estado, evolución y permanencia del ánimo*, Zaragoza, Dilectissima Domus, 2004.

ÍNSULA 779

NOVIEMBRE 2011

(2) Cfr. las pp. 21, 25, 27-28, 29-31,

33 y 83 del libro.

no hay texto, porque la palabra escrita requiere ineludiblemente un lector. Es algo que no le ha pasado desapercibido a Jorge Urrutia, que recuerda cómo «la gloria del artista radica en una capacidad indefinible para iluminar nuestra vida, para acompañárnosla durante toda ella» (p. 79). Y es que si los autores se proyectan en sus palabras, nosotros nos entendemos como seres humanos leyéndonos en ellas. *De una edad tal vez nunca vivida* no es solo una pequeña y extraña joya para la historia de la literatura en lengua española, sino, sobre todo, uno de esos libros que, como quería su autor, iluminan a quien tiene la suerte y el privilegio de leerlo. Como la mejor literatura, sus finas y medidas páginas son una guía para la perplejidad de la existencia.

L. G. C.—UNIVERSIDAD DE HUELVA

Bibliografía citada

- ARIZA, M.: «Un poema en prosa: *La travesta* de Jorge Urrutia» *Salina*, 7 (1993).
- BALCELLS, J. M.: «La travesía poética de Jorge Urrutia», *Calígrama*, 3 (1991).
- BERGSON, H.: *Memoria y vida*, Madrid, Alianza, 2004.
- JIMÉNEZ, J. R.: *Guerra en España*, Barcelona, Seix Barral, 1985.
- LEÓN, B.: *Antología del poema en prosa español*, Madrid Biblioteca Nueva, 2005.
- URRUTIA, J.: «Introducción», en Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.
- VILLANUEVA, D.: *La novela lírica*, Madrid, Taurus, 1983, 2 vols.

L. GÓMEZ
CANSECO/
LA MEMORIA
EN PALABRAS

EDUARDO MOGA / EL POETA TOTAL

A David Rosenmann-Taub (Santiago de Chile, 1927) se le ha llegado a considerar un autor imaginario, y a sus poemas, obra de algún escritor famoso que, para sus composiciones más iconoclastas, prefería el anonimato del heterónimo: tales han sido su independencia creativa y su apartamiento, casi espectral, de la fanfarria literaria. Lo mismo se dijo del español Juan Larrea, otro autor inclasificable, cuyos poemas se tuvieron por obra de su amigo y mentor Gerardo Diego, y del catalán José María Fonollosa, emigrado a Cuba, vendedor de licores y estampas religiosas, aunque no al mismo tiempo, y autor de una de las obras más desconcertantes de la segunda mitad del siglo xx, *Ciudad del hombre: Barcelona*. Parece como si a muchos les resultase inverosímil que semejantes autores existieran: que haya personas capaces de crear un cosmos poético tan abrumador, tan rebelde a la estabulación crítica. Sin embargo, no deja de sorprender esta alegación de irrealdad: los tres poetas mencionados son escritores voluminosos, excéntricos, huidizos e inventores de una poesía absoluta, que no pretende sustituir a la vida, sino que *es* la vida, que no pretende describir el mundo, sino que *es* el mundo. Esta es la característica que mejor define a David Rosenmann-Taub: su condición de poeta total, es decir, de poeta que atiende a todos los aspectos de la realidad y que moviliza todos los recursos del lenguaje. Obra, así, como otros grandes del idioma —Gonzalo Rojas, Tomás Segovia, Antonio Gamoneda, Manuel Álvarez Ortega, Carlos Edmundo de Ory—, que muestran su misma voluntad de atrapar lo subterráneo y lo trascendente, lo mínimo y lo universal, lo no dicho y lo no decible, sin por ello renunciar a un propósito radicalmente humano. Quizá por eso él mismo ha subrayado que «la poesía está en todas las cosas. Mi poesía es la que extraigo de la poesía de la vida» [Rosenmann-Taub: 2002]. Los versos de Rosenmann-Taub son como el hojaldre: hechos de capas superpuestas, crujen, crepitan en los ojos; brotan de una simiente vanguardista, es decir, de una incomodidad con el ser y con el mundo que se traduce en una simultánea incomodidad con el lenguaje, y que aspira a disolverse en su manifestación. Resultan, pues, inquisitivos, disconformes y audaces, pero no renuncian a la tradición: actualizan, vivifican ese espíritu subversivo, pero no desatienden el conocimiento de los clásicos ni de las formas poéticas convencionales, antes bien, los dotan de un nuevo significado: los recrean, transformándolos.

En la poesía de David Rosenmann-Taub adquiere una relevancia singular la dimensión material del lenguaje. Es perceptible su esfuerzo constante por hacerse tangible, por transformarse en cosa —con olor y color, con piel y volumen—, por configurarse de forma que sea posible establecer una relación carnal con las palabras. Se trata de un afán asimismo vanguardista, que encuentra su principal manifestación en la música, un arte que le ha acompañado, y que ha nutrido decisivamente su obra, desde su primera infancia, cuando su madre, Dora, una excelente pianista, empezara a infundirle el amor por la interpretación y la composición musical. Los versos de Rosenmann-Taub abundan en aliteraciones, que constituyen la expresión musical más elemental de la poesía, el entramado celular del tejido lírico, gracias a las cuales, como ha dicho Robert Gurney de Juan Larrea, «el contenido sentimental y su expresión material se aúnan hasta confundirse en una sola cosa» [Nieto, 331]. Señalo dos —que son, técnicamente, parómeos, esto es, repeticiones de los fonemas iniciales de las palabras—, pertenecientes a «Reconciliación»: «Entre los blancos bosques/ blandí el bautizo...» [Rosenmann-Taub: 2010]; y esta otra: «Me descubro,/ arrecife, desnudo,/ ras en ras, de raíz,/ recién nacido/ sobre el recién nacido...», cuyo fonema golpeante /r/ vuelve perceptible la violencia del significado: una violencia pura, no obstante, hecha de sangre y alumbramiento, como la del parto o la creación descritos. Rosenmann-Taub gusta asimismo de las reiteraciones y estribillos, con frecuencia de aire infantil, en romances, canciones y coplas. Estas cantinelas sencillas, con su aire lúdico y su leve humorismo, son, sin embargo, potentes retóricamente, como demuestra «La vetusta copla», en la que volvemos a encontrar un dilatado arsenal retórico, que empieza con una figura etimológica y acumula después asonancias e inflexiones aliterantes, otra vez de /r/ y también de /θ/: «Voy recordando recuerdos,/ vistiendo ruinas de ruinas.// A sueto de maniquíes/ con ternura de ceniza.// un cantizal por estirpe/ y una aladica por hija.// Ristra de ruinas de ruinas...»

En otros casos, la devoción por la música se vuelve explícita, como en su «Homenaje a Debussy» o en «Comentario de "Schabat"», que incorporan fragmentos de pentagramas o su propia notación musical. En el segundo, es el propio poeta el que subraya la acumulación de sonidos iguales, /s/, /o/ y /ll/, en el texto, en una especie de anagramática

David ROSENmann-
TAUB, *Me incitó el espejo*,
selección y prólogo
de Álvaro Salvador y Erika
Martínez, Barcelona,
DVD ediciones, 2010.