

COLECCIÓN ESTUDIOS CRÍTICOS DE LITERATURA

CONSEJO ASESOR

Carlos Alvar (Universidad de Ginebra)
Alberto Blecua (Universidad de Barcelona)
Francisco Javier Díez de Revenga (Universidad de Murcia)
Germán Gullón (Universidad de Ámsterdam)
José-Carlos Mainer (Universidad de Zaragoza)
Francisco Marcos Marín (The University of Texas at San Antonio)
Evangeline Rodríguez Cuadros (Universidad de Valencia)
Fanny Rubio (Universidad Complutense de Madrid)
Andrés Sánchez Robayna (Universidad de La Laguna)
Ricardo Senabre (Universidad de Salamanca)
Jenaro Talens (Universidad de Ginebra)
Jorge Urrutia (Universidad Carlos III de Madrid)
Darío Villanueva (Universidad de Santiago de Compostela)
Domingo Ynduráin (Universidad Autónoma de Madrid) (†)

FRANCISCO ESTÉVEZ
ISABEL ROMÁN GUTIÉRREZ (Eds.)

Gerardo Diego, Manuel Alvar, Ignacio Amestoy, F. Díaz de Castro,
J. M.^a Fernández Vázquez, P. Cahill, R. Senabre, J. M.^a Pozuelo,
L. Gómez Canseco, C. Ruta, F. Marcos-Marín, B. León Felipe,
G. Torres Nebrera, F. J. Díez de Revenga, M.^a G. Profeti, J. J. Lanz,
M. Á. Vázquez Medel

EL MAR DE LA PALABRA

La poesía de Jorge Urrutia

BIBLIOTECA NUEVA

ÍNDICE

Diseño de cubierta: José M.^a Cerezo

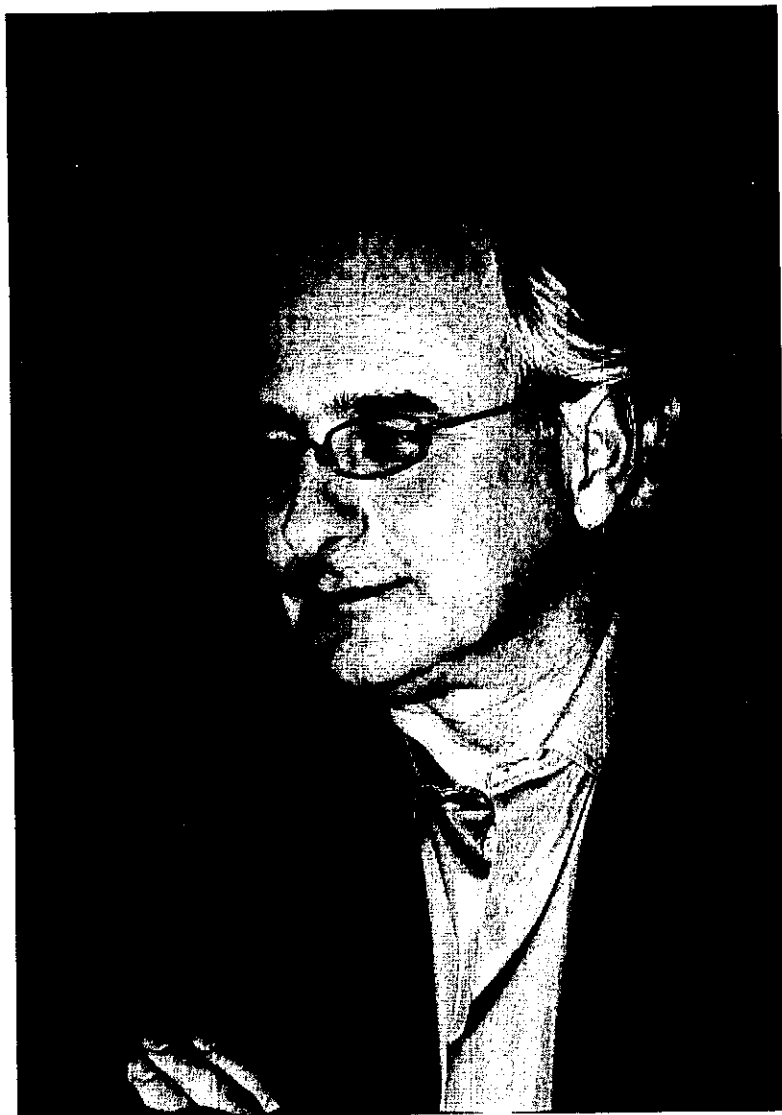
Este libro ha sido editado con la colaboración del Departamento de Humanidades: Historia, Geografía y Arte. Facultad de Humanidades. Universidad Carlos III de Madrid y la Sezione di Iberistica. Facoltà di Lingue e Letterature Straniere. Università degli studi di Torino.

© Los autores, 2011
© Editorial Biblioteca Nueva, S. L., Madrid, 2011
Almagro, 38
28010 Madrid (España)
www.bibliotecanueva.es
editorial@bibliotecanueva.es

ISBN: 978-84-9940-150-8
Depósito Legal: M-3.218-2011

Impreso en Gráficas Rógar, S. A.
Printed in Spain - Impreso en España

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin contar con la autorización de los titulares de propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y sigs., Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos (www.cedro.org) vela por el respeto de los citados derechos.



Presentación, por <i>M. Isabel Román Gutiérrez</i>	11
Jorge Urrutia, plural y singular, por <i>Ignacio Amestoy</i>	19
En torno a la poesía de Jorge Urrutia, por <i>Francisco Díaz de Castro</i>	29
Jorge Urrutia. (<i>Lágrimas saladas y Amor canto el primero</i>), por <i>Gerardo Diego</i>	39
Los libros iniciales de Jorge Urrutia, por <i>José María Fernández Vázquez</i>	43
«El otoño del paradigma». <i>La fuente como un pájaro escondido</i> de Jorge Urrutia, por <i>Paul Cahill</i>	59
Leyendo <i>El grado fiero de la escritura</i> , por <i>Ricardo Senabre</i> ..	87
Naufragio del verbo en la poesía. Sobre <i>El grado fiero de la escritura</i> , por <i>José María Pozuelo Yvancos</i>	99
<i>Del estado, evolución y permanencia del ánimo. Entre el lenguaje y el mundo</i> , por <i>Luis Gómez Canseco</i>	113
Los límites de la poesía en <i>Delimitaciones</i> , por <i>Maria Caterina Ruta</i>	133
Apóstrofe y anáfora como recursos constructores de <i>La travesía</i> , por <i>Francisco A. Marcos Marín</i>	151
Jorge Urrutia y el poema en prosa. <i>La travesía</i> , por <i>Benigno León Felipe</i>	169



Jorge Urrutia en Estrasburgo cuando escribe *Del estado, evolución y permanencia del ánimo*

Del estado, evolución y permanencia del ánimo: Entre el lenguaje y el mundo

LUIS GÓMEZ CANSECO

Universidad de Huelva

Antes de que *Del estado, evolución y permanencia del ánimo* saliera de la editorial zaragozana Publicaciones Porvenir Independiente en 1979, Jorge Urrutia había publicado otras cinco series poéticas: *Lágrimas saladas* (1966), *Amor canto el primero* (1967), *Con la espada de mi boca* (1967), *La fuente como un pájaro escondido* (1968) y *El grado fiero de la escritura* (1977). Si nos atenemos a la nota de composición que aparece en la página 99, el libro fue escrito entre «madrid, la granja de san ildefonso, la línea de la concepción, estrasburgo, parís. 1968/1972». No obstante y con posterioridad, tuvo dos revisiones que también señala el autor: una en «madrid, 1973» y otra en «cáceres, 1977», coincidiendo con la salida de *El grado fiero de la escritura*. Ambos textos eligen la palabra poética como eje de su construcción y significaron un revulsivo en el panorama de la poesía experimental hispánica. En su caso, *Del estado, evolución y permanencia del ánimo*, salió como número 18 de la colección Puyal, en la que también se habían editado *Libertad* de Paul Éluard, *Decido vivir* de Ramón de Garciasol o *Claro: Oscuro* de Ángel Crespo. Y no hay que olvidar una coincidencia temporal fortuita, pero que acaso tenga su porqué simbólico: la obra se publicó el mismo año que *Igual que guantes grises*, Premio Nacional de Literatura y

una de las obras fundamentales en la trayectoria de Leopoldo de Luis.

El libro no responde a una mera recopilación arbitraria de poemas yuxtapuestos, sino que se presenta como un todo orgánico y estructurado desde la primera a la última página. Esa disposición interna marca una progresión, que sirve de guía al lector desde el mismo título interno del texto:

Libro / en el que se razona / del estado, evolución y
permanencia del ánimo / (del autor) / para recuerdo en
aquellos que nacieron con las paces, / reflexión de los que
ya habían nacido / y mejor educación en los más jóvenes, /
que escribe en diversos lugares / y recopila en la ciudad de
Madrid / Jorge Urrutia.

Esa trama se articula en cinco partes, «isagoge», «discurso primero», «discurso segundo», «discurso tercero» y «agesión», a las que se añade una coda denominada «mención». Las cinco secciones van precedidas de una «prosa», que presenta el texto dispuesto en forma vertical, subrayando una concepción alternativa del espacio poético y de la disposición en la lectura. Se trata, al cabo, de alterar el sosiego y la linealidad mostrenca a que el lector está habituado. También se introducen varias «prosas» más entre los tres «discursos», formando una suerte de subsecciones, cuya singularidad señaló Manuel Casales desde la misma solapa de la primera edición: «Tiene mucha importancia en el libro la presencia de unos poemas en prosa, en la última parte, monólogos ininterrumpidos de clara tensión, y las pequeñas prosas fragmentadas, anunciadoras de los poemas, las cuales poseen cierto aspecto ensayístico». En realidad, en el libro se entrecruzan el verso, la referencia culta, el lenguaje y el ensayo entendido en un sentido amplio, hasta formar una realidad discursiva original.

TEORÍA Y PRÁCTICA POÉTICA: EJERCICIOS DE LENGUAJE

Del estado, evolución y permanencia del ánimo ha de considerarse como un experimento, cuya materia principal es el lenguaje. De ahí lo mucho que tiene de innovación, de ensayo, de laboratorio poético y hasta de juego. Aún así, como todo juego, tiene un límite, que el autor se marcó desde el prólogo, donde escribe: «No es posible tocar más este libro. Mi relación

con él es ya extraña, ajena, fría. Lo veo como una obra que se coloca en la mesa para el análisis. Compruebo la introducción de textos, la creación de un lenguaje, las aportaciones que hay en él»¹. Del libro se deduce una concepción del hombre y del mundo que tiene como soporte el lenguaje. Ese lenguaje crea la realidad, le da sentido y se convierte en la materia última y radical sobre la que se construye el ser humano.

Un paso más allá está la literatura, el espacio en el que el lenguaje toma conciencia de sí mismo, rompe con sus propias normas y llega a la creación como un acto de libertad. La clave de ese acto último reside en que los recursos del lenguaje se utilizan de forma consciente, al tiempo que se propone también una lectura consciente. El objetivo consiste en que no exista para el lector otro referente de la palabra que la palabra misma. Como ha explicado Francisco Javier Díez de Revenga, la falta de inocencia del lenguaje «va a ser el espíritu del libro que firma Jorge Urrutia»². Por eso el autor manifiesta una voluntad expresa de estilo, que parte de la ruptura con las reglas de la gramática, altera la fonética, fuerza la semántica y ahonda en la ironía y en la visión deformada de la realidad a través del lenguaje. Es lo que ocurre, por ejemplo, con «texto»:

... junto a la puta pelirroja y al argelino y llamaba idiota al
americano que me tiró la botella y quiso pegarme y escupí y
recordé que me hizo comer un día en el suelo por no levan-

¹ Jorge Urrutia, *Del estado, evolución y permanencia del ánimo*, Zaragoza, Publicaciones Pervivir Independiente, 1979, pág. 9. En adelante, las páginas del libro se citarán entre corchetes, junto con el texto. Manuel Casales apuntaba en la edición original que «todo gran poeta debe sacrificar la originalidad en favor de la profundidad. Jorge Urrutia consigue en esta obra esa difícil simbiosis aventura existencial-aventura lingüística que viene a rejuvenecer y enriquecer la poesía castellana de los últimos años». (En Jorge Urrutia, *Del estado, evolución y permanencia del ánimo*, ob. cit., solapa). Pilar Palomo insistió en ese carácter de renovación calificando este poemario, junto con *El grado fiero de la escritura*, como «dos libros clave de la poesía experimental coetánea». Ángel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española. Época contemporánea*, VI, edición y puesta al día de Pilar Palomo, Barcelona, Gustavo Gili, 1983, pág. 847.

² «Jorge Urrutia, la búsqueda de la palabra», *Tránsito* (1979), pág. 54. Antes, Manuel Benavides había apuntado que la poesía de Jorge Urrutia realiza un experimento sobre la palabra radicalmente distinto a la idea de Barthes. «Poesía», *El curso literario español*, Barcelona, Ámbito Literario, 1978, pág. 42.

tarse de su mesa cuando había acabado y le dije gou jome y mi jaca jerezana que galopa y corta el viento camini pun punto de jere eez y pienso también en la chiquita rubia que sólo puede sustituirme a ella y la busco y voy tan tarde hasta su casa rue mozart y le digo te quiero o ye tem o ai lob yú o ij liibedich... [pág. 74]

o con «naturaleza muerta con cabeza antigua», donde la visita a una exposición de Picasso da ocasión a otro juego plurilingüístico en el que se mezclan lo literario y lo coloquial:

what is a good picture?
color matiz perdido, ahogado entre marrones,
your will find a gallery and our associates in stockholm,
antibes and rome,
tierra que matas soles, y luces y estallidos,
in palma is situated in the shopping area,
naturaleza muerta, bien muerta, sepultada,
for pedestrians only,
encerrada en un marco y silenciosa.
there is a good picture! [pág. 76]

Julia Barella ha realizado un intento de ubicar la poesía de Jorge Urrutia en el panorama literario español de los años setenta. Frente a los continuadores de la estética novísima, los seguidores de la «poética del silencio» y los primeros atisbos de «poesía de la experiencia», libros como *Del estado, evolución y permanencia del ánimo* o *El grado fiero de la escritura* aparecen situados junto a los de Pere Gimferrer, César Antonio Molina, Blanca Andreu, Ana Rosetti, Almudena Guzmán, Juan Carlos Suñén o Juan Carlos Mestre, con una poesía que «se ha caracterizado —escribe Barella— por un indagar constantemente en sí misma, en el acto de creación y en el lenguaje, por la meditación sobre el quehacer poético y sobre la escritura en general»³. Se trataría, en fin, del mismo grupo, vinculado en parte a los *novísimos*, que Luis Alberto de Cuenca ha denominado «generación del lenguaje»⁴. José María Balcells va un poco más allá para afirmar que «el proyecto de Jorge Urrutia estriba en quemar

³ «De los Novísimos a la poesía de los 90», en www.matices.de/20/20knovis.htm.

⁴ «La generación del lenguaje», *Poesía*, 5-6, 1979-80, págs. 245-251. Miguel García Posada también acepta la existencia de este grupo en *Poe-*

las naves del lenguaje consolidado, para que aflore una lengua virgen en la relación de tú a tú»⁵.

Esa preocupación viene de una conciencia crítica profundamente arraigada y que en Jorge Urrutia es inseparable de la obra lírica. Para Urrutia, los poetas deben ser a la vez teóricos en su creación e incluso en la formulación de sus reflexiones explícitas sobre poética. De ahí que subraye irónicamente esa dualidad a partir de una anécdota atribuida a Cela:

... como dijo en cierta ocasión Camilo José Cela, el país es tan pobre que no da para hacerse dos ideas de una misma persona... ¿Quién es más importante, el poeta o el crítico? ¿Me consideraré en estas páginas como creador o como crítico? Si lo hiciera cómo poeta, tendría que explicar cuál es el proceso de mi creación. Me convertiría en emisor de mensaje cuyo contenido sería yo mismo (profesor, crítico, poeta... siempre se está condenado a ser tan solo verbo). Actuaría como sujeto y objeto del mensaje⁶.

Su formulación personal resulta hondamente coherente a lo largo de toda su producción crítica o creativa, pues una y otra vez insiste en la condición lingüística de la poesía. Así lo hacía en 1983, al asegurar que «lo que distingue a la poesía de cualquier otro procedimiento de expresión es su forma»; lo repetía al presentar los cursos de Juan Ramón en torno al modernismo, donde afirma: «La poesía es, al fin y al cabo, un problema de lenguaje»; y lo vuelve a defender en *Las luces del crepúsculo*: «Pocos comprenden que todo radica en la ética del lenguaje, en cómo construir un mundo en el mundo con palabras que sólo sean ya fundadoras»⁷. Ese lenguaje poético sólo tiene valor como artificio consciente, frente al uso arbitrario

sía española. *La nueva poesía (1975-1992)*, Barcelona, Crítica, 1998, pág. 11.

⁵ J. M. Balcells, «La travesía poética de Jorge Urrutia», en *Proyección y contraproyecto en la poesía española contemporánea*, Palma, Universitat de les Illes Balears, 1991, pág. 161.

⁶ Jorge Urrutia, *Reflexión de la literatura*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1983, pág. 15.

⁷ Jorge Urrutia, *Reflexión de la literatura*, ob. cit., pág. 25; «Introducción» a *Juan Ramón Jiménez, El modernismo. Apuntes de curso (1953)*, Madrid, Visor, 1999, págs. XII; y *Las luces del crepúsculo*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2004, pág. 251.

e instintivo de la comunicación común. Por eso se pregunta: «¿Es naturaleza la palabra?»; para de inmediato responderse a sí mismo y a sus lectores de manera contundente: «No. Natural es el grito, el quejido, el suspiro amoroso»⁸. Esa ligazón intelectual del poeta y la palabra queda expresa en el «poema cuarto» de *Del estado, evolución y permanencia del ánimo*: «...las palabras y siempre las palabras lo único que tenemos y que utilizamos o que nos utilizan (todo esto en el fondo no es más que literatura barata muy barata muy fácil) necesitan salir y construir sus palacios en el aire elevarse estructurarse nube a nube salivazo a salivazo...» [pág. 45] y se recoge, en su vertiente crítica en *Reflexión de la literatura*:

El poeta debe poseer una lucidez absoluta. Entre poeta puramente instintivo y el intelectual, siempre es preferible el segundo, porque es consciente de lo que hace, es humano, en el sentido pleno de la palabra. Necesitamos al poeta crítico (no lo confundamos con el poeta que hace críticas), al poeta rompedor de la antinomia creación/juicio, cuya obra demuestra que el arte es una labor científica, nacida del razonamiento y no de la simple expansión anímica.

...es muy posible que el trabajo sobre la lengua, el estudio detenido sus posibilidades expresivas, el aprovechamiento de todas las ambigüedades que ofrecen las connotaciones, la ordenación caótica de los elementos, es decir, todo aquello que, al fin y al cabo, es el reflejo sintético y elaborado de la ambigüedad de la existencia y del caos real, sea tachado de hermético, de oscuro, de incomprensible. Pero el poeta no debe preocuparse por ello, si esa llamada oscuridad es consecuente..., si ese hermetismo realmente —y no es juego de conceptos— aporta más claridad al mensaje lingüístico⁹.

El lenguaje es, pues, el aparejo de la poesía, aunque condicionado, porque existe, además, un sentido agónico de la

⁸ Jorge Urrutia, «Tecnología de la literatura o lectura de la mañana del domingo», *Semiosfera*, 3/4, 1995, pág. 6.

⁹ Jorge Urrutia, *Reflexión de la literatura*, ob. cit., págs. 17 y 22. Todas esas posibilidades de la técnica poética se explotan punto por punto en el libro, incluso en aspectos tan arcaicos en principio como la métrica, pues en *Del estado, evolución y permanencia del ánimo* hay una clara conciencia métrica que se oculta bajo el aparente versolibrismo.

escritura, que queda expreso en el «Tríptico de la palabra» de *El mar o la impostura*, como una suerte de reflexión sobre la creación poética: «...terriblemente (y digo bien «terriblemente»), sólo la escritura importa. A la postre, sólo la escritura es»¹⁰. La misma idea se trasluce en la última «prosa» de nuestro libro, que lleva por título «Agestión (de cuya importancia se da fe)». La lucha del poeta con el lenguaje acaba en la palabra misma, en la escritura, en su recepción, pero alcanza otro poder que va más allá de sí misma:

no más decir que he dicho está lo dicho y no olvidado [...] mis ojos hormigas laboriosas recorrieron el camino de cabras de las letras líneas versos.
se enredaron en esos eles corrieron emes y se dejaron caer desde largas espigadas tes.
el punto.
no más decir que he dicho está lo dicho y observada.
la voz de aquel poeta [pág. 89-90]

EL YO, EL NARRADOR Y LA DISTANCIA

El lenguaje es el instrumento de creación en la escritura: no su única materia. Por medio del lenguaje, el poeta construye un narrador alejado del yo lírico tradicional. El resultado, no obstante, es también una autobiografía, aunque distante y casi analizada con frialdad. El poeta, por medio de ese otro yo lingüístico, mira hacia su pasado, su presente y su porvenir en busca de una esperanza que le permita sostener ese «estado de ánimo» del que habla el título. Él mismo lo puntualiza en el prólogo de la obra y detalla el esfuerzo de ese distanciamiento en la composición: «Tres años de reflexión y autocrítica produjeron un libro que reflejaba una trayectoria vital, sintetizaban el enfrentamiento de un joven con la madurez. De una experiencia que, como todas, limitaba en el tiempo, el espacio, la cultura y la ideología, nacieron unos poemas que se irían recomponiendo cada vez que el autor aproximaba su humo a la colmena. Lectura y escritura disputaron mil veces su ser con las avisvas» [pág. 5].

¹⁰ Jorge Urrutia, *El mar o la impostura*, Madrid, Visor Libros, 2004, pág. 13.

Ese recorrido por la propia vida, junto con una clara voluntad ideológica de transmitir a los demás la experiencia de lo vivido, quedan expresos en el título interior del texto: «Libro / en el que se razona / del estado, evolución y permanencia del ánimo/ (del autor) / para recuerdo en aquellos que nacieron con las paces, / reflexión de los que ya habían nacido / y mejor educación en los más jóvenes» [pág. 7]. De todo ello se deduce una conciencia de la historia y de la transformación del individuo, que concluye en el aprendizaje de lo vivido. El poema «una estatua perdida», que sirve de prefacio a la serie, se presenta como un recorrido alegórico. En ese paisaje, el sujeto se identifica con un objeto extraño a él: la cabeza truncada de una estatua en una casa de fieras, en un pasaje donde se unen lo terrible y lo hermoso de la existencia:

Una estatua perdida (dormida entre los búfalos)
en el parque, jardín-jaula estrenado.
Los setos,
la plana vegetal arquitectura,
te recubren en parte, asesino de luces.
Junto al pie una cabeza, ya cortada,
la espada medio rota, un hormiguero
y tres motes de hierba enmudecidos, pálidos.

De la descripción se pasa a la presencia del yo en ese paisaje:

Ya casi estoy domado. Acabaron mis fuerzas
en la lucha sin fruto y desmochada.
Que quemaron las manos y mi voz ya no suena
como hálito vital, como impulsora.
Vencido sin llegar. Ya me pudieron.
Mi casa es esta casa, con las fieras
gastadas, malolientes, fracasadas o muertas.
¡Qué absurdo es este tigre convertido en modelo!

El estado de ánimo del que parte el autor es la derrota y el absurdo vital; por eso, al final del poema, se anuncia un sacrificio, que, según puede deducirse, terminará por ser el libro mismo:

Una estatua perdida, dormida en el zoológico,
búfalo que la miras desde la angosta verja,
tu serás el bucráneo para mi sacrificio. [pág. 20]

Las fases de ese recorrido vital se detallan en las tres partes esenciales en las que se divide la serie: «discurso primero. observaciones sobre los elementos que conforman el estado de ánimo en el sujeto hablante» [pág. 21]; «discurso segundo. observaciones sobre los elementos que produjeron una evolución del ánimo en el sujeto hablante» [pág. 47]; y «discurso tercero. observaciones sobre los elementos que ocasionaron el retorno al primitivo estado de ánimo en el sujeto hablante y su permanencia en aquel» [pág. 67]. El yo, por medio del uso de formas características de la lingüística, aparece transformado en un «sujeto hablante», que viene a protagonizar de la acción. Se trata de un yo disociado de sí mismo, que no oculta, sin embargo, su correspondencia con el poeta real, pues, como ha explicado José M.^a Pozuelo Yvancos, «el espacio enunciativo lírico es aquel en el que el tú y el él se comportan como imágenes del yo» y en el que las personas gramaticales «son imágenes proyectadas ficticiamente del propio yo, representaciones de la conciencia íntima del sujeto»¹¹.

Hay tres elementos fundamentales que conforman el entorno poético del yo en *Del estado, evolución y permanencia del ánimo*. El primero de ellos es el paisaje; el segundo las relaciones sentimentales, ya sean de amistad o amor; y, por último, el trasfondo ideológico de toda esa geografía real y afectiva. La narración comienza en una Arcadia rural, situada en el pasado e identificada como Jimena de la Frontera. Se trata de uno de los poemas más intensos del libro, en el que se subraya la conciencia de la historia como sucesión y contraste. El «poema ante Jimena de la frontera donde fue el origen del comienzo» establece un juego cronológico entre la guerra civil y la posguerra, con alusiones a fechas concretas como el 19 y 20 de julio de 1936 y el 19 y 20 de julio de 1956, a las que luego se añaden 1940 y 1960.

19.7.36 [...] bienaventurados aquellos que sufrieron
porque ya no sufrieron

19.7.56 [...] ¡ay, libertad de niño tan amada! [pág. 26]

Los recuerdos infantiles se transforman en versos, como «clavar las herraduras» a las caballerías, «vascos que canta-

¹¹ J. M. Pozuelo Yvancos, «¿Enunciación lírica?», en Fernando Cabo Aseguinolaza y Germán Gullón (eds.), *Teoría del poema: la enunciación lírica*, Amsterdam, Rodopi, 1998, págs. 61-62.

ban juntos en la esquina», nombres como Isidoro o Mariquita o la proeza de «ascender esa cuesta en bicicleta». El pueblo se convierte así en «surtidor de mi sangre mi vida canciones infantiles moras robadas setos saltados caídas en el polvo» [pág. 28]. A la infancia le sigue de inmediato la conciencia de una realidad más trágica, en cuyo fondo late el recuerdo de la guerra civil española, «oculta y no olvidada no olvidada no olvidada» [pág. 27]. El poema termina con una imprecación: «¿verdad Leopoldo? / porque es posible todaviizar la historia» [pág. 28]. Esa pregunta, casi confiada, del hijo al padre alude tanto a la historia personal, como a la colectiva con un verbo, «todaviizar», que ahonda en la posibilidad de revivir la historia, de sentirla de nuevo y aun de transformarla, aunque sólo sea por medio de las palabras.

Ese paisaje rural hispánico vuelve a aparecer como recuerdo varias veces a lo largo del libro, que, sin embargo, traslada su acción a una Europa urbana a la que se alude con nombres de ciudades y lugares: París, Courbevoie, Winchester, Reims, Los Vosgos, Fréconrupt, Baden Baden, donde se rememora un baile nocturno con un grupo de cubanos y alemanes, y, sobre todo, Estrasburgo, donde el yo histórico parece reconocerse en el paisaje:

strasbourg strasbourg en ti me hundo olvido mi camino
adiós
mis piedras que piedra tuya soy
canto minúsculo
rosáceo gres de tus montañas
yo jorge arcilla deshecha de meseta
vieja tierra embarrada
condensada
olvidada
y perdida en esta estancia. [pág. 59]

Todos esos paisajes conforman el viaje iniciático que se narra en el libro, que pasa por una Europa reveladora y tiene como destino último la vuelta a España. El yo que regresa no será el mismo, sino un personaje transformado por la experiencia, tal como se detalla en «casi texto final»:

...y luego vendrá el tren el tren cuarenta vagones cuánto tren
cuánto tren cuánto tren y la noche con la gente que ronca o
que no duerme para nada porque todo será como siempre para

nada y las calles que juntos conocimos y fueron como aulas y nanterre y aquellos pavés que no lancé ¿que lanzaste? y la guardería en la sorbona y el despacho con aire que te hacía llorar y llorar como esta fuente que llora o que ríe o que escupe entre los dientes como un pájaro ciego ya encendido» [pág. 85].

En ningún caso se trata de paisajes solitarios, ante los que el poeta actúa como mero espectador: siempre hay personas y, con frecuencia, amigos y amores. Esa humanización del poema viene ya prefigurada en la «dedicatoria y homenaje» de la página trece: «para aquellos a los que amé, ayudé e hice daño». Y en efecto, poco más adelante, el amor y la amistad se presentan como el único consuelo ante la desolación de la existencia:

qué nos queda sino huida.
buscar amor millas kilómetros fanegas de tierra digeridas.
por la herida se desalman esos tantos.
amigos recogidos uno a uno celemines de granos de amistad
de trigo.

las caricias podrán.
tal vez.
recuperarnos. [pág. 46]

Los recuerdos de un concierto de Paco Ibáñez, de reuniones de españoles en Francia, de los alumnos en las clases de Estrasburgo, la mención a la carta en que José M^a Valverde «me dice que nunca debió dejar España» o de las despedidas en el poema dedicado a José Miguel Ullán, se unen a alusiones fugaces al sexo y al amor. En «podrían contemplarnos siete siglos» se juega con el tradicional intercambio entre lo religioso y lo sexual: «Reposar sobre el Nuevo Testamento / que sostiene aquel santo entre tus pechos. Amarte catedral, mujer erguida, / amar todo este lecho que se esfuma» [pág. 54], mientras que el «poema de la muchacha rubia», dedicado a «las muchachas rubias que pudieran ser Alicia en el país de mis maravillas», se presenta el amor en parangón con la creación poética:

Soñar, increada mujer adolescente,
Es crearte, ser dios de mí para mí mismo. [pág. 55]

Las imágenes de un viaje sentimental a Los Vosgos nevados se cruzan con la visión de una «bella maestra de ojos gri-

ses», la alusión a «ese millón de labios que se besan en todas las esquinas» o la certeza de «amarse saber que siempre hay alguien» contrastan con el tono desengañado de «prosa». En este texto, el amor se religa con la desesperanza en un desolador silencio final:

perder amor en el amor es desamor ganado.
o ganar esperanza.
la certeza.
esa alegre certeza ya alcanzada sabida creída sujeta con
los dientes
los pies las uñas y el cruzar corriendo.

hasta el silencio el mundo [pág. 57]

El amor y el sexo son elementos esenciales en la obra de Jorge Urrutia, hasta el punto de que buena parte de esos poemas, dispuestos en sucesión casi histórica, conforman una suerte de cancionero amoroso, que corre paralelo al devenir intelectual del poeta. Así lo ha señalado José M^a Balcells: «Más allá del petrarquismo, pero nutriéndose de él, en la obra literaria de Jorge Urrutia se va realizando como cancionero erótico a su propia voz, en un itinerario de gestación de la literatura por el sentimiento del vivir y del amar»¹².

Junto al espacio que ocupa lo sentimental en el paisaje poético, la conciencia política y la ideología atraviesan *Del estado, evolución y permanencia del ánimo* desde la primera a la última página. Pudiera parecer algo contradictorio en un poeta tan preocupado por el lenguaje. De hecho, la crítica ha insistido repetidamente en la autonomía que la poesía española de los años setenta buscó para sí misma, frente a las preocupaciones sociales del realismo. No obstante, Miguel García-Posada ha subrayado que el concepto de autonomía no tiene porqué ser incompatible con «otras implicaciones (por ejemplo, morales) que también han formado o pueden formar parte del discurso literario»¹³. En efecto, en obras como la de Jorge Urrutia caben

¹² J. M. Balcells, «La travesía poética de Jorge Urrutia», ob. cit., página 167.

¹³ Miguel García Posada, «Prólogo», en *Poesía española. 10. La nueva poesía (1975-1992)*, ob. cit., 1996, pág. 12. Frente a García-Posada, Gustav Siebenmann afirma que «la poesía en España parece recuperar un estado de autonomía al que deliberadamente había renunciado durante unos cuarenta

simultáneamente la concepción de la poesía como lenguaje y el compromiso político y social. Para Urrutia, el estilo literario también tiene una «función subversiva». Incluso respecto a un poeta tan aparentemente alejado de lo político como Juan Ramón afirma sin dudar que su escritura «deviene un acto moral, de compromiso intelectual con el mundo»¹⁴. Precisamente, la «Isagoge» que abre el libro pone el origen de la poesía en lo impuro e imperfecto de la existencia:

ganarse las horas hablando de escritores castellanos, catalanes, franceses... la cultura que regala coches de plástico en cada envase o puntos canjeables por títulos de curso legal el gobernador ilegible, el interventor ilegible, el cajero ilegible.

y un día comienza el sacrificio instalado este poeta en el altar solemne.

comienza a recortarse o lo recortan a cavarse ampliarse el ombligo a sangrar o expeler aire putrefacto entre los árboles el parque el jardín real de católica majestad.

y surge el verso. [pág. 19]

Los dos extremos de la visión ideológica que convergen en la obra están representados por la vida burguesa y la revolución. Una profunda ironía antiburguesa rezuman «los documentos inéditos de William Peel, encontrados por casualidad en el despacho de un camarillero y que pueden servir como texto de lectura en una clase de formación política». Al primer documento, consagrado a la muerte del padre, le siguen un elogio de la vida retirada en el campo, otro del descanso cinegético y un canto a la perfección en la naturaleza. Sin

años» (*Los estilos poéticos en España desde 1900*, Madrid, Gredos, 1973, pág. 490), mientras que Fanny Rubio y José Luis Falcó también entienden que en los poetas novísimos predomina el sentimiento de inutilidad de la poesía y, por ello, atacan a la poesía social y proclaman la autonomía de la obra de arte, pues «la poesía es, ante todo y sobre todo, una manera específica de tratar el lenguaje» (*Poesía española contemporánea (1939-1980)*, Madrid, Alhambra, 1981, págs. 75-76).

¹⁴ Urrutia *Las luces del crepúsculo*, ob. cit., pág. 95 e «Introducción» a Juan Ramón Jiménez, *El modernismo. Apuntes de curso (1953)*, ob. cit., pág. XII. Más adelante, añade: «un crítico literario, como todo intelectual, debe —siempre es el esfuerzo y el trabajo llevados a cabo— realizar actos comprometidos con sus propios haberes, con la cultura y con la sociedad». *Ibíd.*, pág. XXIII.

embargo, el documento 5 consagra una brutal exaltación de la familia Peel y de su poder arbitrario: «Un Peel pisoteará las hierbas una a una, por cumplir su capricho» [pág. 41]. La fecha de ese documento es precisamente el 1 de mayo, Día del Trabajo¹⁵. Frente a ese mundo burgués, la revolución se plantea como una alternativa que da sentido a la existencia y aun a la escritura. Así se deduce del «poema uno de tres»:

el che guevara ha muerto vivan los ches guevaras
mil retratos famosos protegiendo o gritando.

aunque con ellos sí la prueba tan contento.
pero con estos no. no gochistas de la mierda en estrasburgo.
no a vuestras chabolas dinero de papá borrachera las drogas.
necesito saber para qué escribo [pág. 72]

Con esa conciencia de la revolución se establece una conexión entre la dedicatoria «a los estudiantes muertos por los sargentos reales durante las huelgas universitarias de París, en el año 1229» y la llegada a París en mayo del 68 que se narra en «pre texto»: «mayo sesenta y ocho llegué tarde la mañana de junio ya casi empedrada despedrada transportadas las piedras en camiones alejándose y ahora decís que es historia pasado capítulo de un libro experiencia vivida superada olvidada enterrada romántica actuación de juventud no os lo creéis vosotros al hablar gritar cantar ir al cine comer bollos pedir el agua mineral o correr por la acera hacia el autobús urbano que se pierde» [págs. 80-81]. Todavía el proyecto revolucionario se apunta —aun con desencanto— en el último poema que cierra el «discurso tercer», «yo che», donde se puede seguir una identificación metafórica entre la figura del Ché y la propia existencia como lucha¹⁶.

¹⁵ Sir William Peel nació el 2 de noviembre de 1824. Veinticinco años después, el 2 de julio de 1850, murió su padre, sir Robert Peel, Primer Ministro de Gran Bretaña. En 1852, Peel publicó la narración de sus viajes con el título de *A Ride through the Nubian Desert*. Habiendo recibido la Cruz Victoria por su heroico comportamiento en el campo de batalla, murió el 27 de abril de 1858, a los 33 años.

¹⁶ La idea de un triunfo posible de la revolución se apunta en poemas como «descanso en la ladera durante larga marcha (premonición)», que también pudieran aludir a la situación política española del momento: «difícil soportar ciego uniforme ante el igual lucir, / cambiante sin embargo, /

La raíz de toda esa conciencia hay que buscarla en España y en su Guerra Civil. «Otro poema», en el «discurso primero», refleja la toma de conciencia de la derrota y la crueldad de la dictadura, aprendida en la historia del padre del autor [págs. 29-30]. De inmediato, se critica la vida burguesa en el ejemplo de una joven que no se atreve a romper con su mundo de convenciones: «y que en su puestecito de institutriz o incluso / pequeña licenciada cumple bien su deber / de ayudar a los otros y combatir con ellos. / revolución ¡qué viva! / moderarla está claro al bien común se debe» [pág. 35], o se propone la rebelión contra el orden establecido en «la gente del caserón», donde se intuye que el caserón —con todas sus connotaciones negativas— no es sino España:

¡dejad ya de ser gansos ante el rey de los gansos!
demostradme que siguen existiendo los hombres. [pág. 36]

Por eso, el «discurso segundo» se abre con la cita de un «Adeu, España!», firmado por Joan Maragall [pág. 49], e incluye agrias críticas a la política hispánica, como las del «otro poema cuarto» [pág. 64]. El «post texto», al final del «discurso tercero», representa el reencuentro con España: «y he vuelto hasta ti que dejé o no dejé y olvidé o no olvidé... te engañé te llevo te mentí te pisoteo te negué te golpeo insulto insulto insulto porque aún confías en este vil guiñapo vuelto desgajado ¿ya vencido? de mi historia» [pág. 87]. La enseñanza final del libro se debate entre la convicción en la posibilidad de un cambio y la desesperanza, a veces convertida en un aparente juego numérico y literario, que esconde, como en «prosa», un profundo engaño:

1 3 5 2 4 6 en sitio la algún estará esperanza.
3 6 2 4 5 1 sitio esperanza algún estará la en.
4 2 1 6 3 5 estará algún en esperanza sitio la.
5 1 6 3 4 2 la en esperanza sitio estará algún.
1 2 3 4 5 6 la clave ya.
encontrada.
nosotros no. [pág. 44]

de guerreros veraces ha hecho vegetal sea descubierto. / condena por nacer.
Tal vez / nacer en la condena. / La marcha sostenida construye el pedestal
a nuestro crimen. / que el final ya se acerca, / que el final ya se acerca...»,
pág. 66.

Frente a las incertidumbres de la vida, la literatura se convierte en consuelo y en fuente de nueva literatura, pues, como ha escrito el mismo Urrutia, «un poema sirve también para escribir otro. Escribir es, ante todo, leer»¹⁷. Pero en este libro, la literatura va aún más allá, hasta hacerse presencia permanente, desafío para el lector y émulo para el poeta. Los autores citados o mencionados se identifican en la obra como «adversarios», esto es, como el enemigo del que se aprende en la guerra de la creación poética. Los cuatro «adversarios» que abren el libro inciden en algunas de sus líneas mayores. El fragmento que se cita de la *Homilía a los jóvenes sobre la utilidad que pueden extraer de la lectura de los autores profanos* de san Basilio el Grande subraya la voluntad expresa de transmisión de una experiencia, pues el libro anuncia desde el título haber sido escrito para «mejor educación en los más jóvenes». Del segundo «adversario», nada menos que el padre del autor, Leopoldo de Luis, se sigue la necesidad del compromiso en la poesía: «De las palabras crece un manifiesto / de sangre y de verdad...». Hugo Bernat de Rocaberti, tercero de los «adversarios», apunta hacia el amor y sus sufrimientos: «Citerea los fa passar / aquest turment, perquè en amar / foren cruels». Y la cuarta y última cita es un simple y retórico «...¡Ay!...», tomado de Lope de Vega en *Los melindres de Belisa*, que, en su soledad, refleja el lamento último y la desesperanza estoica de la obra.

José M.^a Balcells ha explicado ese concepto de *adversario literario* en correspondencia con la idea de influjo negativo que formuló Bertolt Brecht. Se parte del canon establecido, aunque no para consagrarlo, sino para manipular y deformar sus textos hasta darles un nuevo sentido: «...uno de los modos que llevará la práctica esta teoría estriba en hacerse eco, deliberadamente, de textos literarios relevantes, pero no para asumirlos como estímulo convencional, sino para reventarlos con operaciones y permutas lingüísticas a efectos de crear poemas mediante paráfrasis a base de asociaciones fonéticas, paradigmáticas, semánticas...»¹⁸. La solución aquí es un inten-

¹⁷ «Tecnología de la literatura o lectura de la mañana del domingo», ob. cit., pág. 18.

¹⁸ J. M. Balcells, «La travesía poética de Jorge Urrutia», ob. cit., página 161.

so culturalismo, que Urrutia anuncia desde el prólogo: «Veo también su incontinencia. Incontinencia cultural, me atrevería a decir» [pág. 9]. No se trata de culturalismo sin más: la artificiosidad, la introducción de elementos eruditos y el juego con ellos forman parte de una voluntad estética de vanguardia, que aspira a llevar a cabo una relectura consciente y transgresora de la tradición literaria. Esa empeño queda ya expreso en el primer verso del primer poema del discurso primero, el dedicado a Jimena de la Frontera: «Tuércele el cuello al cisne, así es la rosa». Más allá de una cita irónica y simultánea de Enrique González Martínez y Juan Ramón Jiménez con todo un homenaje implícito a Rubén Darío, se trata de una declaración de intenciones poéticas. El poeta propone destruir a los «adversarios», a la tradición en que se inserta, para así construir el poema verdadero, el que le es privativo y contemporáneo.

El libro está repleto de alusiones cultas, como las del poema «que aliviaré con cantos el viaje», donde aparecen Paul Valéry, el cineasta francés Abel Gance, Cortázar, Picasso o Vivaldi, junto al juego «Por amiga, por amiga», que dio título a un poema de Alberti [págs. 52-53]. Al tiempo, la jornada inglesa de «he pisado un sepulcro en esa catedral» se abre con una cita de Thomas Hardy y abunda en las alusiones a Jane Austen [pág. 77]. Otras veces la literatura sirve de contrapunto a la realidad contemporánea, como ocurre en dos poemas directamente relacionados con las labores docentes que Jorge Urrutia llevó a cabo en Estrasburgo. Así ocurre con el «tercer poema nuevamente», dedicado a los alumnos de sus clases sobre el *Mío Cid*, o con el «poema uno», donde las tensiones del amor y el deseo se aderezan con acotaciones de *La Celestina*:

Increíblemente, como si nunca
hubiéramos sentido un perfume tan fuerte,
como si nunca
hubiéramos oído una música dulce
(¡Sempronio! ¿Señor? Dame acá el laúd)
o hubiésemos besado, mujeres tan hermosas
(Y en todo lo que me has gloriado sin proporción se
aventaja Melibea)
nos sentimos inmersos en otro mundo absurdo. [pág. 56]

No deja de ser curioso que el «discurso tercero» se abra con una cita de Campoamor, un poeta que siempre interesó al Urrutia crítico. Lo llamativo es que los versos de don Ramón

alcanzan una dimensión casi trágica en un contexto literario distinto al original: «En el mundo es sabido / que, sin que uno se acuerde, / todo se pierde, ¡oh, Dios! ¡todo se pierde!» [pág. 69]. También el «texto final» de ese mismo discurso, donde se narra la vuelta a España, termina con otra famosa cita de Campoamor: «volvía de París en tren expreso».

La literatura no sólo sirve de contraste, juego e instrumento irónico, sino que también actúa como soporte de una actitud ideológica. Es lo que ocurre con las dos citas de Jorge Semprún que abren el «discurso primero», y que insisten en el compromiso de los intelectuales y en la necesidad de llegar a la realidad por encima de libros y tópicos¹⁹. Los poemas «misericordia de la filosofía» y «descubrimiento al fin cruel del niño» ahondan en esa misma posición de compromiso crítico. Esta última composición se dedica a Dámaso Alonso, «que debió de ser un niño cruel de la ira» [pág. 32], en referencia transparente a su *Hijos de la ira*, como libro de protesta.

En el otro extremo, el de la esperanza para el mundo y para España, se encuentra el «poema para paco ibáñez», con la alusión al poema de Alberti «A galopar», convertido en himno político por el cantante:

la emoción no se entiende sin cabalgar contigo,
sin correr hacia el mar desde estrasburgo
(¡maintenat tout ensemble!)
sin hundirnos a flote en el canal
con un benito sueño anticipado [pág. 61]

El verso de Alberti y el mismo sentimiento se trasladan todavía al siguiente texto, «tercer poema nuevamente», aunque ahora unidos a un recuerdo mítico del Cid que sobrepasa los límites de una literatura medieval enseñada en clase:

¿Qué, queréis mis mesnadas, hombres de poca fe?
El cielo es tan azul esta mañana junto al Rhin...

¹⁹ «(...) el compromiso se inscribe en una problemática que pertenece propiamente a la capa social de los intelectuales: no es un concepto que se pueda aplicar, diferentemente, a la situación ni a las exigencias de cualquier otra capa o clase de la sociedad», en un debate organizado por la revista *Clarté*. «hemos dado un largo rodeo para llegar a las cosas reales, a través de montones de libros y de tópicos. Sistemáticamente, con ferocidad, hemos pasado los tópicos por la criba. *Le grand voyage*. JORGE SEMPRÚN», pág. 23.

Galopar, galopar hacia la tarde,
una tarde cualquiera en el trabajo,
una noche perdida entre las sombras
de aquella catedral, aquella plaza...
La soledad existe y nunca sola. [págs. 62-63]

Todo el aparato de cultura y literatura que sirve de material para la construcción del libro tiene su cima irónica en «Mención». Esta última sección del libro se abre con la siguiente nota: «En la redacción de este libro se han utilizado los nombres o ciertos textos de las siguientes personas: (...). Para todos ellos mi agradecimiento y mi recuerdo» [pág. 97]. A partir de ahí, se menciona a Ho Chi-Ming, como fotógrafo; a doña Juana Austen, por «sus labores»; a Espronceda, como político; a Greta Garbo, en tanto que mito; a Churchill y Marx, como literatos o poetas; a Mussolini, como pintor; a Fernando de Rojas, en su condición de funcionario público; a Mao Tse-Tung, como labrador; o a Thomas Ardí, como un adelantado publicista. Pero junto al gesto jocoso, también hay lugar para el homenaje verdadero y sentido. Son los que se dedican a José Miguel Ullán, «empleado de la ORTF, entonces»; a don Jorge Urrutia, «abuelo»; o don Leopoldo de Luis, «maestro» [págs. 97-98].

Del estado, evolución y permanencia del ánimo surge de una diestra mixtura entre el lenguaje como instrumento y objeto, el yo individual e histórico como tema poético y la literatura como trasfondo y referente. A pesar de su permanente defensa del lenguaje y la poesía, Jorge Urrutia admite que el arte —incluso el más vanguardista y alejado de las normas— tienen límites como arma con que cambiar el mundo. Así se lee en una «prosa» esencial, correspondiente al «discurso tercero»:

tampoco.

existe no el arte como quiero busco ansío envidia
creo iluso adiós

canción florida.

romper la catedral también neoclásico. [pág. 75]

La solución última y asumidamente estoica, de la que surge la definitiva «permanencia del ánimo (del autor)», se nos ofre-

ce en los versos que cierran el libro y que escribió el trovador Robert la Chevre de Reims:

Qui chiet en desesperance
Por dolor ne por lam trere
Tot a perdu sanz faillance,
Ne decel gieu ne set guere,
Car li mal e la pesance,
Les dolors et li contrere
Sont de la meillor cheance,
Qui bien savroit son preu fere. [pág. 93]²⁰.

Al que vive sólo le cabe aprovechar las enseñanzas del dolor, encontrar el camino de la perfección en el sufrimiento y no dejarse nunca a caer en la desesperación que paraliza el ánimo e incapacita para la vida.

²⁰ «Quien cae en la desesperación / por el dolor mal llevado / lo ha perdido todo sin remedio / y de ese juego no sabe nada, / porque el dolor y el pesar, / los males y las contrariedades / son la mejor suerte / para quien sabe hacer con ellos su provecho».

Los límites de la poesía en *Delimitaciones*

MARIA CATERINA RUTA

Universidad de Palermo

Jorge Urrutia publica *Delimitaciones*¹ después de los libros juveniles que se inscriben en la fase experimental de su poesía, o mejor dicho más expresamente experimental, en cuanto la poesía de nuestro poeta está en continua experimentación en el sentido de la incesante búsqueda de la palabra exacta y auténtica, de la 'plasmación material de la palabra', considerada como elemento central de toda su producción².

En 1977 Urrutia, que ya ha publicado *La fuente como un pájaro escondido* (1968), reúne sus primeros poemas bajo el título de *El grado fiero de la escritura*³, elogio incondicionado

¹ Jorge Urrutia, *Delimitaciones*, Madrid, Visor, 1985, págs. 1-85. En la redacción de estas notas sobre el libro de mi querido y estimado amigo Jorge Urrutia, tengo que darle las gracias por muchos motivos que él conoce a Francisco Estévez.

² Este tema está tratado con las debidas referencias teóricas y textuales por Isabel Román Gutiérrez en «Jorge Urrutia. «Himno»», Peter Frölicher, Georges Güntert, Rita Catrina Imboden, Itziar López Guil (eds.), *Cien años de poesía*, Bern, Peter Lang, 2001, págs. 615-629.

³ Urrutia ha vuelto a publicar este libro en Los Cuadernos de Sandua (Córdoba, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, 2006), añadiendo unos cuantos poemas de otros libros suyos que vierten con variaciones sobre el tema de la escritura.