

sumo. Cuanto más petróleo consumimos, menos hay. Cuanta más belleza absorbemos hay más» (p. 31). No faltan, por cierto, en este libro reflexiones sobre la poesía, entre las cuales destacan, por su interés, las relacionadas con el ritmo (cuestión ésta que lleva a Segovia a plantear las relaciones entre el verso y el habla).

En esa necesidad de recuperar la mirada del otro, el poeta vuelve la mirada hacia el romanticismo. Se trata de un romanticismo pensado en toda su complejidad, muy alejado de aquellas lecturas sesgadas que han querido interpretar toda la cultura romántica desde la exaltación del yo. El romanticismo supone sobre todo «la síntesis dialéctica del centro y el margen mediante la presencia del margen en el centro» (137). La visión romántica (que Segovia acertadamente interpreta como continuación a la vez que ruptura con el pensamiento ilustrado) supone poner en primer plano lo marginal, lo otro, la diferencia.

No pocas páginas dedica el autor a reflexionar sobre el poder, y especialmente sobre la relación de éste con el lenguaje. Le preocupa a Segovia especialmente esta tendencia, tan presente en nuestros días, en la que toda forma de disidencia queda absorbida, lo que pareciera ser una culminación y a la vez una parodia de esa búsqueda romántica de la otredad: la diversidad es

«digerida sin ningún problema, sin ninguna consecuencia, por eso que llaman el pensamiento único» (137). Por ello, Segovia, contra todo intento de uniformización, defiende que «Reivindicar la presencia del margen como margen es no querer cerrar lo humano» (138).

A través de los distintos textos que componen este volumen, Tomás Segovia da muestras de la coherencia de su escritura, tan exigente en la poesía como en la prosa ensayística. En un tiempo como el que nos ha tocado vivir, donde la cuestión de la otredad en todos los ámbitos (político, ético, estético, erótico ...) resulta tal vez más pertinente que nunca, *Recobrar el sentido* nos invita a pensar no sólo la diferencia sino también el lenguaje como lugar privilegiado de esa diferencia así como de un sentido que no se confunde con los dictados del poder.

José Luis Gómez Toré

Mundo perdido*

Con *Los que devuelve el mar*, José Julio Cabanillas (Granada, 1958) vuelve a transitar el mismo

* *José Julio Cabanillas, Los que devuelve el mar. Valencia: Pre-Textos, 2005.*

territorio de sus títulos anteriores, el que acotó con *Palabras de demora* (Sevilla: Renacimiento, 1994) y *En lugar del mundo* (Valencia: Pre-textos, 1998): ese pasado personal vinculado a un puñado de lugares —Granada, sobre todo— que constituyen el paisaje de la infancia. Su poesía ensaya una escritura proustiana en la que el empeño más constante es el de recuperar un mundo ya inexistente, perdido en el tiempo: esa niñez paradisíaca ya sólo conformada por palabras e imágenes y que es posible habitar por un instante, en el poema. La sección I se compone de quince poemas en que el lector de Cabanillas reconocerá fácilmente su universo acostumbrado. He dicho que su poesía tiene la mirada puesta en un pasado personal. Sí, pero no sólo: con el juego de memoria e imaginación, Cabanillas encuentra en un roble de Elizondo o en una calle de Córdoba no sus propios recuerdos, sino los de quienes le precedieron; se diría que el poeta no hace otra cosa que fabular sobre las historias de la leyenda familiar, en busca de un sí mismo que sobrepasa la cronología de su propia vida. Por ejemplo, «Vigilia» evoca el propio nacimiento pero desde el punto de vista del padre:

En el Campo del Príncipe
está el viejo casón de un hospital
al pie de las colinas de la Alhambra.
Dentro del patio vuelan

—apenas han llegado— los vencejos
con este sol de abril que recién
brilla.

Mi padre, aún joven. Pasa
la blanca galería. Tras la puerta
llora un recién nacido (...)

Bien vale la cita para mostrar tres de las constantes que vertebran el libro. La primera, la concreción plástica de la imaginación, que no duda en recurrir tanto a la toponimia más «pública» —el Campo del Príncipe, la Alhambra, Puerto Zegrí, Puerto del Carretero, la explanada del Genil, el paseo de la Bomba...— como a un puñado de lugares de evocación más íntima —el café Suizo de Granada, la calle Molinos, la casa familiar, un patio, el lugar de recreo— en una suerte de estrategia para «certificar» el autobiografismo lírico. La segunda constante es la contención, la sobriedad y la hondura del verso de Cabanillas: poco amigo de fuegos de artificio ni de encadenar imágenes insólitas o heterogéneas, prefiere proponer una escena visual coherente por sugerencia de unos pocos detalles y unas coordenadas espacio-temporales claras, en una intensificación de la experiencia no por multiplicación de las asociaciones sino precisamente por lo contrario, por acotamiento; se diría que el poeta busca ante todo concentrar su imaginación —y su capacidad emotiva— como si

temiera que, al dispersarse, se desvanecería ese mundo que sólo habita en su memoria. La tercera constante es el salto en el tiempo, que puede seguir varios procedimientos.

Uno de ellos es esa interpelación al otro, al personaje del pasado; sólo que ese otro puede ser uno mismo, como sucede en «Palabras a aquel niño»: «Pasa de largo, no entres./ Desconchado el zaguán, hay polvo en las losetas/ como un tablero roto de ajedrez/ y el niño que ahora eres, será el rey puesto en jaque». La devastación de la memoria. ¿Cabe imagen más hermosa para la deposición del niño-rey? Como Jano, Cabanillas contempla de un lado el pasado que no vivió y por otro el porvenir que sólo adivina: el presente ya no es autárquico sino que constituye un eslabón en una cadena, y el poeta advierte en su propio hijo la repetición de esa historia eterna, de ese abandono del paraíso personificado en el desván con los juguetes abandonados. Puede decirse que la poesía de José Julio Cabanillas reedita el argumento romántico —la añoranza de un edén perdido y la aspiración a recrearlo en la imaginación— pero sin el desgarramiento de la conciencia característico del romanticismo.

El motivo de la tripartición en *Los que devuelve el mar* es doble: formal y temático. La segunda

parte presenta seis poemas que abandonan esa evocación del pasado para hablar en presente de indicativo: la anécdota nos devuelve la inmediatez de un mundo a la vista del poeta, que ya no mira con los ojos entrecerrados sino abiertos del todo, embebiéndose de la escena. Pero, además, la voz del poeta se adelgaza, adquiere un ritmo más marcado: si antes predominaba ese poema breve en heptasílabos, eneasílabos, endecasílabos o alejandrinos blancos, en una medida fluctuante y sumamente flexible que eludía todo énfasis, el poeta ahora canta el mundo en el lenguaje conciso, elíptico y rítmico del romance, tanto en heptasílabos como en octosílabos. «Ya han florecido los campos./ Un nuevo viento los besa./ Están verdes los caminos/ por donde mayo regresa». Una relectura de esa tradición del cancionero tan transitada en la poesía española del XX —Jiménez, Machado, el 27, el primer Rosales— que títulos como *Canciones*, de José Mateos, mantienen viva hoy. Sólo que lo que suele ser ligereza, encanto y «gracia» en este tipo de poemas arromanzados es aquí —cómo no— hondura y severidad.

La tercera parte nos devuelve a esa meditación sobre el tiempo y la existencia y a aquellos poemas en verso blanco, con la intercala-

ción de algún soneto. Pero aquí esa meditación sobrepasa el umbral del tiempo personal y atisba una trascendencia de signo cristiano: aquella relativización del yo individual al considerarlo eslabón de una cadena —y de ahí el tema familiar y la escena doméstica, tan frecuentes en Cabanillas— se revela como la invitación a considerar la muerte como tránsito, no aniquilación. «También yo bajaré. Y habrá un mundo que empieza./ Moriré como todos. Un crujido por dentro,/no más, un tableteo,/y los ojos abriéndose. Pues la muerte no existe». Se recogen aquí —y se desarrollan— cosas que ya habían quedado apuntadas en poemarios anteriores: *Palabras de demora* contenía la sucesión de escenas veterotestamentarias de «El burro» y *En lugar del mundo* se cerraba con «Resurrección». *Los que devuelve el mar* recrea varias estampas evangélicas —«Magdalena despojándose de sus galas», «Cena en Betania», «Noli me tangere»— y una visión en «Árboles en el puerto», donde una grúa «es una cruz alzada bajo un cielo sin nadie». Se afirma la promesa: «Los siglos surgirán de las tinieblas». Una poética de la nostalgia: somos lo que nos falta, lo que fue, lo que aún no ha sido.

Gabriel Insausti

La obra de arte en la era de la clonación*

¿A partir de qué momento es posible hablar de una obra como un conjunto de libros con sentido unitario y progresivo? Juan Rulfo sólo publicó un libro de cuentos y una novela y se trata de una obra férreamente vinculada por la coherencia de su visión y por el progreso de su técnica narrativa. Otros autores pueden publicar decenas de libros y no conseguir ese trayecto consecuente de la noción de obra. Tal trayecto implica progresiones, desarrollos anunciados en las novelas previas, ratificaciones o desvíos de una línea de exploración y, como parte dramática del juego, involuciones.

Si tuviera que señalar dos momentos de notable evolución en la trayectoria de Kazuo Ishiguro señalaría su tercera y cuarta novela: *Los restos del día* (1989) y *Los inconsolables* (1995). La primera porque armoniza los recursos digresivos de la memoria que exhaustivamente había creado Ishiguro para sus narradores anteriores —todas sus novelas tienen un narrador protagonista—, y también porque se trata de una

* Nunca me abandones, Kazuo Ishiguro. 2005. Barcelona: Anagrama, 351 pp.