LA MANZANA POÉTICA

Revista de Literatura, creación, estudios literarios y crítica

_ LA MIRADA

Las revistas poéticas españolas de la transición (y III)
(Una aproximación a la joven poesía de los años 60 y 70)
FERNANDO GUZMÁN SIMÓN

_ VIDA Y OBRA: DIEGO JESÚS JIMÉNEZ

La poesía de Diego Jesús Jiménez: una poética de la anticipación.
JUAN JOSÉ LANZ
Diego Jesús Jiménez o la palabra iluminada
LUIS GARCÍA JAMBRINA
Imaginación verbal en la poesía de Diego Jesús Jiménez
ÁNGEL LUIS LUJÁN

_ ANTOLOGÍA LA MANZANA

Iván Díaz

_ TRADUCCIÓN

Emily Dickinson y Anna Wickham
Versión y notas de BALBINA PRIOR

27

_ Junio 2010

_ RESEÑAS DE LIBROS

_ José Antonio Muñoz Roja, pararnos y mirar, traducciones de poesía inglesa. Edición de Álvaro GARCÍA. por Antonio Moreno Ayora
_ Los cielos tardíos, de MARIA SANZ y Grisicitudes, de SARAY PAVÓN por Mertxe Manso
_ Delfos, me has vencido, de JUAN CARLOS ELIJAS
_ Ucronía e hilván, JOSÉ ÁNGEL HERNÁNDEZ por Juan González Soto

Edita

La Manzana Poética
Apartado de Correos, 3034
14080 Córdoba
E-Mail: lamanzanapoetica@yahoo.es
Depósito Legal: 1663-2002
ISSN: 1887-7184

Imprime:
Copisterías de Córdoba, S.L.

Consejo editorial y asesor
Bernd Dietz
Francisco Gálvez
Rafael Álvarez Merlo
Juan José Lanz
María Rosal
Juan M. Molina Damiani
José A. Ponferrada
y Balbina Prior

Diseño y maquetación:
xaviPaisal.com

La Asoc. Ctral. La Manzana Poética, el Consejo Editorial y Asesor de esta revista no se hacen responsables de las opiniones y pensamiento expresados por sus colaboradores.

LA MANZANA POÉTICA

Revista de Literatura, creación, estudios literarios y crítica

27_ Junio 2010

Esta publicación está subvencionada
por el Exmo. Ayuntamiento de Córdoba. Delegación de Cultura

Esta revista ha recibido una subvención de la Dirección General del Libro, Archivo y Bibliotecas del MINISTERIO DE CULTURA para su difusión en bibliotecas, centros culturales y universidades de España, para la totalidad de los números del año.

SUMARIO

LA MIRADA 5
Las revistas poéticas españolas de la transición (y III)
(Una aproximación a la joven poesía de los años 60 y 70)
FERNANDO GUZMÁN SIMÓN

VIDA Y OBRA: DIEGO JESÚS JIMÉNEZ 19
- La poesía de Diego Jesús Jiménez: una poética de la anticipación.
  JUAN JOSÉ LANZ
- Diego Jesús Jiménez o la palabra iluminada
  LUIS GARCÍA JAMBRINA
- Imaginación verbal en la poesía de Diego Jesús Jiménez
  ÁNGEL LUIS LUJÁN

ANTOLOGÍA LA MANZANA. 47
- Iván Díaz

TRADUCCIÓN. 59
- Emily Dickinson y Anna Wickham
  Versión y notas de BALBINA PRIOR

RESEÑAS DE LIBROS 81
- *José Antonio Muñoz Roja, pararnos y mirar, traducciones de poesía inglesa*.
  Edición de Álvaro GARCÍA. por Antonio Moreno Ayora
- *Los cielos tardíos*, de MARIA SANZ y *Grisicitudes*, de SARAY PAVÓN
  por Mertxe Manso
- *Delfos, me has vencido*, de JUAN CARLOS ELIJAS
  Ucronía e hilván, JOSÉ ÁNGEL HERNÁNDEZ por Juan González Soto

LA MIRADA

Las revistas poéticas españolas de la transición (y III)
(Una aproximación a la joven poesía de los años 60 y 70)

Por *Fernando Guzmán Simón*
(Universidad de Huelva)

LAS REVISTAS ANTORCHA DE *PAJA* Y *MAREJADA*: POESÍA EN TIEMPOS DE MISERIA

Los años setenta inauguran un periodo de depuración verbal que pronto se opuso al *culturalismo* externo de los años sesenta. La ruptura de la poesía con el *culturalismo* y la estética de lo *camp* desvela nuevos deslindes poéticos a partir de 1970. Parte de este cambio del rumbo estético de la poesía española es recogido por la revista *Antorcha de Paja* [1973-83] a partir de 1973, fecha en la que ve la luz el primero de sus números. La década que duró esta aventura poética fue dirigida por Francisco Gálvez, Rafael Álvarez Merlo y José Luis Amaro con la colaboración de Rafael Madueño y Pedro Luis Zorrilla. Esta revista cordobesa se desarrolló a partir de tres etapas bien definidas en las que evolucionó el formato y su extensión, cuya tirada osciló entre los cien ejemplares del primer número a los trescientos a partir del número cuatro. La revista *Antorcha de Paja* se ha citado frecuentemente en los estudios literarios por la publicación en 1978 de la antología *Degeneración del 70 (Antología de poetas heterodoxos andaluces)* [Córdoba, *Antorcha de Paja*, 1978]. Aunque este título pudiera hacer pensar en un planteamiento exclusivamente regionalista de la revista *Antorcha de Paja*, en sus páginas publican numerosos jóvenes poetas no andaluces como Marcos-Ricardo Barnatán, Luis Antonio de Villena, José Luis Jover y Jaime Siles. Sin embargo, la amplia presencia de los poetas andaluces (entre los que se encontraban Juan de Loxa, Manuel Ríos Ruiz, Medina González, Martín Vilumara Justo Navarro, Álvaro Salvador, Juan Bernier, Carmelo Sánchez Muros, José Infante, Fanny Rubio, Juan Bernier, Carlos Edmundo de Ory, Vicente Núñez, José Gutiérrez, Ana Rosseti, Carlos Clementson, Rafael de Cózar y Francisco Bejarano, además de sus mentores Francisco Gálvez, José Luis Amaro, Rafael Álvarez Merlo, Rafael Madueño y Pedro Luis Zorrilla) resalta fundamental para la reivindicación de la poesía andaluza de la década de los setenta. La amplitud de la nómina de poetas aquí publicados, así como su carácter, diverso temática y estéticamente, hace que *Antorcha de Paja* se convierta en una revista eminentemente andaluza por su contenido, pero exenta de elementos estrictamente localistas.

A partir de 1976, *Antorcha de Paja* inicia en sus páginas la publicación de diversos monográficos sobre poetas diversos. Los versos de Justo Navarro, Álvaro Salvador, Rafael Álvarez Merlo y Francisco Gálvez inauguraron buena parte de las primeros poemas de una generación de poetas andaluces que, una década más tarde, confirmaron con su obra y su poética el interés de su poesía. Las actividades de *Antorcha de Paja* no se limitaron únicamente a la publicación de la revista de poesía. Los contactos epistolares que mantuvo Francisco Gálvez con diversos poetas (entre los que se encuentran Vicente Aleixandre, Guillermo Carnero, Manuel Álvarez Ortega, Jorge Guillén, Jaime Siles y Luis Antonio de Villena) dieron cumplida noticia de las actividades poéticas y editoriales del grupo cordobés en buena parte de la geografía española. Ante este panorama literario en la España de la transición, la revista *Antorcha de Paja* nació como respuesta andaluza ante la realidad oficial de la poesía identificada con los poetas *novísimos*. Este carácter antioficialista es un deseo explícito en el primer número de *Antorcha de Paja*:

> Los poetas que hoy se asoman a este pliego pretenden dar testimonio vivo de NO querer morir en una poesía hartamente hundida en el pozo del tiempo, hermética y limitada, bien fácil y propensa a un colonialismo cultural (provinciana) con un membrete oficialoide como único puntal de sostenimiento [*Antorcha de Paja*, nº1, 1973:s.p.].

Esta conciencia de la marginalidad les lleva a ser muy libres en la configuración de un canon estético alejado, en estas fechas, del gusto de la poesía de los setenta. A estas particularidades, debemos sumar el carácter irregular de las reuniones de Francisco Gálvez, Rafael Álvarez Merlo y José Luis Amaro y la ausencia de periodicidad de los distintos números de su revista. En estas circunstancias, según nos cuentan los propias poetas de *Antorcha de Paja*,

> sin medios económicos, y en una ciudad tan cerrada como Córdoba, pero de tanta tradición poética, a los poetas de *Antorcha de Paja* lo único que les movía era vivir a su antojo y contar con un cauce de expresión propio e independiente de sus poéticas y pensamientos, y que fuera un fiel reflejo de su tiempo, y para ello sólo tuvieron una pretensión, y esta fue cultural; mantener el predominio poético andaluz [*Antorcha de Paja*. Diez años de poesía (1973-1983), 1983:s.p.].

En los años setenta, la ausencia de apoyo institucional fue generalizado en toda España. También en esto fue paradigmática esta revista cordobesa. La precaria situación económica de la poesía empezó a cambiar a partir de

1982. Pero para entonces, los autores de *Antorcha de Paja* habían decidido concluir este proyecto poético en 1983. En toda esta década, los miembros de *Antorcha de Paja* tuvieron muy presente los cambios producidos por la transición en la sociedad española, en general, y andaluza, en particular. Desde sus prólogos y editoriales, nuestros poetas expresaron una conciencia plena del papel que la cultura debía jugar en la nueva sociedad española. Muestra de ello es el número once [enero-febrero 1977] de *Antorcha de Paja* donde aborda de manera singular el tema de la educación como elemento de la revolución cultural:

> La juventud malcriada sabe una cosa a ciencia cierta: no basta con soñar. La poesía debe recuperar su origen: acción es la poesía. Convirtamos el sueño en realidad por medio de nuestra acción constante [*Antorcha de Paja*, nº11, 1977:s.p.]

No es la primera vez que en este capítulo leemos una apología de la «acción poética». También las revistas *Litoral, Problemática–63* o *Claraboya* (bien sea en la revista o en su antología *Equipo Claraboya. Teoría y poemas*) presentan propuestas semejantes que redunda en la reflexión poética y en la constante búsqueda ante la crisis de la poesía social, primero, y *novísima*, después.

El final de la revista *Antorcha de Paja* acaece en 1983 con la publicación de los números 17/18/19. Los motivos fueron, según los propios mentores, la «falta continua de apoyo económico» y la conclusión natural de un ciclo poético:

> Al cabo de diez años de aparición, tanto por falta continua de apoyo económico como por pura rigurosa elección, los poetas de *Antorcha de Paja*, eligen de nuevo, en esta ocasión, silenciar la revista igual que un día decidieron fundarla. [...] el propósito de silenciar *Antorcha de Paja* explica la propuesta vital y creativa de los poetas que la han sustentado, creyendo cumplido un período de tiempo muy concreto y determinado [*Antorcha de Paja*, nº 17/18/19].

Una vez recorrido el camino de los años setenta, los poetas de *Antorcha de Paja* exploraron nuevos deslindes estéticos hacia una poesía menos combativa, más intimista y de tono elegiaco. Una evolución estética acorde con los nuevos tiempos que inaugura la década de los ochenta.

Esta misma precariedad material en la que se desenvolvía la poesía en Córdoba es compartida por otros grupos poéticos y tertulias que no siempre pudieron editar una revista donde difundir su creación poética. Un buen ejemplo

de esta situación fue la revista gaditana *Marejada* [1973] con un único número en su haber. Publicada en 1973, el «Grupo literario *Marejada*» nace dos años antes, en 1971, fundado por los poetas Jesús Fernández Palacios, José Ramón Ripoll Salomón, Rafael de Cózar Siévert, Francisco Crespo, Fernando Samaniego, Emilio Martínez y José Ramón Casáis. Su actividad más frecuente era la tertulia semanal dedicada a algún tema o autor. Muy pronto, las tertulias literarias dieron paso a la necesidad de crear un medio de difusión impreso que, iniciado a lo largo de 1972, no vio la luz hasta enero de 1973 tras superar diversas dificultades. Éste, sin embargo, no fue el único, pues otro proyecto de carácter antológico titulado *Antología Poética de Marejada* no pudo ver la luz antes de la disolución del grupo literario. Años más tarde, Carlos Edmundo de Ory selecciona la *Nueva poesía I: Cádiz* [Bilbao, Zero, 1976] que hizo esta labor antológica con los poetas Antonio Hernández, Jesús Fernández Palacios, Rafael de Cózar y José Ramón Ripoll. Para entender la influencia y difusión del «Grupo Literario *Marejada*» debemos también analizar sus asiduas apariciones públicas, bien en forma de lectura poética o representaciones dramáticas tituladas *El nacimiento y el niño* y la *Orygénesis* (véase Lanz–Téllez [1986]). La revista *Marejada* [1973] planteó la recuperación de la poesía andaluza de posguerra con la difusión de los poetas gaditanos Fernando Quiñones y Carlos Edmundo de Ory, configurando así una estética que, en opinión de Juan José Lanz,

> ofrecía una combinación de tradición y modernidad, de intimismo y preocupación ética, de neorromanticismo y distanciamiento objetivo, en un camino intermedio, superador del enfrentamiento lírico de tendencias en la primera posguerra [Lanz, 1996:39].

Un equilibrio que plantea proporcionalmente cierto experimentalismo formal con motivos cotidianos y expresados éstos con cierto distanciamiento emocional. Entre los poetas invitados que completan las páginas de la revista *Marejada* se encuentran algunos hispanoamericanos como Jorge Luis Borges, Antonio Cillóniz, Juan Liscano, Galvarino Plaza, Emira Rodríguez, entre otros. Estos versos ajenos al grupo gaditano nos muestran claramente los maestros (Borges, Ory, Quiñones, etc.) de esta generación de jóvenes autores. En conclusión, las revistas se convirtieron en los años setenta en plataformas de defensa donde reivindicaron el papel desarrollado por determinados autores en la posguerra española. Toman, por tanto, la iniciativa crítica de releer el pasado más inmediato de la poesía española.

JUGAR CON FUEGO Y EL DESPEÑAPERRO ANDALUZ: HACIA UNA REFUNDACIÓN DE LAS REVISTAS DE POESÍA

Buena nota tomó de todos estos cambios la revista asturiana *Jugar con fuego. Poesía y crítica* [1975-81], dirigida por el también crítico y poeta José Luis García Martín. Planteada en su inicio como publicación de poesía, la nómina de poetas pertenecientes al grupo editor estuvo compuesta por Pedro Tordasens, Alfonso Sanz Echevarría, Luigi Durutti, José Luis García Martín y Bernardo Delgado. No obstante, muy pronto se abre a otros poetas como Francisco Brines, Carlos Murciano, Alfonso López Gradolí, Antonio López Luna, Ángel González, José María Valverde, José Agustín Goytisolo, José Ángel Valente, Aquilino Duque, Ángel Crespo, Carlos Sahagún y los más jóvenes Abelardo Linares, Francisco Bejarano, Fernando Ortiz, Berd Dietz, Antonio Colinas, Luis Antonio de Villena, Jaime Siles, Eloy Sánchez Rosillo y Víctor Botas, entre otros. La naturaleza de esta revista de poesía nació con la intención de publicar tanto poesía como artículos de crítica literaria a partes iguales. Con el tiempo, estas últimas van adquiriendo una mayor relevancia en la que se mezclan reseñas de libros con entrevistas de diversos autores y críticos que aportan su visión personal sobre la realidad poética española.

La amplia nómina de poetas que componen las páginas de *Jugar con fuego* nos lleva a pensar en la recuperación de la poesía de los años cincuenta que, a partir de 1978, escriben distintos poetas jóvenes. La presencia de Francisco Brines o Aquilino Duque nos acerca a una relectura de la poesía a partir de nuevos parámetros poéticos nacidos en la segunda mitad de los setenta y que, generacionalmente, pertenecen a la obra de poetas estrictamente coetáneos a los *novísimos*. Si esto ocurre con los autores de los poemas publicados, mucho más con los artículos y reseñas que poco a poco ganan protagonismo en las páginas de *Jugar con fuego*. Dichas críticas se deben a la pluma de su director, José Luis García Martín, oculto tras diversos pseudónimos, y configuran un corpus fundamental para entender la poesía que se publica en esos años. En este sentido, en sus páginas encontramos las primeras revisiones críticas de los poetas Fernando Ortiz, Alejandro Duque Amusco, José Gutiérrez o José Lupiáñez, pero también asistimos a la revalorización de algunos autores de generaciones anteriores menos conocidos como María Victoria Atencia, Carlos Murciano, Julia Uceda o Pablo García Baena. *Jugar con fuego* marca unas pautas críticas y estéticas que, en 1980, configuraron los criterios selectivos de la antología Las voces y los ecos [Madrid, Júcar, 1980] de José Luis García Martín. Por último,

esta mezcla de poesía y crítica poética irá extendiéndose a otras revistas, a la par que se completará con otras artes, naciendo así las «revistas de cultura» a partir de 1980 como, por ejemplo, la jerezana Fin de siglo [1982-86], la madrileña *Poesía. Revista ilustrada de información poética* [1978-81], la barcelonesa *Quimera. Revista de literatura* [1980-81], la granadina *Letras del sur* [1978] o la asturiana *Los cuadernos del Norte* [1980-...].

Frente a esta tradición literaria de gran seriedad y estudio crítico, aparecen a partir de 1978 alguna revista que impregnan la estética *pop–rock* de tono eminentemente subversivo. Nos referimos con estas notas al único número de la revista granadina *El Despeñaperro Andaluz* [1978]. Ésta rompe con la estética y formalidad que las revistas de poesía conservaron en esta década. La conjunción del diseño de Julio Espadafor y la dirección de Juan de Loxa nos deja un sorprendente número de esta revista. La ecuación de *El Despeñaperro Andaluz* está compuesta por varios elementos: el «humor-cinismo-ironía», la reivindicación de la marginación andaluza y la estética rock al grito de «¡No nos taparán!». Con las páginas de esta revista, el arte es utilizado como elemento subversivo e instrumento de construcción de la identidad andaluza en un momento de profunda controversia sobre el estatuto de autonomía. Los poemas de Pablo de Águila y Juan de Loxa junto con artículos y relatos de otros muchos (como Rafael de Cózar, Fernando de Villena, Rafael Pérez Estrada, Antonio Enrique y José Infante) muestran la reivindicación de la literatura andaluza que emerge con gran vitalidad en esta segunda mitad de la década de los setenta.

ALGUNAS CONCLUSIONES PROVISIONALES

La proximidad de la década de los ochenta se manifestó con una transformación profunda del modelo de las revistas hacia otro de carácter heterogéneo y diverso. Las revistas de poesía se transforman en publicaciones de ámbito cultural, financiadas, en muchos casos, por instituciones públicas.

Junto con la publicación de los poemas de la joven poesía, las revistas tienen una función fundamental en la recuperación del olvido de numerosos poetas de siglo XX. Estos homenajes nos muestran la relectura de la tradición poética de posguerra que realizan los jóvenes poetas desde muy pronto, inspirándose de forma implícita o explícita, en la tradición literaria española heterodoxa o, simplemente, desconocida. En este punto, aludimos a las reiteradas alusiones

en diversas revistas de los poetas Carlos Edmundo de Ory, Eduardo Chicharro, Francisco Pino, Juan Larrea, Juan Eduardo Cirlot, Pablo García Baena y Juan Bernier, entre otros. La mezcla de versos de los poetas recuperados junto con los poemas de los más jóvenes concede a las revistas de los setenta un rasgo ecléctico, en su poética, y heterogéneo, en su carácter intergeneracional. En los jóvenes poetas se da una búsqueda sin tregua de una nueva estética a partir del diálogo con la tradición heterodoxa o marginada de la poesía española precedente. En este punto, la poética *novísima*, desligada del prólogo/manifiesto de José María Castellet, no difiere esencialmente de la reflexión poética de otros movimientos coetáneos.

Estas características descritas anteriormente distancian las revistas de las antologías de poesía. De este modo, las primeras nos permiten reconocer las deudas contraídas por los jóvenes poetas con uno u otro autor. Ninguna de estas revistas posee en los años setenta el carácter abarcador que incluya todas las tendencias poéticas nacidas en la transición entre 1963 y 1982. En ningún caso, las publicaciones estudiadas pueden erigirse como abanderadas o representantes de una generación, tal y como comenta Guillermo Carnero en su «Poética» de 1979: «Ha faltado también el vehículo de comunicación y de contacto que hubiera podido ser una revista» [Moral-Pereda, 1979:308]. Todas ellas beben de la actualidad poética representándola de forma parcial. De ahí que, en nuestra opinión, las revistas comparten con las antologías la actualidad de la poesía, pero éstas están desprovistas de un sentido canónico de la literatura. Por estas razones, las publicaciones periódicas no manifiestan un carácter programático tan marcado como sí lo explicitaron las distintas antologías publicadas en los setenta. Buen ejemplo de la pluralidad de las revistas fue la polémica entre el «Grupo Claraboya» y Pere Gimferrer (que publica en un par de ocasiones poemas en sus páginas) en 1967 (para este asunto véase el excelente estudio de Juan José Lanz [2000:483-506]).

Entre otros rasgos comunes de estas publicaciones periódicas se dan ciertas analogías en su evolución como ocurre con las revistas *Claraboya, Litoral, Antorcha de Paja y Artesa*, cuyas actividades se prolongaron casi una década. Tras su inicio, cuando la nómina de poetas que publican en sus páginas suele ser más extensa, comienzan los números de homenaje o monográficos dedicados a algún tema o autor. Más tarde, llegará la publicación de una antología (*Equipo Claraboya. Teoría y poemas* [Barcelona, El Bardo, 1971], *Antología de la joven poesía andaluza* [Málaga, Litoral, nº118-120, 1982], *Degeneración del 70 (Antología de poetas heterodoxos andaluces)* [Córdoba, *Antorcha de Paja*,

1978] y *Odología poética* [Burgos, Artesa, nº 25, 1975], respectivamente) que, en la mayoría de las ocasiones, suele ser una reivindicación programática del grupo impulsor de la revista, hecho éste que deberá ser estudiado en otro momento.

Por último, la historiografía literaria ha prestado más atención a las antologías de poesía que a las revistas, siendo ambas parte de un mismo proyecto poético. La década de los setenta había quedado atrás y sus revistas, en escasas ocasiones, fueron objeto de estudio. El más serio hasta el momento ha sido el realizado por Fanny Rubio titulado *Las revistas poéticas españolas* (1939-1975) [Madrid, Turner, 1976]. En cambio, se han realizado otros dos estudios de gran exhaustividad sobre las antologías de poesía (el primero realizado por Emilio Bayo, *La poesía española en sus antologías* (1939-1980) [Lleida, Pagès editors, 1994]; y el segundo, aún inédito, de José Luis Falcó titulado *La mirada caleidoscópica. Historia de la poesía de posguerra a través de las antologías* [1986]). De estos datos deducimos el interés de la crítica literaria por las antologías con el consiguiente abandono de las revistas como vehículo de la joven poesía de los setenta. Las monografías sobre los poetas de los setenta rara vez abordan las revistas (a excepción de Juan José Lanz [2001]) y, por el contrario, jamás abandonan el análisis de las antologías (como botón de muestran, analícense los estudios de Ángel L. Prieto de Paula [1996], José Luna Borge [1991], F. Rico y Darío Villanueva et alii [1992], Juan José Lanz [2000], Miguel García-Posada [1992], Guillermo Carnero [1978;1983 y 1989a/b]). A esto, debemos añadir las dificultades que el investigador de estas publicaciones periódicas encuentra por la escasez de ejemplares y su deficiente distribución. Una vez superados dichos problemas, el análisis de las revistas nos lleva a constatar el relevante papel desempeñado por las revistas poéticas a partir de 1966, sin cuya participación no entenderíamos la evolución poética en los años sesenta y setenta. Por ello, las revistas siguen siendo en estas décadas el vehículo preferido de los jóvenes poetas, especialmente, si carecen de medios para publicar en libro. Ciertamente, no debiéramos olvidar, como escribiera Fanny Rubio refiriéndose a la cordobesa *Antorcha de Paja*, que

> (…) la revista es el artesanal trabajo, a veces impotente, siempre en sombra, de tres o cuatro amigos que proyectan fundir su hasta entonces individual proyecto literario; la trinchera doméstica de la poesía tomada como creador empeño [Rubio, *Antorcha de Paja*, nº 16/17/18, 1983:s.p.].

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. [2001]: «Vigencia y balance de *Nueve novísimos poetas españoles», Ínsula,* nº 562, abril, 9-23.

ÁLVAREZ-UDE, Carlos, coor. [1994]: «Última poesía española. Los pulsos del verso», *Ínsula,* nº 565, enero, 3-22.

BATLLÓ, José, ed. [1995]: *El Bardo (1964-1974). Memoria y antología,* Barcelona, Los Libros de la Frontera.

BARRAL, Carlos [1953]: «Poesía no es comunicación», *Laye,* nº 23, abril-junio, 23-26.

BORGE, José Luna [1991]: *La generación poética del 70. Cuestión de perspectiva,* Sevilla, Qüásyeditorial.

BUCKLEY, Ramón [1996]: *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta,* Madrid, Siglo XXI.

CARNERO, Guillermo [1976]: *El grupo "Cántico" de Córdoba: un episodio clave de la historia de la poesía española de postguerra,* Madrid, Editora Nacional.

— [1978]: "Poesía de posguerra en lengua castellana", *Poesía,* núm. 2, Madrid, agosto-septiembre, 77-90.

— [1983]: "La corte de los poetas. Los últimos veinte años de poesía española en castellano", *Revista de Occidente*, núm. 23, abril, 43-59.

— coor. [1989a]: "De estética novísima y 'novísimos', I", *Ínsula,* núm. 505, Madrid, enero.

— coor. [1989b]: "De estética novísima y 'novísimos', II", *Ínsula,* núm. 508, Madrid, abril.

CIPLIAJAUSKAITÉ, Biruté [1966]: *El poeta y la poesía. (Del Romanticismo a la poesía social),* Madrid, Ínsula.

DOMÍNGUEZ REY, Antonio [1987]: *Novema versus povema. Pautas líricas del 60,* Madrid, Torre Manrique Publicaciones.

GALLEGO ROCA, Miguel [1990]: «La ciudad y sus poetas», AA.VV., *Antología de la joven poesía granadina,* ed. de Miguel Gallego Roca, Granada, La General.

GARCÍA BAENA, Pablo [1976]: «Los poetas de Cántico», AAVV, *Poesía. Reunión de Málaga de 1974,* Málaga, Instituto de Cultura de la Diputación Provincial de Málaga, 141-146.

GARCÍA-POSADA, Miguel [1992]: *Poesía española 10. La nueva poesía (1975-1992),* Barcelona, Crítica.

GIL DE BIEDMA, Jaime [1955]: «Poesía y comunicación», *Cuadernos hispanoamericanos,* nº 67, julio, 96-101.

LANZ, Juan José [1994]: «Tres revistas precedentes del resurgimiento poético andaluz: *Poesía 70, Marejada y Antorcha de Paja*», *Zurgai*, diciembre, 4-11.

—, TÉLLEZ, Juan José [1996]: *Marejada. Historia de un grupo literario*, Cádiz, Quórum Libros.

— [1997]: «Introducción», *Antología de la poesía española 1960-1975,* Madrid, Espasa Calpe (colección Austral), 9-88.

— [2000]: *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968. Elementos para la elaboración de un marco histórico-crítico en el período 1962-1977, Bilbao,* Universidad del País Vasco.

—[2001]: *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968,* Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid (col. «Tesis Doctorales. Humanidades», CD.

LUBINA, José Ángel [1967]: «Editorial», *Claraboya,* núm. 13, enero-febrero, 5-7.

LUNA BORGE, José [1991]: *La generación poética del 70,* Sevilla, Qüásyeditorial (col. Cuestión de perspectiva).

MÉNDEZ RUBIO, Antonio [2004]: *Poesía 68. Para una historia imposible: escritura y sociedad 1968-1978,* Madrid, Biblioteca Nueva.

MORAL, Concepción G, PEREDA, Rosa María, eds. [1979]: *Joven poesía española,* Madrid, Cátedra.

PRIETO DE PAULA, Ángel L. [1996]: *Musa del 68. Claves de una generación poética,* Madrid, Hiperión.

PROVENCIO, Pedro [1988]: *Poéticas españolas contemporáneas II. La generación del 70,* Madrid, Hiperión.

RIERA, Carmen [1988]: *La Escuela de Barcelona. Barral, Gil de Biedma y Goytisolo: el núcleo poético de la generación del 50,* Barcelona, Anagrama.

RUBIO, Fanny [1976]: *Las revistas poéticas españolas* (1939-1975), Madrid, Turner.

—, coor. [1989]: «La poesía en España, hoy», *Ínsula,* nº 512-513, agosto-septiembre, 51-66.

SARMIENTO, José Antonio [1990]: *La otra escritura. La poesía experimental española 1960-1973,* Toledo, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

TALENS, Jenaro [2000]: *El sujeto vacío. Cultura y poesía en territorio Babel,* Madrid, Cátedra/Universitat de Valencia.

VILARÓS, Teresa M. [1998]: *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993),* Madrid, Siglo XXI.

VILLANUEVA, Darío et alii [1992]: *Los nuevos nombres: 1975-1990,* en Francisco Rico (coor.), *Historia y crítica de la literatura española,* vol. IX, Barcelona, Editorial Crítica.

VILLENA, Fernando [1999]: «Poetas granadinos de los 70», *En la misma ciudad, en el mismo río... Poetas granadinos de los 70,* Granada, Port-Royal, 9-23.

ÍNDICE DE REVISTAS CITADAS EN ESTE TRABAJO

Álamo [Salamanca, 1964-71]
Antorcha de Paja [Córdoba, 1973-83]
Aquelarre [Madrid, 1970]
Artesa. Cuadernos de poesía [Burgos, 1969-78]
Camp de l'Arpa [Barcelona, 1972-82]
Cántico [Córdoba, 1947-48;1954-57]
Claraboya [León, 1963-68]
Cuadernos del Norte, Los [Oviedo, 1980-90]
Cuadernos hispanoamericanos [Madrid, 1948-...]
Verso y prosa. Boletín de la joven literatura [Murcia, 1927-28]
Despeñaperro Andaluz, El [Granada, 1978]
Espadaña [León, 1944-51]
Espiral [Burgos, 1970]
Fablas [Las Palmas de Gran Canarias, 1969-79]
Fin de siglo [Jerez de la Frontera, 1982-86]
Garcilaso [Madrid, 1943-46]
Hora de poesía [Barcelona, 1979-95]
Ilustración poética española e iberoamericana, La [Madrid, 1974-76]
Ínsula [Madrid, 1946-...]
Índice [Madrid, 1921-22]
Jugar con fuego. Poesía y crítica [Avilés, 1975-81]
Letras del sur [Granada, 1978]
Litoral [Málaga, 1968-...]
Marejada [Cádiz, 1973]
Moneda de Hierro, La [Valencia, 1973]

Papeles de Son Armadans [Madrid/Palma de Mallorca, 1956-78]
Poesía Hispánica [Madrid, 2ª, 1971-77]
Poesía. Revista Ilustrada de información poética [Madrid, 1978-96]
Poesía setenta [Granada, 1968-69]
Problemática –63 [Madrid, 1962-63]
Quimera. Revista de Literatura [Barcelona, 1980-81]
Revista de Cultura Brasileña [Madrid]
Revista de Occidente [Madrid, 1923-36;1963-76;1980-...]
Si la píldora bien supiera no la doraran tanto por fuera [Barcelona, 1968-1969]
Tragaluz [Granada, 1968-69]
Trece de nieve [Madrid, 1971-76]
Trinchera. Frente de poesía libre, La [Sevilla, 1962]
Ultra [Madrid, 1921-22]
Urogallo, El [Madrid, 1969-75]

VIDA Y OBRA

Diego Jesús Jiménez (I)

Por

La poesía de Diego Jesús Jiménez: una poética de la anticipación.

Juan José Lanz

Diego Jesús Jiménez o la palabra iluminada

Luis García Jambrina

Imaginación verbal en la poesía de Diego Jesús Jiménez

Ángel Luis Luján

LA POESÍA DE DIEGO JESÚS JIMÉNEZ: UNA POÉTICA DE LA ANTICIPACIÓN. UNA LECTURA.

JUAN JOSÉ LANZ
Universidad del País Vasco

Dentro de la generación poética de 1968, aquella formada por los nacidos tras la guerra civil española que comienzan a publicar en torno al primer lustro de los años sesenta, la de Diego Jesús Jiménez (Madrid, 1942-2009) es, sin lugar a dudas, una de las trayectorias más singulares y significativas. Iniciada con *Grito con carne y lluvia* (1961), cuando aún casi ningún compañero suyo de promoción ha comenzado a publicar, tiene sus primeros tanteos en *La valija* (1963) y *Ámbitos de entonces* (1963), pero no es hasta *La ciudad* (1965), con el que recibe el Premio Adonais de 1964, cuando su poesía marca un primer hito de consolidación, en una poética que se define por unos rasgos netamente distintivos, que la distancian tanto de la poética social-realista precedente, como del culturalismo más formalista que caracterizará buena parte de la estética más superficial de los «novísimos», con los que comparte, no obstante, (y téngase en cuenta que el libro aparece un año antes que *Arde el mar*, de Pere Gimferrer, y un par de años antes de *Dibujo de la muerte*, de Guillermo Carnero, o de *Una educación sentimental*, de Manuel Vázquez Montalbán) una semejante confianza en el lenguaje poético, una pareja voluntad barroquizante y un similar empleo de técnicas deudoras del irracionalismo poético, enfocado todo ello hacia una captación más realista de la realidad, que la que habían sido capaces de ofrecer las estéticas dominantes desde mediados los años cincuenta, y un humanismo profundo. Como escribirá años más tarde, en "Lugar de la palabra", de *Itinerario para náufragos* (1996): "La mirada / sólo es capaz de contemplar el mundo / cuando abandona el cauce que la línea le ofrece".

Coro de ánimas (1968), con el que obtiene el Premio Nacional de Literatura, señala la primera culminación de su obra poética, al mismo tiempo que

la consolidación del camino estético emprendido en *La ciudad*, en el que se incrementa la dicción de corte irracional, el impulso barroco y la concepción radical de la muerte. Sin embargo, el éxito fulgurante de la «estética novísima», que afectó incluso a aquellos autores que la encarnaban, hizo que muchos poetas jóvenes con una obra consolidada guardaran silencio durante algunos años, apartándose momentáneamente del ámbito poético. Tal fue el caso, entre otros, de Diego Jesús Jiménez, que no vuelve a publicar un nuevo libro hasta *Fiesta en la oscuridad* (1976), que pasa casi por completo inadvertido por la crítica del momento, a pesar de que su dicción radical implicaba una ruptura estética mayor de las que por entonces se aclamaban. De nuevo el silencio poético y la reflexión sobre la labor creativa hacen que Jiménez no vuelva a publicar un nuevo libro hasta 1990, en que aparece *Bajorrelieve*, con el que obtiene el Premio Hispanoamericano de Poesía Juan Ramón Jiménez. Es entonces cuando su poesía comienza a ser valorada en su justa medida. *Bajorrelieve* inicia un período poético en su producción con el que enlaza *Itinerario para náufragos* (1996), con el que el poeta, aparte del premio Jaime Gil de Biedma, obtiene los dos premios más importantes que puede recibir un libro de poesía en España: el Premio Nacional de Literatura y el Premio de la Crítica. Sin renunciar a ninguno de los logros precedentes, en estos últimos libros Jiménez profundiza en una reflexión crítica, consecuencia de su voluntad ética y humanística, sobre la Historia y sobre la sociedad actual, con un lenguaje de una imaginación brillante y con una dicción que explora los límites del irracionalismo humanista de Lorca, Alberti o Neruda, y convirtiéndose en una de las figuras de la generación del 68 que mejor han sabido madurar en su creación y cuya obra ha demostrado mayor solidez.

Desde sus inicios poéticos, Diego Jesús Jiménez impone un giro renovador en la poesía española, despegándose de los planteamientos precedentes y adelantando algunos de los rasgos que continuará la estética novísima. Es el momento en que los poetas más avanzados de la generación del 50 comienzan a hablar de la poesía como «un medio de conocimiento de la realidad» o como «participación que el poeta establece entre las cosas y su experiencia poética de ellas», en una actitud reivindicadora de la potencialidad del lenguaje en la escritura poética. Jiménez va un paso más allá, subrayando el valor creativo del lenguaje en la poesía. Para él, compartiendo el pensamiento de Abel Salazar, la poesía no es un modo de conocimiento ni de la realidad ni de sí mismo, ni tampoco una forma de participación, sino una investigación en el misterio: «lo que no conocemos podemos llegar a conocerlo; lo misterioso, sin embargo, al

intentar penetrarlo, se difumina». Es en el ámbito de lo misterioso donde se desarrolla la poesía de Jiménez al menos desde *La ciudad* (1965). El misterio, y no lo desconocido, es el origen de la creación poética, porque «el misterio nos desazona, nos sobrecoge, en tanto que ante lo desconocido tan sólo se nos despierta la curiosidad». Por lo tanto, el proceso se invierte con respecto a la concepción de la poesía como conocimiento, puesto que no se trata de ofrecer una iluminación sobre un espacio de la realidad desconocido («Siempre la claridad viene del cielo», había escrito Claudio Rodríguez), sino, al contrario, de ofrecer

> una realidad trascendida; una nueva realidad que amplía, en cuanto que se ve modificada por nuestra conciencia, la realidad que intentábamos conocer; y la amplía, precisamente, a través del nuevo cosmos que habremos introducido en ese nuevo espacio de realidad que supone toda obra de arte.

El poema no es, por lo tanto, un proceso de conocimiento, de captación y contemplación de la esencia eterna e inmanente de la realidad a través de la palabra poética; más bien al contrario, se trata de soñar la realidad, de «ver» y «mirar» las cosas en su apariencia, de «conocer la apariencia» («Poética, I», de Itinerario para náufragos), en su existencia *fantasmal*, en el sentido que otorga Platón al término, no de «contemplarlas». *Ver-mirar* supone una actividad de carácter creativo trascendida por el tiempo (por «las ruinas del tiempo»), mientras que *contemplar* implica una pasividad receptora atemporal. En la poesía de Jiménez «la claridad no viene de arriba, aunque existe e invade la existencia. Es luz del instinto», sino más bien al contrario, como expresan los versos de «Ángel de oscuridad»: «La claridad / siempre es distancia». La poesía no es conocimiento, desvelamiento, sino visión, ensoñación, vinculada con lo misterioso y onírico, con la magia. El proceso, por lo tanto, se invierte, y «el poeta se anticipa a la realidad, ofreciéndonos una realidad contenida en el propio poema, que la realidad jamás nos daría». Ese estadio poético de anticipación es previo al lenguaje, un estadio prelingüístico, puesto que, como se nos dice en «Lugar de la palabra», «Comienza / paradójicamente, desde una carencia de lenguaje la escritura poética». El lenguaje, lejos de cualquier funcionalidad referencial, se convierte, así, en «el vehículo que el poeta utiliza para expresarse», y la poesía cobra un sentido puramente creativo, al ser entendida «como una forma de creación a través de un lenguaje capaz de transustanciarse, desde su propio contenido, para devenir como pura materia del espíritu a la que la vida se une de manera inseparable».

Desde esta perspectiva, el poema nace de la emoción («sin emoción no hay poesía») y, por lo tanto, es de origen irracional e inconsciente. En consecuencia, «la expresión poética es emocional y no es, en absoluto, una expresión de raciocinios», de donde el arte y la poesía devienen inexplicables, puesto que toda explicación supone la traducción desde un lenguaje determinado a un lenguaje *otro*, que le resulta ajeno, o bien a un mismo lenguaje en el que las palabras adquieren *otro* significado. Consecuentemente, sólo desde la propia creación artística puede plantearse un intento explicativo sobre qué cosa sea el arte, y sobre los procesos que actúan en la creación, lo que justifica el planteamiento metapoético de buena parte de los textos de Jiménez, a partir sobre todo de la última sección de *Fiesta en la oscuridad*. Pero la emoción de que nace la obra de arte, el poema, no es sólo previa al proceso creativo, sino que también se deriva de éste. El lenguaje habitual, y su denotación característica, se carga de emoción en la creación poética, se transforma en pura sugerencia, en absoluta connotación; las palabras, entonces, liman sus significados, pierden sus márgenes semánticos rígidos y, definitivamente, se transforman en otras. Un lenguaje con tales características pierde cualquier posibilidad de referencialidad y, en consecuencia, cualquier posibilidad de convertirse en instrumento de conocimiento, queda de este modo liberado de cualquier funcionalidad nocional, resulta completamente autónomo. Así, desligado de la realidad, carente de la posibilidad de verificación, el lenguaje poético adquiere una dimensión más veraz, más cierta que la que la propia realidad ofrece. Lo verdadero y lo cierto que otorga el poema, la obra de arte, atañe a su sentido emocional, vinculado con el sueño, y no al nocional, vinculado con la realidad: «El poema a través de un cúmulo de errores suele situarnos, paradójicamente, en el umbral de alguna verdad».

Un lenguaje fundamentalmente connotativo, basado en la expresión emocional, se presta a la sugerencia como su manifestación: «Para mí, la poesía no es tanto el arte de decir cosas, sino el de sugerirlas. […] lo que hace que algo se transforme en poesía es precisamente el misterio». Ya en 1975, había escrito a este respecto:

> La poesía escrita en verso está, por decirlo de alguna manera, entre las líneas de los poemas que lo aceptan, en lo que nos sugieren o mejor (por no emplear un galicismo) en su capacidad de sugestionarnos.

Un lenguaje fundado en la sugerencia y en la emotividad trasciende los límites de la referencialidad unívoca para lograr una mayor implicación del

interlocutor en la emoción que pretende representar. Así, el mensaje poético se universaliza, trasciende el ámbito de la referencialidad y de la racionalidad para establecerse en la ambigüedad y en la polisemia, en el ámbito del símbolo. El símbolo se transforma en un referente polivalente, voluntariamente ambiguo y polisémico, origen de las visiones poéticas que encarna su poesía. La visión pone en contacto, de este modo, varios elementos centrales en la poética de Jiménez, como son: la emotividad y la descarga emotiva que recibe el receptor poético, el carácter de irrealidad que transfiere a la composición poética, el sentido de la irracionalidad radical que subyace, la manifestación de una ambigüedad y polisemia absolutas en el lenguaje, la pérdida de referencialidad de éste y de su potencialidad nocional. Todos estos elementos se transfieren a la realidad textual y dotan al poema de una polivalencia significativa, resultado de la ambigüedad implícita de sus componentes. Ahora bien, esa ambigüedad del mensaje poético no supone la ausencia de una dimensión crítica en su escritura, sino, más bien al contrario, la asunción de una visión crítica hasta tal punto que no necesita acudir a expresados temáticos concretos, sino que se expone a través del cuestionamiento del lenguaje. No en vano, el poeta aboga desde sus primeras declaraciones por una poesía comprometida con su circunstancia; y, así, hablando de *Coro de ánimas*, declaraba en 1968: «Creo que [mi poesía] es totalmente social aunque es totalmente intimista. […] La verdadera poesía social no se hace adrede, se escribe sin proponérselo uno». Y, por esas mismas fechas, declara en otra entrevista: «[Poesía social] es la que, a través del tiempo, deja constancia de su época». Para Jiménez, la dimensión social de la poesía se fundamenta en la solidaridad absoluta entre creación artística e Historia, entre estilo y época, en una concepción dialéctica del arte y de la Historia, de la que no es ajena la preocupación por la autenticidad de la creación artística y la dimensión real de la realidad, y por las relaciones entre realidad y representación, que trasciende toda su obra. «Todo arte es una consecuencia del medio social en el que su creación tiene lugar», declarará en 1975. Concebida de este modo la creación artística, la preocupación por el pasado no se manifiesta en un culturalismo carente de compromiso histórico, sino en una comprensión dialéctica de la Historia, de donde deviene una aguda reflexión crítica, que se significa en el individuo inserto en su tiempo histórico: «soy de los que creen que el hombre nace con toda la Historia de la Humanidad a sus espaldas». Así, la vinculación neobarroca que el poeta subraya en su obra, asume su verdadera dimensión de conciencia desveladora de la realidad, portadora de un sentimiento crítico, que la hace partícipe de

la psicología del desvelamiento subyacente en la teoría marxista: «Yo intento trascender lo aparente desde una cosmovisión dialéctica, en constante conflicto, del mundo que me rodea y condiciona».

La función de la poesía no es conocer la realidad, sino habitar su misterio soñándola: «si algo de la realidad circundante nos sorprende, nos emociona aún, es porque, sin duda, lo hemos debido soñar alguna vez o estamos todavía soñándolo». El sueño se convierte así en el ámbito de lo misterioso vital, de la verdadera realidad, que no acontece sino en forma onírica y que es la materia origen de la creación poética. *Fiesta en la oscuridad* finalizaba con el poema «En la pintura de "El Bosco"» elevando la vida a su misterio y la creación poética al ámbito de lo onírico: «La realidad no es nada / si no puede soñarse». De este modo, Jiménez entroncaba y desarrollaba una cosmovisión barroca, no exenta de una dimensión crítica, característica de su obra, por la que la realidad aparece como mera teatralización de la vida verdadera, como mera apariencia, única a la que el hombre puede acceder; pero en lugar de pretender trascender dicha apariencia, ya lo hemos visto, el poeta se contenta con mostrarla estéticamente, aceptando que nuestra vida sólo puede discurrir en ese ámbito apariencial. *Bajorrelieve* se iniciaba con una semejante constatación del sueño como el espacio único al que puede acceder el poeta, como el único ámbito que permite «alejarnos de la realidad», para vivir en «su propia imagen»: «No en el conocimiento de las cosas se halla / la verdad de un poema», sino en «razonar la sintaxis / de un sueño, rescatar los vocablos / de su existencia muerta» («Aceptación del sueño»). Por lo tanto, el fin de la escritura poética no consiste en el conocimiento de la realidad, sino en «la mostración por medio de palabras de su efímera imagen a través del recuerdo». *Itinerario para náufragos* comienza identificando el poemario con el «Espacio para un sueño», en el que el personaje poético declara: «No sabes ya si vives, / o si sueñas o has muerto y no te has dado cuenta». Vida, sueño y muerte se enlazan como en la mejor tradición barroca para expresar el misterio de la existencia.

Hay un "gesto" característico en algunos de los poemas de Diego Jesús Jiménez que creo puede convertirse en símbolo de cómo concibe la creación poética, y artística en general, como una fusión integradora de realidad y arte, por la que la obra artística, que nace de la ensoñación de la realidad, se integra en ella transformándola, en una concepción dialéctica que apunta precisamente a esa anticipación utópica de la que he hablado. Si "En la pintura de *El Bosco*" subrayaba el poeta que "La realidad no es nada / si no puede soñarse" y que "entre el rescoldo de lo incierto existe lo real", en "La lágrima de San Pedro, de

El Greco", de *Fiesta en la oscuridad* (1976), otro de los poemas habituales en su poesía con un referente iconográfico y con una dimensión ekfrástica, señala:

Sólo

era el color; el luminoso
cepo del verde, que una mano sin trampa
tendió ante nuestro humilde paso. Tocad ahora, ved cómo crece el noble
gesto del gris en cenicienta retirada, y
ved cómo el ocre
tardo del hábito hiere o perdona, salva o maldice, nuestra más honda pasión
hacia el pecado. Comprobad la silenciosa cortesía con que
ese contraste de sutil realidad nos abraza a la vida. Sabed qué enorme
suma de colores exactos, qué trasiego de tierras y de aceites para
que una pequeña parte de nuestro sueño sea salvada.
    Vedlo, vedlo y tocad
antes que el tiempo borre
su total armonía.

Las "tierras" y los "aceites" se han mezclado en la paleta de "El Greco" para formar los colores que se plasman en el cuadro, que lo impregnan y que integran la vida y el sueño, la realidad y su ensoñación utópica en la creación artística: "ese contraste de sutil realidad [que] nos abraza a la vida" y que permite "que una pequeña parte de nuestro sueño sea salvada". Del mismo modo que las "tierras" y los "aceites" reales impregnan en el color, en los óleos, la tela de "El Greco" y su realidad soñada transustancian la realidad en arte; del mismo modo que el loco que sirve de modelo al pintor se transforma en San Pedro, pero sin perder su realidad sustancial, sin dejar de mostrar ese abrazo a la vida que es el arte, así mismo la creación poética tiende un arco en que lo real soñado asciende a categoría artística para integrarse de nuevo en la realidad transformándola. Por eso le interesan a Diego Jesús Jiménez pintores como "El Greco", "El Bosco", Zurbarán, pero también autores modernos de la Escuela de Madrid, como Martínez Novillo o incluso coetáneos suyos como Antonio López, en los que no hay una radical separación entre lo real y lo artístico, en que lo artístico transforma la realidad. Se trata de investigar, como no puede ser de otra manera en un autor comprometido, las vinculaciones entre arte y realidad en una forma más compleja de realismo que supere necesariamente la concepción del arte como "reflejo", del realismo social, que plantee una dialéctica activa entre creación artística y realidad, y que concibe dicha relación como dinámica transformación de un mundo por construir, de una realidad que no nos viene dada, sino que está por hacer, y por lo tanto es transforma-

ble en su propia enunciación. De ahí la reiteración de esos imperativos en los versos citados: "vedlo", "vedlo", "tocad"… El arte se transforma en algo tangible, algo que se puede tocar con los dedos (como las tierras y los aceites que se transmutan en el color en el cuadro de "El Greco"), es más real que la realidad aparente de la que parte y que transforma en su propia existencia y a la que devuelve un contorno más consciente, aunque no necesariamente más diáfano, sino seguramente más misterioso.

Ese "gesto" que he descrito para "La lágrima de San Pedro de *El Greco*" puede verse desarrollado en un poema emparentado con éste, aunque escrito años más tarde, como es "Color solo". En él, encontramos el mismo gesto que en "El Greco" en Zurbarán, que pintaba el verde de algunos de sus bodegones frotando el lienzo con racimos de uvas ("Zurbarán lo pintaba / con racimos de uvas y en mesas florecientes"). El poeta hace un gesto semejante en la escritura de su poema e incorpora la realidad a través del sueño al texto, para transformarla: "Yo lo recojo ahora / del juego de esos niños que están ahí, en las sombras, cerca de casa". "Color solo", escrito en 1987, e incorporado a *Bajorrelieve* (1990), es uno de los poemas más interesantes de Diego Jesús Jiménez, que incide en el carácter sensorial ("iluminación de los sentidos") del desvelamiento del misterio que lleva a cabo su poesía.

Color solo

¿Cómo, entonces,
salir de aquí, intentar la aventura
de salir de este tiempo
de desolación?
El verde claro
que nos trae la alegría y la esperanza, no como el del musgo o el de las botellas,
llenos de incertidumbre y de sollozos, o el verde ya oxidado
del tiempo; ni tan siquiera el de la manzana o el del oleaje
porque no tienen ojos ni cintura. Ni los verdes del puerto, porque están en silencio;
ni aquellos
que nos dicen adiós desde las estaciones o desde la ventana.
Ni el de los cuarteles o el de las casullas
porque jamás dan flor. Yo digo el verde de la infancia
que no nos deja solos nunca, y vive y sueña
y morirá con nosotros; o el de ese vestido
que lo levanta el aire a nuestro paso, y nos mira y acepta desde
su inocencia infantil; no el de ese otro
que anda desde la amanecida en bata
y nos ve con recelo; ni ese que está siempre
con los ojos en blanco; ni el que se santigua
porque no tiene fe.
Yo hablo del verde que está solo

y que es aventura, del verde de los mares
porque no tiene rumbo, del que nace en los sueños
porque no nos olvida.
Hablo del verde
que nos mira a los ojos
y jamás siente miedo.
Zurbarán lo pintaba
con racimos de uvas y en mesas florecientes. Yo lo recojo ahora
del juego de esos niños que están ahí, en las sombras, cerca de casa.
Toco ese verde
que se encoge de hombros
porque es inocente, y sus pechos me miran
ligeros como gestos, tiemblan
de amor
bajo las estrellas.

El poema parte de una paradoja inherente, aquella que le sirve de soporte en los trabajos monocromáticos de Kazimir Malevich o *A la pintura*, de Rafael Alberti, que pone en quiebra la realidad ekfrástica del texto (decir con palabras precisamente un "color solo", sin otra referencia), y apunta a su dimensión metapoética (la posibilidad de integrar dialécticamente en un texto la realidad y la "aventura", lo vivido y lo soñado). El arte, señalado metonímicamente mediante "el verde claro" del poema, entendido como "aventura" y como "sueño", pero también como evocación de la memoria de la infancia ("el verde de la infancia") se patentiza como el modo de "salir de este tiempo / de desolación" en el que vivimos, pero no en una poética escapista, que se desentiende de la historicidad de su propio tiempo, sino en una poética implicada en la conciencia histórica de la realidad que asume esa dimensión ensoñadora, utópica, como motor necesario de su transformación. De ahí, el progresivo proceso de materialización que simbólicamente nos muestra la escritura del texto poético, que parte de la interrogación y la intuición inicial ("¿Cómo, entonces, / salir de aquí, intentar la aventura / de salir de este tiempo / de desolación? / El verde claro…"), para, a través de un proceso de negación absoluta ("el verde claro […] no como el del musgo o el de las botellas", "ni los verdes del puerto…", "ni el de los cuarteles o el de las casullas…"), patentizar la dicción del sujeto poético encarnado en la primera persona ("Yo digo", "Yo hablo", "Hablo") y la simbólica materialización / humanización táctil del "color solo", que resuelve así la paradoja: "Yo lo recojo", "Toco ese verde / que se encoge de hombros". El poema desarrolla, de este modo, un periplo que le lleva desde la absoluta carencia del lenguaje que define el "tiempo de desolación", como origen del texto ("¿Cómo salir…?" = ¿cómo decir?), al carácter performativo

(por el que el sujeto que dice algo ["yo digo", "yo hablo"] acaba haciendo algo ["yo recojo", "yo toco"]) al que alude simbólicamente mediante el proceso de materialización / humanización que representa en su desarrollo (por eso "se encoge de hombros"). El texto resuelve, así, la paradoja inicial y nos desvela la doble referencialidad del deíctico ("¿Cómo [...] / salir de aquí?"), que implica el espacio dual en que se ubica: "aquí" es tanto el espacio que circunscribe "este tiempo / de desolación", como el espacio que ciñe el propio texto poético en su proceso de escritura. Las palabras, en el poema, apuntan a uno y otro lado de la frontera; el poema se teje en la palabra con la realidad inmediata transustanciada por el sueño, del mismo modo que Zurbarán pintaba el verde claro "con racimos de uvas" e igual que "yo lo recojo ahora / del juego de esos niños que están ahí" y lo incorpora al poema, y lo transforma en arte, lo hace habitar simultáneamente en el "aquí" del texto y en el "ahí" "cerca de casa". La escritura poética, el acto artístico, sólo puede ser así un acto de "amor" cósmico, "bajo las estrellas", que refleja a su vez la orfandad absoluta del individuo; un acto de amor que acontece en el lenguaje, en esa sinuosidad de la palabra poética que, como nos dirá en "El lingüista", nombra con su sabiduría: "si es en los ríos donde se detiene / sea fría su música".

Concebida la escritura poética como un acto de amor cósmico es evidente que adquiere también, como se ha apuntado anteriormente, una clara dimensión comprometida, la que deriva de una concepción crítica y utópica de un humanismo profundo y de una percepción dialéctica de la realidad como un todo en constante transformación, en continuo cambio, y, en consecuencia, no dado ni acabado. Lejos de esa dimensión comprometida todo panfletismo político, sino más bien al contrario; el orden de la denuncia que discurre a través de los versos de Diego Jesús Jiménez tiene un calado mucho más profundo: el de las estructuras de poder que el lenguaje vehicula; el del orden del discurso que el poder impone y que el poeta subvierte a cada paso en su proceso de escritura cuestionando el relato de la realidad que las instancias de poder imponen; el de una sociedad que vive en el aparente solaz de la opulencia de una economía de consumo y ocio característica del capitalismo avanzado y cierra sus ojos ante la realidad marginal más inmediata, ante los yonquis que discurren como fantasmas en esos barrios donde "no tiene el cielo crédito ni la infancia fortuna" ("Homenaje a Federico García Lorca"). Sí, esa realidad fantasmal que discurre en los poemas de Diego Jesús Jiménez desde su escritura primera denuncia los estratos de marginación que los discursos de poder olvidan, cuestiona en profundidad la propia construcción de *lo real* que el

poder realiza en su relato, sembrando la sospecha sobre la materialidad, sobre la solidez de esa construcción. Y ésta es, sin duda, una de las constantes de la poesía de Diego Jesús Jiménez donde se integra uno de los elementos centrales de su poética: el sueño. *La ciudad* (1965) está construido justamente en esa dualidad entre lo real y lo soñado, en la realidad soñada que se encarna en una materialidad fantasmática en el texto, que apunta precisamente al desarraigo del mundo rural (Priego) vivido desde la ciudad de provincia (Cuenca), y a la evocación y reconstrucción verbal de ese mundo perdido ya, desparecido. Pero en la poesía de Diego Jesús Jiménez, la memoria no establece un espacio para la huida, sino para la integración del sueño en la realidad, y su transformación. En este sentido, si tenemos en cuenta que para el escritor la poesía comprometida es aquella que "a través del tiempo, deja constancia de su época", y en la que la intimidad se construye en una relación dialéctica con la Historia, aparece clara la dimensión comprometida de *La ciudad*. El vacío, los "fantasmas" que discurren por ella, no son sólo los de la evocación de un mundo personal ido que se intenta aprehender en las palabras, sino los de una estructura social, un modo de vida colectiva, un modelo de existencia, el de la España rural de finales de los años cincuenta y comienzos de los años sesenta, en tránsito de desaparición absoluta, por la emigración al extranjero o por los movimientos migratorios a la capital madrileña o a los centros industriales periféricos, piezas fundamentales del "milagro económico" del desarrollismo franquista de comienzos de los años sesenta protagonizado por la corte tecnocrática que arropa al dictador en esos momentos en que el régimen celebra con enorme alharaca los fastos de los "XXV años de paz". Es en ese contexto donde debemos leer muchos de los poemas de *La ciudad* y donde aparece inequívoco el sentido profundo de uno de los poemas más destacados del libro: "La casa".

La casa

Se ha plantado el invierno,
y la casa del pueblo,
y los trigales y llanuras, y la serenidad
que conducen los ríos.
Allí, las ventanas al campo, nuestra casa
vacía. Por el corral
andan las yuntas y el esfuerzo
del carro; duermen
las vertederas. El sol
trae aquel aire de la última fiesta: los ruidos
de artificio, las quincallas, a noria
permitida; el turrón, las trompetas

del niño, el buen tema
del baile.
Bajo la chimenea,
la pana del domingo, las baldosas
viviendo aquel momento alegre, aquella pulsación
de los membrillos.

Si hoy volviese a la casa
preguntaría si es a las nueve la procesión, si sale Juan pidiendo
por las calles, si han traído casetas para tirar, si hay toros
por la tarde, si hay banderillas para el anís o si aquel baile
sigue siendo en la plaza y hay amores
inútiles.
Mi habitación, la mesa de nogal, los libros,
la ventana...; allí estarán las Ciencias Naturales, la Geografía
de los jueves, los vientos, las distancias...
Involuntario, duro,
el nombre de Raquel; la habitación de arriba...
Si volviese a la casa
preguntaría que cuándo es el examen; si deja aún Pilar
una rendija del balcón abierta, o si cruza José
al acarreo, o si sube la sangre del jardín, o si es la primavera,
o son los años, o aquel pecho en sus bodas,
o aquella piel herida.
Los baúles cerrados en la cámara,
la ropa negra de los muertos más próximos, la hora de cenar. Los aleros,
los nidos
de los tordos, las sartenes sin uso, los fantasmas, la bicicleta
sin manillar, sin niño por las cuestas.
Preguntaría,
si hoy llegase a la casa, si sigue allí Miguel
esperando a los pájaros; si se juega a las cartas y se fuma.
O si Andrés tiene novia y nos despierta
la voluntad de amar, "cuéntanos lo del beso";
o si la madre sube y nos sorprende,
contando labradores en el llano, o campanadas sueltas
de la iglesia.
Si volviese a la casa
negaría la paz. Los tiestos ya no tienen
la sangre de la flor, ni sube el griterío de la plaza, ni se encuentra el jornal
para los olivares, ni está abierto el balcón, ni se ha casado Andrés
con Margarita (yuntas y carros, la lentitud
del buey, las cuevas, los rastrojos...)
ni labradores en el llano
a media tarde, levantando la siega.
Si volviese a la casa
negaría la paz, comprendería
lo duro de esta siesta; vencería aquel miedo.

La "casa" del poema no es sólo "la casa del pueblo", "nuestra casa / vacía", donde está "mi habitación", sino que es, por metonimia, el espacio social donde discurría la vida, la "procesión", la fiesta patronal, pero también el amor ("cuéntanos lo del beso"), la actividad del campo y la labranza, etc. Pues, en fin, todo ese mundo está en proceso de extinción, ha desaparecido:

> Los tiestos ya no tienen
> la sangre de la flor, ni sube el griterío de la plaza, ni se encuentra el jornal
> para los olivares, ni está abierto el balcón, ni se ha casado Andrés
> con Margarita (yuntas y carros, la lentitud
> del buey, las cuevas, los rastrojos…)
> ni labradores en el llano
> a media tarde, levantando la siega.

El poema se construye sobre la elucubración del yo poético, sobre la posibilidad, constatada como imposible desde el primer momento, de despertar ese mundo aletargado, dormido, donde "se ha plantado el invierno", a través de la reiteración de la condicional: "Si hoy volviese a la casa / preguntaría…", "Si volviese a la casa / preguntaría…", "Preguntaría, / si hoy llegase a la casa". Pero la construcción de esa posibilidad, en la que discurre todo el poema, no apunta, ni mucho menos, a la evocación nostálgica de ese mundo en tránsito de extinción, a querer habitar, aunque sea sólo en la imaginación, ese mundo; sino a la constatación de la denuncia implícita de un proceso de modernización aparente que conlleva el desarraigo de unos individuos, de unas estructuras sociales, de unos modos de vida históricamente desarrollados y, consecuentemente, de los valores implícitos a esos modelos. A lo que el poema apunta es precisamente a la despoblación de la Castilla rural a comienzos de los años sesenta, al desarraigo de las costumbres, a la desaparición de todo ese mundo y su suplantación por una modernidad aparente, por una industrialización acelerada, consecuencia no de una evolución lógica sino de la implantación de procesos de explotación masivos y el consiguiente movimiento de las masas trabajadoras del ámbito rural a las ciudades industriales (con la ruptura incluso de las unidades familiares), y la promesa de un bienestar económico superficial promulgado por la aparente despolitización del régimen (que apunta a la sutilización de su poder represor), que deriva justamente de la desatención real, económica y social que la dictadura había prestado a uno de los iconos culturales sobre los que había fundado su discurso político. Pero también denuncia en su compromiso estético la pérdida de un lenguaje, la desaparición de aquellas palabras testigos últimos de un mundo en extinción, que sólo se

salva en su nombradía. Por eso, el poema, en su estructura anafórica, avanza en círculos concéntricos, formulando la cerrazón de ese mundo, desde "si hoy volviese a la casa / preguntaría" hasta "si volviese a la casa / negaría la paz". ¿A qué "paz" se refiere el poema? Justamente a la que, al comienzo del texto, se nos dice que "ha plantado el invierno"; pero es la "paz" de "lo duro de esta siesta", la "paz" que impone "aquel miedo" final que sólo puede vencerse volviendo a la "casa", desvelando la falsedad de ese cambio, mostrando la falacia represora que encubre el desarraigo de unos modelos de vida y la explotación de los trabajadores; es la "paz" de los cementerios impuesta por la dictadura la que se denuncia en estos versos, mostrando justamente la contrafaz de los fastos de la celebración que el régimen preparaba con motivo de sus veinticinco años de usurpación.

Una manera semejante de patentizar el compromiso literario podemos constatarla en los siguientes libros de Diego Jesús Jiménez. *Coro de ánimas* (1968) responde, desde su mismo título, a una semejante lectura, donde los "fantasmas", las "ánimas", se enfrentan con el presente, y en su reencuentro desvelan la inmaterialidad de todo cuanto llamamos realidad, pero también la falta de base sustancial del relato de lo real que establece el discurso de poder del franquismo. A esa coralidad fantasmática que denuncia implícitamente la falacia del discurso de lo real que teje el poder, le sigue *Fiesta en la oscuridad* (1976), escrito en los últimos años de la dictadura y publicado un año después de la muerte de Franco, donde aparece ya desde su mismo título un cierto impulso celebratorio fundado en la concepción visionaria de la poesía como modo de socavar la estructura racional del discurso coercitivo del poder. La primera versión de *Bajorrelieve* (1990), titulada Sangre en el *Bajorrelieve*, data de 1978 y es, del mismo modo que la versión final, una crónica descarnada de los primeros años de la Transición, con sus esperanzas, pero también con la conciencia de sus fracasos. A lo largo del libro se teje todo un relato, una especie de crónica cívica alucinada, que trata de revelar una conciencia crítica alienada que siembra la sospecha constantemente sobre el discurso exultante de la Transición; que impulsa, en evocación de un modelo casi bajtiniano, la pervivencia de una cultura popular bajo los modelos discursivos del poder. *Bajorrelieve* asume en su relato el planteamiento de Walter Benjamin de que todo documento de cultura es un documento de barbarie y que, por lo tanto, impone un discurso que subyace para finalmente aparecer y hacerse relevante, consciente, como quería el pensador alemán, de que los bienes culturales "deben su existencia no sólo al esfuerzo de los grandes genios

que los han creado, sino también a la servidumbre anónima de sus contemporáneos". Pero también asume en su carácter de crónica alucinada, atenta no al discurso de los grandes acontecimientos, sino al de las muchedumbres silenciosas y humilladas, la verdad que se desprende de dicha actitud: "que nada de lo que una vez haya acontecido ha de darse por perdido para la historia". Ése es el testimonio que nos muestra *Bajorrelieve*: el relato omitido de una mayoría humillada obligada a hacer del silencio su único instrumento de resistencia pero también su única arma de supervivencia en un régimen dictatorial que se apodera de todos los discursos. Frente al discurso de los grandes acontecimientos, lo que revela *Bajorrelieve*, y en un sentido parecido también muchos poemas de *Itinerario para náufragos* (1996), es justamente la latencia de lo silenciado, la permanencia de lo callado, el desvelamiento de aquello sobre lo que el discurso del poder impone su silencio, y por lo tanto se niega a cualquier grado de empatía con el discurso victorioso de una sociedad autosatisfecha con su proceso de transformación política que sin embargo no testimonia un cambio verdadero de poder. "Noche de San Juan (1977)" aparece en ese contexto como uno de los mejores retratos de la época desde el mismo fragor de los acontecimientos que se tratan. Como sabemos, la noche de San Juan, el 24 de junio, se queman hogueras en una celebración ritual cristianizada del solsticio de verano. Por otro lado, el 12 de junio de 1977 se celebran las primeras elecciones democráticas en España desde 1936. El 15 de diciembre de 1976, se había aprobado en referéndum el proyecto de reforma política y el 9 de abril de 1977, el gobierno de Adolfo Suárez había legalizado el PCE, en el que milita Diego Jesús Jiménez en aquellas fechas. La celebración de las elecciones democráticas de junio ponía fin, por lo tanto, a un período iniciado el 18 de julio de 1936. Lo que se quema simbólicamente en la hoguera de San Juan es, en consecuencia, un período de la Historia de España; pero lo que arde también en el poema es la conciencia de la reversibilidad de lo que no se ha vivido auténticamente, el retorno histórico de aquello que ha sido negado, que ha sido reprimido, la aparición de todo aquello que ha estado latente.

Noche de San Juan
(1977)

¿Y aún está aquí? ¿Y todavía
sigue en pie este pueblo? Aún alza el vuelo aquel alón y el cascabel del trino
que creyeron vencido, es canto. Aún traen los días
olor a zarza y a tomillo

y a aliaga en flor.
Noche en la que tan sólo un ruido
de fracaso y carcoma sobrevoló la vida. Ante esta hoguera
cuya llama es de amor, y cuyas ascuas
son calor solidario, bajo sus entrañables pétalos que
no son de humo sino de dicha eterna, sin armaduras,
sin espadas ni yelmos, sin murallas, con sangre
de otro tiempo, sobre fuentes heladas, desde los ojos nocturnos de los bosques,
[tras la mirada de silencio y olvido
que vive en los espejos, ante los cuerpos que indefensos se aman, en la penumbra
[de los siglos
sueñan frágiles, altísimos, pájaros de piedra.
No murió todo. No acabaron con todo. En esta hoguera, bajo esta inmensa
luz que ilumina y mueve
en su compás al hombre, yacen noches de cárcel, se consumen armarios,
[cerraduras, comisarías, celdas, llanto
del que el pueblo ha hecho leña, luz
en torno a la cual baila y bebe, corro celeste en el que bajo sus estrellas
anidaría siempre.
Todo lo que un día creyeron
reducido a cenizas
es rescoldo, voz viva, pueblo que con su canto quema
su miserable historia.

"Eu nao tenho filosofia; tenho sentidos", había dejado escrito Fernando Pessoa por boca de su *alter ego* Alberto Caeiro. Diego Jesús Jiménez se siente heredero de esa poética pessoana y la asume de modo consciente como el modo de revelar y anticiparse que tiene el arte más allá del conocimiento racional. Por eso su poesía no es una poesía de conocimiento, que pone en duda constantemente en sus versos, como escribe en "Lugar de la palabra":

Quien se complace al afirmar
que en la contemplación de un teorema hay la misma belleza
que en un atardecer, sólo evoca la nada. Cualquier exactitud
es cadáver del sueño.

Efectivamente su poesía no es una poesía de conocimiento, sino de ahondamiento en el misterio, lo que revela la dimensión dialógica de su escritura, concebida como indagación en un misterio que constantemente desplaza sus límites. De ahí que no sean la razón y la investigación los instrumentos con que el poeta indaga en el misterio, sino los sentidos y la memoria aunados en un lenguaje poético que va vislumbrando a cada paso una parte de lo que desvela pero que en última instancia se desplaza. "Poema de Altamira" incide en esa dimensión sensorial de su poesía, como "clara iluminación de los

sentidos": y el poeta dibuja sus manos como el artista del neolítico, "no con torpeza y conocimiento, / sino con la pureza de los sentidos, con el misterio eterno / que de ellos desciende". Es la memoria sensorial justamente la que permite actualizar el pasado en el texto poético y revelar la dimensión soñada de la realidad que se integra a través de la obra artística en el discurso de lo real para transformarlo, desvelando una parte de su naturaleza misteriosa, que desplaza sus límites. En estos casos, la yuxtaposición espacio-temporal apunta a una unidad cronotópica que se muestra como correlato de la conciencia temporal que construye el sujeto poético. Su memoria es la memoria de aquellos objetos en que el tiempo inaprehensible ha quedado atrapado, detenido, y la evocación de esos correlatos objetivos se convierte en un escenario proustiano para la representación de la intimidad que se construye el sujeto poético a través de su escritura. Es lo que podemos constatar, por ejemplo, en "Calderón de la Barca, 41", uno de los poemas más destacados de *Itinerario para náufragos* (1996).

Calderón de la Barca, 41

Los artesanos, sobre la lejanía de la tarde, formaban
un horizonte de sonidos.
Las bengalas del frío
encendían la noche entre las hortalizas
de las huertas más próximas como una ciudad lejana.
Rodeada de templos y patios escolares, yo vivía
el deterioro de aquella casa familiar
en Cuenca, donde algún tostadero de café,
teñía con su aroma el invierno, como se tiñe ahora
de una luz sin origen la memoria.
Recuerdo así la imagen
de san Antonio en la penumbra, su mirada ofendida
de oraciones obscenas; veo el tren en la noche atravesando el túnel
que formaban las sillas en el recibidor; los soldados caídos en el juego de bolos, su muerte
de madera; como flores crecidas
en las riberas de un abismo, aquel campo de encajes en el que levantaban
mis tías, un altar familiar sobre la cómoda: Jesús crucificado, santa Rita
[de Cassia, santos
Sebastián e Isidoro –obispo de Sevilla–, imágenes
como llaves barrocas que encendían
el calor del verano derramado en la alcoba.
Era un lugar sagrado
para mí. Recuerdo
los cajones abiertos de la cómoda, su soledad
desordenada, mi infancia atravesando
con temor sus tinieblas. Me estaba prohibido, pues
según mi madre, allí había medicamentos venenosos;
más en vano buscaba yo el perfume de sus flores de hielo; cada objeto añadía
a mis ojos más dicha.
Rodeado por un silencio antiguo,
un silencio buscándose a sí mismo, abría los misales para ver sus estampas, el

[vacío dolor que
deja la muerte de los desconocidos en los recordatorios;
la crueldad de un paraíso oscuro, como si alguien de la casa hubiera hallado
su única salvación en la muerte.
Había nidos de alfileres y cintas, recortes de
[periódicos
de París y de Génova; manuscritos sermones
que nos amenazaban con el fin del mundo; un rosario de pétalos de rosa,
cabos de velas y un farol entre túnicas
como un pequeño sepulcro de cristal; restos de procesiones
y revistas de moda. De su interior salía
un aire humedecido por los años, una respiración
de capilla cerrada; encajes de las sombras los velos, las mantillas.
En su fondo aún los trajes
de una primera comunión
como desfallecidos ángeles; viejos devocionarios
y una Biblia antiquísima como una teología
cuyos dioses hubieran huido de sus páginas. Me producía un temor blanco
una pequeña urna, como si al levantar su tapa
fuera a encontrarme un rostro transparente mirándome. Guardaba en su interior
un mechón de cabello como musgo angustiado.
Y había cajas metálicas
de carne de membrillo con paisajes franceses
que contenían sortijas y collares, cremalleras y broches
que a mí me parecían nidos
de pequeños reptiles y que, ahora, habitan la memoria
con sus formas sagradas.
Las cajas de zapatos
contenían postales y láminas de mártires; una navaja envuelta en un papel de seda
como un crimen oculto; fotografías familiares
en la calle de Lauria o en las dehesas de Priego. Los ojos de mis tíos ya muertos
parecían pensarme en los retratos.

Algunos días antes
de llegar el verano, uno de los cajones de la cómoda
reinaba sobre todos. En él se abandonaban
los vestidos antiguos en los que yo veía los más bellos disfraces.
Flotaban en la espuma de las grandes toallas,
como si se tratara de los desaparecidos cuerpos de la infancia,
los bañadores de mis primas. La ropa del estío
dejaba por la alcoba una sombra de encina, y brillaban los ríos y los pájaros
y, por entre las arboledas, huían de sus cofres los cánticos
de los conventos próximos.
Acercaba a mi rostro
suavemente sus blusas, y encendían las horas de la siesta los antifaces negros
de los sujetadores, las medias que extendían en llamas
sus alargadas sombras. Su roce acariciaba
la superficie del sonido de su carne en mi cuerpo. Como el de la ceniza
era estéril su rostro; y quedaba en mí, oculta,
la sensación de haber martirizado
su vida virtuosa.
Oía yo el silencio, entonces, de la casa;
un silencio de olmo deshojándose.

Como si lo que ya no existe

estuviera aún cautivo
en la desierta imagen de las cosas que miras, y fuesen
príncipes asesinados en su trono cuantos nombres pronuncias,
atraviesas la luz
entornada del tiempo: un lejano rumor de sonidos nevados, la indefensa blancura
que la muerte conquista.

"Calderón de la Barca, 41" rememora la casa familiar de unos tíos del poeta en Cuenca, donde pasó momentos en su infancia, para revivir en el poema el mundo mítico y misterioso de la niñez, con sus temores, sus miedos y sus represiones, pero también con sus pulsiones y la sublimación de un mundo altamente sensual, que es el que se evoca. Son los sentidos los que evocan las sensaciones de la infancia (el olor del café, las imágenes de los santos, los cantos de los conventos próximos, los miedos atávicos, la imaginación infantil dando forma a los objetos cotidianos, etc.) y convocan los objetos con un carácter ritualizado ("habitan la memoria con sus formas sagradas"), conformando una memoria cuyo hilo conductor no es el relato, sino el fragmento que otorga la sensación evocada. Los objetos, así evocados, convocados por la memoria sensorial y hechos lenguaje en el poema, adquieren un carácter emblemático, fetichista, pero también advocatorio, por el que la propia invocación lingüística en el poema hace que se hagan presentes en el texto frente al silencio del olvido ("un silencio buscándose a sí mismo", "un silencio de olmo deshojándose"). Son las palabras las que fundidas con la memoria sensorial recrean ese escenario en que la casa familiar aparece como revelación del pasado, de un tiempo y un espacio que sólo adquieren su verdadera dimensión al ser revividos por la memoria y actualizados fragmentariamente en la ensoñación que acontece en el poema. Pero esa evocación sensual aparece amenazada por el constante peligro de muerte, por la constante presencia, real o simbólica, de la muerte, vinculada al quebrantamiento de ciertas prohibiciones ("me estaba prohibido") y a un ejercicio implícito de profanación de la intimidad familiar, revelada en el poema, que sólo evoca lo posible irrealizado, como lo es también el intento de habitar el pasado y el intento de convocar la memoria de la vieja casa familiar. Como el "ángel de la historia" benjaminiano, la poesía de Diego Jesús Jiménez es consciente de que el pasado no puede ser revisitado como fue, sino sólo como se nos aparece en el presente. Para el poeta que evoca a través de los sentidos su memoria, el pasado sólo puede existir en cuanto que se hace presente y transforma la realidad en que vivimos; sólo puede ser en la mirada de alguien que indefectiblemente está impulsado hacia el futuro, hacia ese "huracán […] que nosotros llamamos progreso". Su mirada no busca la complacencia en la memoria, sino su rehabilitación en el presente para su trans-

formación en una conformación utópica que se actualiza en su enunciación. "Vivir el movimiento que habita las palabras" implica "conocer la apariencia" que nos otorgan los sentidos, y ser conscientes de que nos "desvelan el pasado en las ruinas del tiempo" ("Poética"). Para el ángel de la historia, para el ángel de la poesía, el pasado es "una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina"; pero el ángel de la poesía, como el ángel de la historia, es arrastrado por el huracán del progreso, por la galerna de las palabras, para las que el tiempo de la escritura siempre es presente. Por eso, como el "Ángel de oscuridad" con que concluye Itinerario para náufragos, el poeta se dirige a sí mismo para confesarse:

> Nunca hallará, al otro lado de estas sombras,
> vida alguna; luz que te aleje, pájaro de las tinieblas, con sus nombres ambiguos
> de las ruinas del tiempo.

Por eso, las palabras sólo pueden ser en el poema, y así concluye "Calderón de la Barca, 41", testigos de su propia ruina que es la ruina del tiempo que en ellas se condensa; las palabras sólo pueden ser en el poema testimonio de todo cuanto se ha perdido, testimonio de su propia pérdida, del reino absoluto de la muerte:

> Como si lo que ya no existe
> estuviera aún cautivo
> en la desierta imagen de las cosas que miras, y fuesen
> príncipes asesinados en su trono cuantos nombres pronuncias,
> atraviesas la luz
> entornada del tiempo: un lejano rumor de sonidos nevados, la indefensa blancura
> que la muerte conquista.

DIEGO JESÚS JIMÉNEZ O LA PALABRA ILUMINADA

LUIS GARCÍA JAMBRINA
Universidad de Salamanca

Diego Jesús Jiménez (1942-2009) es uno de los pocos poetas fundamentales de su generación y, por lo tanto, de los últimos cincuenta años. Pero su carrera fue más bien larga, dura y solitaria, como la de un corredor de fondo. Aunque nacido en Madrid, su vida estuvo muy vinculada, desde la infancia, a Priego de Cuenca. En su trayectoria poética, cabe distinguir, al menos, tres momentos bien diferenciados: una primera etapa juvenil, de formación y búsqueda, en la que se incluyen sus tres plaquettes iniciales: *Grito con carne y lluvia* (1961), *La valija* (1962) y Ambitos de entonces (1963); una segunda etapa, de madurez expresiva, con *La ciudad* (1965, Premio Adonais 1964) y *Coro de ánimas* (1967, Premio Nacional de Poesía 1968); y una etapa de plenitud, con *Fiesta en la oscuridad* (1976), que, en cierto modo, es un libro de transición, *Bajorrelieve* (1990, Premio Juan Ramón Jiménez) e *Itinerario para náufragos* (1996). Con este último, obtuvo tres importantes galardones: el Premio Jaime Gil de Biedma de 1996, el Premio de la Crítica y el Premio Nacional de Literatura (Poesía) de 1997, que, en conjunto, sirvieron para premiar no sólo un gran libro, sino también una trayectoria poética ejemplar en todos los sentidos.

Sus dos últimos libros, *Bajorrelieve* e Itinerario para náufragos, se nos presentan, por lo demás, como dos obras estrechamente emparentadas, un díptico en el que su autor nos ofrece una profunda meditación sobre el sentido de la Historia, de la Poesía y del Arte, lo que explica su tono eminentemente reflexivo o el hecho de que una buena parte de los poemas se apoyen en la contemplación de un referente cultural o un *fragmento* del pasado. De hecho, en la textura del poema se yuxtaponen tiempos y lugares, referencias y citas, múltiples planos y puntos de vista, a fin de configurar una visión conflictiva y oscura de la Historia y de la vida que late debajo, una visión que es fruto, según el propio Diego Jesús Jiménez, de «esa mirada caleidoscópica, forzosamente barroca, que exige nuestro intento de unir, en un todo, la infinidad de cristales rotos de que está compuesta la vida».

Se trata, por otro lado, de una visión del mundo centrada en el permanente misterio de la vida, sólo que al poeta no le interesa desvelar ese misterio –«batalla

perdida de antemano por el creador», según nos confiesa–, sino más bien «plantearlo, mostrarlo, nadar en él, vivir en él sabiendo la imposibilidad de desvelarlo a través del arte». La labor del poeta, en todo caso, no es conocer la verdad –tarea imposible–, sino soñarla. De hecho, la verdad del poema no es otra cosa que esa inmersión en lo desconocido, en lo misterioso, en lo oscuro de la vida, como única forma de iluminar la palabra y habitar y soñar la realidad. Todo esto, en definitiva, ha dado como resultado una poesía hondamente barroca, crítica y desmitificadora que, al mismo tiempo, pretende ser un canto a los «desheredados, los fracasados, las víctimas de la Historia o de cualquier historia».

He aquí, pues, una de las aventuras poéticas más logradas y ambiciosas de nuestro tiempo y de cualquier tiempo. La obra de un poeta imprescindible. Un acontecimiento.

IMAGINACIÓN VERBAL EN LA POESÍA DE DIEGO JESÚS JIMÉNEZ

ÁNGEL LUIS LUJÁN ATIENZA
Universidad de Castilla-La Mancha

La poesía de Diego Jesús Jiménez es altamente creativa. Su carácter plástico le permite transmitir complejos significados vivenciales e históricos (y fundirlos ambos) por medio de imágenes de gran originalidad y de fuerte impacto en el lector.

Los estudiosos de su obra[1], como los de todos los grandes poetas contemporáneos, han centrado sus reflexiones principalmente en esta rica imaginería, pues está en relación directa con los grandes temas de la creación contemporánea: la representación del mundo, el sentido de la historia y de la tradición, el replanteamiento de la cultura de la modernidad, etc. Se trata, en general, de estudios que abordan la poesía desde el punto de vista semántico o ideológico, dejando un poco de lado el hecho ineludible de que la poesía y la literatura son cuestión de palabras.

En consecuencia, aquí quiero centrarme en lo que la poesía de Diego Jesús Jiménez tiene de imaginación lingüística y no meramente referencial. Para ello hay que entender brevemente lo que esta poesía debe a la tradición de las vanguardias históricas. Al estudiar la poesía de vanguardia, vemos que se pueden distinguir dos grandes tendencias que conducen a un mismo fin: la ruptura del discurso lógico y de la razón conceptual. Esto puede hacerse o por alteración de la semántica para crear un mundo incoherente a base de imágenes y metáforas absurdas, que no guardan relación; o puede hacerse sometiendo la semántica a la forma sonora de los enunciados. Resumiendo mucho es la diferencia que hay entre el surrealismo de Breton y el de Desnos, o entre una frase de Éluard y otra de Desnos. Los juegos de palabras descubren relaciones inéditas dentro del lenguaje, en el seno mismo de las posibilidades de nombrar la realidad, y sólo mediatamente refieren a las relaciones de la realidad misma. Por ejemplo, si Éluard dice "La terre es bleue comme un orange" o Breton "Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre" están creando objetos imaginarios o imposibles en la realidad, pero mantienen la función referencial del lenguaje. Pero si Desnos escribe: "Ô mon crâne étoile de nacre qui s'étiole" antes de estar creando un objeto nuevo (un cráneo = estrella de nácar que se decolora)

1. Contamos, a este respecto, con los trabajos de Juan Manuel Molina Damiani, Juan José Lanz, Manuel Rico, ciertamente valiosos, y también los míos, y pueden verse, además, los artículos recogidos en el tomo editado por la Universidad de Castilla-La Mancha a cargo de Martín Muelas y Juan Manuel Molina Damiani.

está poniendo de manifiesto las condiciones lingüísticas para proponer tales objetos inusitados, maravillosos: la proximidad de los significantes no puede esconder más que una proximidad de los significados.

Diego Jesús Jiménez, siguiendo el primer procedimiento descrito, incluye en su obra imágenes llamativas, que nos sorprenden por la capacidad de ir a la realidad de las cosas, pero encontramos también en él otras expresiones que nos sorprenden por su carácter gratuito, cuya incoherencia no parece motivada por una aproximación al surrealismo en su sentido más puro, pues la exploración de la realidad que hace nuestro autor no tiene nada de arbitrario o de automatismo. ¿Cómo entendemos, entonces, estas expresiones?

Le gustaba recordar a Diego Jesús cómo ante la dificultad de incluir la palabra "macarrones" en un poema, encontró la solución en una paronomasia:

> [...] Recuerdo
> un sonido de lluvia en los baúles y el oleaje triste, disecado en su fondo,
> de los encajes que las coronablan; los *macarrones de posguerra*
> con los que hacíamos collares (hervidos, los fideos, llenaban de sortijas
> las manos de Pilar) y con los tallarines
> formábamos, rodeando sus brazos, brazaletes bellísimos[2].

Esto nos da una clave para entender un poco más la naturaleza de su creación verbal, y para explicar algunas imágenes que a primera vista nos resultan inocherentes. Empezaré por comentar una de ellas, que me resultó desde el principio altamente llamativa, pues no le encontraba sentido ni motivación. Me refiero a la expresión "los juncos de los tuberculosos", que aparece en los versos:

> Aunque ahora recordase
> las alcobas del pueblo y la esperanza
> de las enfermedades, la sangre
> envenenada, o el buen talento
> de las juergas: los juncos
> de los tuberculosos. Qué mal golpe de tos, qué inoportuno […] (p. 122)

En un contexto en que se está hablando de enfermedades, de sangre envenenada, de la salud, la tos, no es raro encontrar la expresión "tuberculoso", pero ¿por qué los "juncos" de los tuberculosos? No estamos seguros de que sea una metáfora A de B, pero sí caemos en la cuenta de que, aparte de que ambas palabras coinciden en la insistencia en los sonidos "u", "o" y "c", la palabra

2 Del poema "Las formas del silencio", recogido en *Iluminación de los sentidos. Antología*, Madrid, Hiperión, 2001, pp. 210-213, con estudio previo de Manuel Rico. El subrayado es mío.

"junco" viene anticipada por el sonido de "juergas". Se trata de una evocación puramente fónica, a la que se resiste cualquier otra explicación de tipo semántico, en principio.

La aproximación sonora pone en marcha el mecanismo de analogías y nos obliga a interpretar lo acertado de esta asimilación. El sonido nos la hace primero creíble (como esos "macarrones de posguerra"), presentable, y después nuestra mente, una vez aceptada la naturalidad de tal confluencia, busca sus razones: la explicación más plausible es que los tuberculosos parecen respirar como por cañas o juncos; o que su respiración tiene algo de aguado como si tuvieran líquidos y juncos en los pulmones.

Podemos comprobar lo acertado o no de nuestra hipótesis si traemos a colación otras apariciones de la palabra "junco" en los textos de Diego Jesús. Este término aparece siempre junto a alguna palabra con estructura fónica semejante:

> Nadie os lo ha dicho, nadie...
> ha querido manchar la juventud del río,
> rozar los juncos de la orilla para
> poner en claro las palabras (p. 55).

En esta cita las palabras que se relacionan son: "juventud" y "junco". En:

> [...]
> su vieja comprensión la sombra
> justa. Cómo ponerle imágenes, delirios
> a quemar, altas costuras
> entre juncos (p. 77).

Aquí la insistencia en el sonido /k/: "cómo, quemar, costuras, juncos" se une a la aparición de "justa", cuyo sonido se destaca por quedar como término encabalgado de manera abrupta y nos adelanta el sonido de "juncos". Y lo mismo ocurre en:

> Y es invierno
> y él se mete en el río, y su catarro
> tiembla
> junto a los juncos
> y la buena hierba [...] (p. 125).
> O en:
> ¡Qué envidia los amigos! Eran
> la tercera persona por los cañaverales, la tercera persona
> de las sombras; a ella le gustaba cuando las presentía
> junto al río –cierto aire húmedo en los juncos-, al pasear, [...]

En la mayoría de estas citas, además de las expresiones "junto", "juventud", "juncos" de claro carácter aliterativo, tenemos una clave en la relación constante entre "catarro", "junco" y "río". Las enfermedades del pecho aparecen en relación con los juncos porque estos tienen una relación directa con la humedad de los ríos. Esto se ve en la siguiente cita, que no tiene ninguna motivación aliterativa:

> No lo he estado pensando; la he visto allí,
> en pleno campo, abrirse al mediodía, ser el lugar
> donde se muere sin más razón de muerte
> que los juncos; pecho al aire, desnudas
> nuestras habitaciones, nuestras costumbres derrotadas
> habitando el silencio (p. 61).

En este texto nos puede llamar la atención el hecho de que los juncos se relacionen con la muerte y el carácter ambiguo de la comparación, pues no sabemos si el poeta quiere decir: "sin más razón de muerte que la causada por los juncos" o "sin más razón de muerte que la que tienen los juncos" y probablemente quiera decir las dos cosas al mismo tiempo. El caso es que desde que sabemos que "junco" tiene que ver con la humedad que causa ciertas enfermedades no es raro encontrarlo en un contexto de muerte y junto a la palabra "pecho".

Así, pues, a partir de una relación aliterativa provocada por (o que provoca) la aparición de la palabra "junco" podemos establecer toda una serie de relaciones fantásticas y mágicas entre muerte, enfermedad, humedad, aire, pecho, es decir todo un complejo de significaciones de tipo maravilloso y sorpresivo. Esto es solo un principio para estudiar otras estructuras lingüísticas en la obra de Diego Jesús Jiménez como generadoras de significados mágicos: ahí están esas enigmáticas "cazuelas tempranas" del río que aparecen en el poema III de "Ronda del agua" (p. 63) y que se descubren como un diminutivo imaginario de "caz", término que aparece varias veces en la obra de Diego Jesús en relación al cauce de los ríos.

De esta manera, la poesía de Diego Jesús Jiménez nos ha enseñado, entre otras muchas cosas, que la realidad es multiforme, riquísima en matices y en metamorfosis, y que su cambiante y sorpresiva vida no se descubre solo por la manera de mirar sino principalmente por la maravilla del nombrar.

ANTOLOGÍA LA MANZANA

Iván Díaz Sancho

Nota y selección
Juan Carlos Elijas

IVÁN DÍAZ SANCHO

Iván Díaz Sancho (Tarragona, 1979) es licenciado en Filología Hispánica por la *Universitat Rovira i Virgili* y Máster en Literatura Comparada por la *Universitat Autònoma de Barcelona* con la tesis La estela de Orfeo: poética de la trascendencia en Juan Eduardo Cirlot. Actualmente ejerce de Investigador en el Departamento de Estética y Teoría del Arte de la Universidad Estatal de Kyoto (Kyodai), con un estudio dedicado a la obra del poeta, escritor y cineasta Shuji Terayama y las vanguardias japonesas, al mismo tiempo que profundiza en la comprensión de la tradición oriental, corrompida e idealizada por el orientalismo europeo. A su vez, trabaja como profesor de español en la Universidad de Estudios Extranjeros de Kyoto (Gaidai) y en la Academia Adelante en Osaka, trabajos que dejará seguramente para ejercitarse como bonzo en alguno de los templos Zen que le rodean.

Entre sus publicaciones académicas destacan el ensayo "La casa y el exilio en Alfredo Gangotena", incluido en el libro colectivo *La poesía del país secreto* (Quito, Ecuador) y el artículo "La sonrisa descarada", publicado en la revista Barcarola, en un número dedicado a Lautréamont (Noviembre 2006).

Ha sido editor de la revista literaria y pseudopatafísica El Prometeo Moderno y ha colaborado en gran variedad de proyectos con diferentes artículos, cuentos y poemas. También trabajó como ayudante de dirección en la película documental de Gerard Gil, *Cirlot: la mirada de Bronwyn,* ganadora del primer premio de cine de ensayo Romà Gubern.

En su faceta de guitarrista ha sido integrante de diversos grupos de la escena independiente española como Zul, H de Casa, Derviche o Pupille, entre los que destaca este último, uno de los grupos del llamado post-rock más valorados por la crítica en España y con quien editó cinco discos, los dos últimos con la discográfica Bcore de Barcelona.

En el terreno poético pertenece desde los 18 años al colectivo tarraconense "Tertulia Mediona 15", donde se ha formado a base de críticas agresivas en las llamadas "picotas". Desde entonces, le avergüenzan la mayoría de obras poéticas que hojea por las librerías. Su obra poética, a excepción del libro *Tombeau*

(Cuadernos de la Perra Gorda, Tarragona, 2002), permanece prácticamente inédita, cosa que le incluye en la línea de los sucesores de Larra, los que en España sólo lloran o se quejan y optan por la pistola o el exilio (hoy en día menos complicado).

Y A SOLAS SU VIDA PASA

Ni envidiado ni envidioso. Y van días anchos en cuarto estrecho desde que el poeta se nos muere en Kyoto de hambre y doctorado, de clases de español y trenes bala. Días anchos desde que los Cuadernos de la Perra Gorda dieran en 2002 Tombeau, la obra primera del autor cuando el autor contaba veintitrés en su biografía.

Ahora nos suministra una muestra de esta casi década. Así la ha nombrado: *Al ruiseñor aquí nos lo comemos,* realidad del tropo, kurosáwico, quizá algún día poemario del tarraconense y/o paisano Iván Díaz Sancho.

Un ruiseñor de canto algo épico, un Homero de un solo personaje que no otro es que el poeta mismo, cuyo deambular nos presenta del incendio al color eléctrico de las mantas, de los espejos de kyoto que devienen Platón a la búsqueda de la aurora, del juego de sombras al libro de pájaros orientales y nidos muy Chirico. Del frío al silencio, a los encabalgamientos de la soledad.

"Recibidores" representa un pórtico con el tiempo detenido propicio para el desdoblamiento del yo que abre y cierra al mismo tiempo una puerta por la que el lector, pétreo, es convidado a pasar. La sorpresa recomienda precaución ante una estética presentada por un especulador del idioma o un existencialista, por un domador del lenguaje o un caído de la imagen.

"La máscara de No" nos acerca más al kabuki que a Lope, aunque no deja el olfato de identificar el punto de partida de toda enorme poesía: la mirada (en este caso de yeso). El poeta es mirada, la atención se fija cuando asoman por el poema personajes anónimos como el tramoyista o esa referencia camuflada a la Commedia dell' arte, con 'Pan-telón' incluido. Hay un gusto por la recreación de la representación escénica y por establecer puentes de bambú, granito o acero entre las tradiciones de Oriente y Occidente en una también fusión de actitudes ante el verso y la vida, y sus consiguientes lenguajes. Quizás leitmotiv de todo confinado, quizás necesaria senda. Siguiendo sus códigos no sería descabellado pensar que en breve los vecinos de Iván –no todos los japoneses- se sepan a conciencia tarraconenses en el exilio.

"Mañana de resaca" evidencia la mirada más sórdida del sake o del aguardiente, la vida quemada de la bohemia hasta las altas horas del día, su dudosa luz, su mañana siguiente. El poeta guarda fragmentos de su vida como tesoro en pizcas y antes de cantar lo eterno presenta retales de lo humano feliz en el pretérito, para contrastarlos con un presente de tráquea en carne viva y aspecto Leopardi: un féretro que arrastra un cadáver aún no mudo a golpes de anáfora y anáfora y anáfora.

"Albada Morning Glory" se presenta en segunda persona, un logro para un texto gongorino que describe el estado de ánimo y de psique de un farandulero, con el estilo que fragua vulcano y herculano Díaz Sancho: el tiempo inmóvil del reposo, las visiones del grafópata, su universo o palacio de naipes que tutea a la fugacidad, el tiempo detenido para adquirir conciencia de una "luz que agrede" al nido.

"La muerte no tiene vocales" muestra el caracol de un tropo metonímico: "los niños ensayan sus óperas en los columpios, / mientras una soprano balancea las cuerdas para nadie". Poema de posguerra yugoeslava y juegos metafóricos de frecuente recurrencia, lo que lleva a pensar que se trate -el lenguaje y sus posibilidades irónico-cómicas- de un elemento motor en el momento de la creación del texto, como los encabalgamientos o el guiño esotérico.

"La vida en seis tatamis" constituye una postal del alma que nos envía desde el estrecho cosmos de su cuarto, "en la espalda del mundo", donde se desarrolla la paciencia hasta juntar dos palabras que forman un orbe invertido: "el polvo y la luz tejen arañas", sin perder la verticalidad. Pulir el ánimo como quien bruñe un verbo eliminando el ripio en busca de la esencialidad, pintar el mundo flotante, grabar en talla eterna la respuesta del instante.

Y así los días nacientes de la isla, las dinastías de la angustia, los samuráis incapaces de comunicar mas no de escriturar. Y esa tendencia siempre del apasionado a la anulación de las emociones, oh místico del idioma, arriesgado curioso en los estrechísimos acantilados de la creación, testigo del sacrificio de la propia trascendencia.

Oh bajel Moraes, oh rayo contaminado del sepukku, oh Salgari, oh Mishima, permitid que el ancho verso de estrecho cuarto brille como un ruiseñor o una sartén mientras el poeta enseña el subjuntivo en Osaka y toma los trenes de lo espontáneo que llegan a su destino a las 0.00h.

RECIBIDORES

Antes de llamar, dudo
si no habrá entrado ya por el resquicio
de la puerta, arrastrándose, mi sombra,
para abrirme en silencio, y encontrarse
la mirada hueca en un florero.

LA MÁSCARA DE NO

De yeso la mirada, el molde herido
en el cruce fijado por ladrillos,
la máscara de No, que se repite
estático y eunuco, hacia ninguna parte,
los ojos como anillos de planetas
en las bodas del silencio.

Más fuerte que el recuerdo, me encadena
el ocio en los teatros y sus sombras,
paredes temblorosas en las manos
de un viejo tramoyista, ya supino,
que olvida el pan-telón de la mañana.

MAÑANA DE RESACA

Después de ver al pájaro saciado
abandonar la copa de los árboles,
parece que no pueda arrepentirme
de esas hojas caídas, desvenadas.
Después de ver el nido abandonado,
las ramas ceden frágiles al aire
y pierden los incendios interés
por lo que ya es ceniza de otro tiempo.
Después, después, después cada mirada,
en la tripa del alba, un golpe abierto
que esperaba, borracho, a algún amante.

ALBADA MORNING GLORY

Cada vez que asomas la cabeza muere un pájaro
en algún peinado de mujer, acantilado
desde el nido en el codo hasta la copa de cava
en las mejillas blandas de la aurora. Sin sueños,
redoblas los pasillos que te alejan del cuarto
de la luna en un reflejo a medio cabaret
y pisas la resaca como un náufrago herido.
Un marco de madera se pudre en las orillas
del coral; el ramo regalado a los cristales
rotos, tras una discusión de arena, en las aguas
movedizas de otro adiós callando en las cortinas.
Intentas ya dormir, con los teatros cerrados,
tras la inmortalidad de los alcoholes, y bajas
la esperanza hasta salvar el nido en la repisa
de esa luz que agrede y poco a poco te tolera.

LA MUERTE NO TIENE VOCALES

Smrt nema vokali. Ha llegado el verano;
los niños ensayan sus óperas en los columpios,
mientras una soprano balancea las cuerdas para nadie.
Sus escalas alcanzan este séptimo piso, y sus agudos
—las voces de los niños ya distantes— le ceden
el juego a la muerte, disfrazada de ladrón
y sin vocales. De repente, el silencio es un perro
sin dueño y todo vuelve al olor de las personas.

LA VIDA EN SEIS TATAMIS

El frío se hace de noche en las manos
durante los silencios todavía
iluminados de esta casa sórdida,
diez metros sin oírse las palmadas,
en la espalda del mundo, ni el deseo
vecino, desvelado en otros diez:
mi sombra siempre dobla alguna esquina
donde el polvo y la luz tejen arañas.

El frío se deshace en la ventana,
bebiendo a sorbos lentos los cristales,
que lloran exteriores de ukiyoe
sobre un oscuro puente hacia los templos.
Las campanas están mudas, ahorcadas
por miles de promesas incumplidas,
con ese olor de anguila que se escapa
de las brasas del río, hasta la aurora
de papel que dobla los tejados.

Y Todo en humedad, sin compañía,
en brazos del calor con manta eléctrica,
el sueño es el hogar donde se quema.

TRADUCCIÓN

Emily Dickinson (1830-1886)
y
Anna Wickham (1884-1947)

Versión y notas de
Balbina Prior

EMILY DICKINSON

Desde que se encontraran los 1776 poemas cuidadosamente guardados en los cajones de Emily Dickinson, su fama no ha hecho sino acrecentarse para convertirse en una de las poetas más importantes de todos los tiempos. Un mito para tantos poetas por la capacidad del tiempo para encumbrar la calidad, ya que en vida sólo se publicaron 8 poemas.

Su obra misteriosa y apasionada, totalmente en divergencia con una existencia diaria de aislamiento, no ha sufrido altibajos en su recepción crítica como la de otras poetas olvidadas durante siglos. Para esta traductora de Emily Dickinson sus ocultos significados siempre son un reto y una aventura apasionante. Descifrar lo indescifrable, intentar alcanzar la inaccesibilidad de estos poemas, que quedan completos sólo al llegar a cada lector. Esto es lo que le confiere tan altas dosis de modernidad a esta obra trascendente y rotunda, siempre en una línea de seducción de la inteligencia y la emoción.

280

I felt a Funeral, in my Brain,
And Mourners to and fro
Kept treading—treading—till it seemed
That Sense was breaking through—

And when they all were seated,
A Service, like a Drum—
Kept beating—beating—till I thought
My Mind was going numb—

And then I heard them lift a Box
And creak across my Soul
With those same Boots of Lead, again,
Then Space—began to toll,

As all the Heavens were a Bell,
And Being, but an Ear,
And I, and Silence, some strange Race
Wrecked, solitary, here—

And then a Plank in Reason, broke,
And I dropped down, and down—
And hit a World, at every plunge,
And Finished knowing—then—

280

Sentí un funeral en mi cabeza
y las plañideras de un lado para otro
pisaban y pisaban hasta que parecía
que iba a estallar mi razón.

Y cuando todos ellos estaban sentados,
las palabras de la misa, como un tambor,
golpeaban y golpeaban hasta que pensé
que mi mente iba a paralizarse.

Y entonces les oí levantar el ataúd
y su crujido en mi alma
con aquellas mismas botas de plomo, de nuevo,
luego, el espacio empezó a doblar,

como si todos los cielos fuesen una campana,
y al ser, sino un oído
y yo, y silencio, alguna extraña raza
hundida, solitaria, aquí.

Y después una tabla se rompió en mi razón
y caí rodando y rodando
golpeando un mundo en cada caída,
y así concluí—conociendo.

288

I'm nobody! Who are you?
Are you—Nobody—Too?
Then there's a pair of us?
Don't tell! They'd advertise—you know!

How dreary—to be—Somebody!
How public—like a Frog—
To tell one's name—the livelong June—
To an admiring Bog

288

¡Nadie soy! ¿Quién eres tú?
¿Acaso también eres tú nadie?
Entonces, ¿somos ya un par?
¡No lo digas! Lo publicarían. ¡Ya sabes!

¡Qué sombrío ser alguien!
¡Qué público, como una rana,
desvelar tu nombre todo el santo mes de junio
a una ciénaga expectante!

392

Through the Dark Sod—as Education—
The Lily passes sure—
Feels her white foot—no trepidation—
Her faith—no fear—

Afterward—in the Meadow—
Swinging her Beryl Bell—
The Mold-life—all forgotten—now—
In Ecstasy—and Dell—

392

A través del negro césped, como la educación,
seguro pasa el lirio,
siente su blanco pie, sin agitarse,
su fe, sin miedo.

Después, en el prado,
Balancea su campana de berilio,
Olvidado ya todo el modelo de vida,
en éxtasis, y el pequeño valle.

1721

He was my host - he was my guest,
I never to this day
If I invited him could tell,
Or he invited me.

So infinite our intercourse
So intimate, indeed,
Analysis as capsule seemed
To keeper of the seed.

1721

Ha sido mi anfitrión – ha sido mi huésped,
Y hasta este día nunca
Podría decir si yo lo invitaba,
O él me invitaba a mí.

Tan infinito ha sido nuestro trato,
Tan sumamente íntimo
el contacto, que la vaina pareciera
el guardián de la semilla.

ANNA WICKHAM

Completamente olvidada hasta hace unas décadas, Anna Wickham fue muy conocida en los círculos literarios ingleses de su época, especialmente relacionada con escritores como D. H. Lawrence, T. E. Hulme o artistas como Gaudier-Brzeska y Jacob Epstein. Nació en Wimbledon (Gran Bretaña) en 1884, y cuando era todavía una niña emigró con su familia a Australia. Allí crecería sin las ataduras morales de sus coetáneos. A su vuelta a Europa estudió canto en París, donde el feminismo estaba constituyendo sus plataformas de lucha y surgían numerosos debates y publicaciones en los distintos ámbitos jurídicos, médicos, políticos y sociales. Anna Wickham se sumó a las estrategias de lucha por los derechos fundamentales de la mujer. Es el tiempo de la celebración del Congreso Internacional de Mujeres por la Paz en la Haya, y poco después se presentaba por primera vez la Enmienda para la Igualdad de Derechos (Equal Rights Amendment, ERA). Pero para ella comienza una época infeliz por un matrimonio desgraciado, tachándosele de "esposa rebelde". Lo que parece claro es que sus convicciones feministas y su propia experiencia por un matrimonio fracasado le proporcionaron un material esencial para su poesía, a la que se dedicaría con una extraordinaria prolijidad. Entre sus libros de poesía podemos destacar *The Contemplative Quarry* (1915), *The Man with a Hammer* (1916) y *The Little Old House* (1922). En ellos se puede observar su gran capacidad de observación del mundo, especialmente el femenino, que ella juzgaba demasiado asfixiante y reducido para la mujer, defendiendo así los derechos de su género como la equidad salarial, la igualdad en el matrimonio, la libertad para escoger marido, a expresar sus pensamientos y poder "mostrarlos a la Ciudad". En definitiva, una auténtica pionera en la denuncia de la desigualdad femenina a través de la poesía.

MEDITATIONS AT KEW

Alas! For all the pretty women who marry dull men,
Go into the suburbs and never come out again,
Who lose their pretty faces, and dim their pretty eyes,
Because no one has skill or courage to organize.

What do these pretty women suffer when they marry?
They bear a boy who is like Uncle Harry,
A girl, who is like Aunt Eliza, and not new,
These old, dull races must breed true.

I would enclose a common in the sun,
And let the young wives out to laugh and run;
I would steal their dull clothes and go away,
And leave the pretty naked things to play.

Then I would make a contract with hard Fate
That they see all the men in the world and choose a mate,
And I would summon all the pipers in the town
That they dance with Love at a feast, and dance him down.

From the gay unions of choice
We'd have a race of splendid beauty, and of thrilling voice.
The World whips frank, gay love with rods,
But frankly, gayly shall we get the gods.

MEDITACIONES EN KEW

¡Ay de mí! Y de todas esas bellas mujeres que se casan con hombres
Sombríos y se marchan a sus barrios para no salir nunca más,
Aquellas cuyos bellos rostros y ojos se van apagando,
Porque nadie ha tenido coraje ni pericia para sindicarlas.

¿Qué sufrimientos padecen estas mujeres cuando se casan?
Soportan a un niño que es como Tío Harry,
A una niña, como Tía Eliza, y no es novedoso,
Pues esas antiguas e insípidas razas se reproducen fielmente.

Acotaría un trozo de tierra bajo el sol,
Y dejaría que allá las jóvenes esposas corrieran y rieran;
Robaría sus vestidos sin lustre y me marcharía,
Dejando a las bellas jugar desnudas.

Después firmaría un contrato con el duro Destino,
Por el que ellas pudieran contemplar a todos los hombres del mundo
Y elegir compañero, y convocaría a todos los flautistas de la ciudad,
Para que bailaran con Amor en una fiesta, y lo siguieran danzando.

De esas felices uniones con libertad elegidas
Obtendríamos una raza de espléndida belleza y conmovedora voz.
El mundo giraría con báculos el amor sincero y alegre,
Pero con franqueza y júbilo conseguiremos los dioses.

THE AFFINITY

I have to thank God I'm a woman,
For in these ordered days a woman only
Is free to be very hungry, very lonely.

It is sad for Feminism, but still clear
That man, more often than woman, is pioneer.
If I would confide a new thought,
First to a man must it be brought.

Now, for our sins, it is my bitter fate
That such a man wills soon to be my mate,
And so of friendship is quick end:
When I have gained a love I lose a friend.

It is well within the order of things
That man should listen when his mate sings;
But the true male never yet walked
Who liked to listen when his mate talked.

I would be married to a full man,
As would all women since the world began;
But from a wealth of living I have proved
I must be silent, if I would be loved.

Now of my silence I have much wealth,
I have to do my thinking all by stealth.
My thoughts may never see the day;
My mind is like a catacomb where early Christians pray.

And of my silence I have much pain,
But of these pangs I have great gain;
For I must take to drugs or drink,
Or I must write the things I think.

If my sex would let me speak,
I would be very lazy and most weak;
I should speak only, and the things I spoke
Would fill the air awhile, and clear like smoke.

The things I think now I write down,
And some day I will show them to the Town.
When I am sad I make thought clear;
I can re-read it all next year.

I have to thank God I'm a woman,
For in these ordered days a woman only
Is free to be very hungry, very lonely

AFINIDAD

Debo agradecer a Dios que soy mujer,
Pues en estos monótonos días únicamente ella
Es libre para estar hambrienta y en soledad.

Es triste para el Feminismo, pero claro aún que el hombre,
Con más frecuencia que la mujer, sea pionero.
Si contara en confianza un nuevo pensamiento,
Primero al hombre se le debe llevar.

Mas, por nuestros pecados, es mi amargo destino
Que un hombre desee casarse en breve conmigo,
Y así termine rápidamente la amistad:
Cuando se gana un amor se pierde un amigo.

Está bien dentro del orden de las cosas
Que el hombre escuche el canto de su amada;
Pero el hombre verdadero, que le gustaba escuchar,
nunca camina sin embargo, cuando su pareja habla.

Me casaría con un hombre cabal,
Como todas las mujeres hicieran desde el comienzo del mundo,
Pero por la rica experiencia de la vida he comprobado
Que debo permanecer en silencio si fuese amada.

Puesto que de mi silencio obtengo enormes beneficios,
Tengo que construir mis pensamientos a escondidas.
Nunca verán la luz del día; pues mi inteligencia
Es como una catacumba donde los primeros Cristianos oraban.

Y de mi silencio emerge una enorme pena,
Aunque de este agudo dolor gran provecho haya obtenido;
Pues tengo que tomar drogas, emborracharme
O escribir aquello que pienso.

Si aún con mi sexo me dejaran expresarme,
Sería muy perezosa y sumamente débil;
Sólo hablaría, y las cosas que dijera
Llenarían el aire un instante, tan claro como el humo.

Las cosas que pienso ahora las escribo,
Y algún día las mostraré a la Ciudad.
Cuando estoy triste mis escritos surgen más claros;
Y los puedo volver a leer por entero al año siguiente.

Debo agradecer a Dios que soy mujer,
Pues en estos monótonos días únicamente ella
Es libre para estar hambrienta y en soledad.

DEDICATION OF THE COOK

If any ask why there's no great She-poet,
Let him come live with me, and he will know it:
If I'd indite an ode or mend a sonnet,
I must go choose a dish or tie a bonnet;
For she who serves in forced virginity
Since I am wedded will not have me free;
And those new flowers my garden is so rich in
Must die for clammy odors of my kitchen.

Yet had I chosen Dian's barrenness
I'm not full woman, and I can't be less,
So could I state no certain truth for life,
Can I survive and be my good man's wife?

Yes! I will make the servant's cause my own
That she in pity leave me hours alone
So I will tend her mind and feed her wit
That she in time have her own joy of it;
And count it pride that not a sonnet's spoiled
Lacking her choice betwixt the baked and boiled.
So those young flowers my garden is so rich in
Will blossom from the ashes of my kitchen!

DEDICACIÓN DE LA COCINERA

Si alguien pregunta por qué no existen grandes mujeres poetas,
Déjale que venga a vivir conmigo y lo sabrá:
En vez de componer una oda o corregir un soneto,
tengo que elegir un plato o colocarme la cofia,
Pues ella, la que sirve con obligada virginidad
Desde que me he casado, no quiere dejarme libre,
Y aquellas nuevas flores tan abundantes en mi jardín
Mueren por los pegajosos olores de mi cocina.

Por haber elegido la esterilidad de Diana
No soy mujer completa, y no puedo ser menos,
Por ello si no puedo aseverar ninguna certeza de la vida,
¿Podría sobrevivir y ser esposa de mi buen marido?

¡Sí! Haré propia la causa de la sirvienta,
Que por pena me deje libre unas horas
Y así cuidar su inteligencia y alimentar su ingenio,
El que ella con el tiempo disfrute;
Y cuente con orgullo que ni un soneto se ha dañado
Sin tener que elegir entre el cocido y el hervido.
Por ello aquellas jóvenes flores tan abundantes en mi jardín
¡Florecerán de las cenizas de mi cocina!

LIBROS

Pararnos y mirar. Traducciones de poesía inglesa de José Antonio Muñoz Rojas. Edición de Álvaro García

Antonio Moreno Ayora

Los cielos tardíos, de María Sanz y *Grisicitudes,* de Saray Pavón

Mertxe Manso

Delfos, me has vencido, de Juan Carlos Elijas y *Ucronía e hilván* de José Ángel Hernández

Juan González Soto

JOSÉ ANTONIO MUÑOZ ROJAS
PARARNOS Y MIRAR. TRADUCCIONES DE POESÍA INGLESA
Edición de Álvaro García.
Centro Cultural Generación del 27, Málaga, 2009.
Por *Antonio Moreno Ayora*

EL AFÁN TRADUCTOR DE MUÑOZ ROJAS

Cuando a finales del pasado septiembre la muerte traicionera sorprendió a José Antonio Muñoz Rojas (1909-2009), se le estaban dedicando un conjunto de homenajes y publicaciones para celebrar el centenario de su nacimiento. Aunque anteriormente en algunas ya se había puesto de relieve la importancia del poeta antequerano, como puede ser la edición de Rafael Ballesteros, Julio Neira y Francisco Ruiz Noguera titulada *Textos poéticos*, 1929-2005 (Madrid, Cátedra, 2006), otras estaban por aparecer para conmemorar de ese modo el aludido centenario. La última programada y que ahora se suma a los actos que la han precedido viene a renovar el interés por la producción literaria de Muñoz Rojas y supone una novedad bibliográfica que acrecienta su admiración y devuelve su nombre a los anaqueles de la actualidad. Hablamos de la edición de Álvaro García –que seguramente se estaba ultimando todavía en vida del autor– *Pararnos y mirar. Traducciones de poesía inglesa por José Antonio Muñoz Rojas.*

Es el prestigio de la Colección Estudios del 27, del afamado Centro Cultural Generación del 27, el que reclama ahora la atención sobre el escritor malagueño, quien ejerció como lector de Literatura Española en la Universidad de Cambridge y tradujo por ello poesía anglosajona entre 1934 y 1963. De ahí que una muestra de ese afán traductor de Muñoz Rojas es lo que encontramos en estas páginas que en pulcra edición bilingüe constatan tal quehacer aplicado a los poetas Richard Crashaw, William Wordsworth, Gerard Manley Hopkins, Robert Bridges, Francis Thompson, James Elroy Flecker, T.S. Eliot, Duncan Emrich y Dylan Thomas. He aquí a nueve poetas imprescindibles ordenados cronológicamente desde el siglo XVII (el citado Crashaw) hasta bien mediado el XX (el caso de los tres últimos), poetas cuya emotividad y excelencia líricas trasvasa al castellano Muñoz Rojas con una maestría técnica y una sensibilidad idiomática que los entendidos valorarán seguramente con aquiescencia y admiración.

El texto original y traducido de quince fragmentos o poemas de obligado conocimiento dentro de la literatura inglesa es lo que constituye la razón de este libro, donde igual podemos leer los versos de `La Abadía de Tintern´ de Wordsworth, de `El dorado viaje a Samarcanda´ de Flecker, de `East Coker´ de Eliot o de `Noche de octubre´ de Emrich. En este loable empeño de buscar equivalencias lingüísticas Muñoz Rojas suscribe sin duda el propio mensaje de Eliot cuando de él traduce lo siguiente: "Aquí me tenéis, a medio camino, después de haber pasado veinte años / … / intentando aprender el uso de las palabras, y cada intento / es un comienzo enteramente nuevo y una distinta clase de fracaso, / porque uno solo tiene que aprender a sacarle lo suyo a las palabras".

Para entender el origen y el proceso de estas traducciones de Muñoz Rojas se hace necesario acudir a la introducción con que Álvaro García justifica tales páginas. Con palabras justas y repartidas en nueve breves epígrafes trata aspectos fundamentales sobre la traducción poética y sobre sociología literaria, haciendo hincapié en que "estas traducciones de poesía inglesa influyen, en primera instancia, en la poesía del propio Muñoz Rojas y, de un modo casi simultáneo, en la evolución poética tardía de algunos miembros de la Generación del 27 y en la de poetas posteriores". Además de explicar los criterios que ha tenido en cuenta para abordar esta edición añade Álvaro García dos parágrafos que son fundamentales para valorarla: los titulados "Sobre los poetas y poemas elegidos por Muñoz Rojas traductor" y "Un apunte traductológico por Muñoz Rojas". En el último de estos nuevos epígrafes descubre incluso la clave del título general del libro: "Pararnos y mirar" es también un sintagma traducido por Muñoz Rojas del poeta galés William Henry Davies. Como escribe Álvaro García en la página 25 de su introducción, Muñoz Rojas es "un poeta y traductor de poesía que, con estas traducciones y su aprendizaje de escritor en ellas, ha hecho secretamente avanzar la poesía española de nuestro tiempo". Por ello, con la lectura de esta edición no solo conoceremos mejor la obra literaria de Muñoz Rojas sino también, y al mismo tiempo, la calidad de la admirable poesía inglesa.

JUAN CARLOS ELIJAS
DELFOS, ME HAS VENCIDO
El Bardo. Barcelona, 2009

Por *Juan González Soto*

CAMINO DE GRECIA

Juan Carlos Elijas (Tarragona, 1966) presenta su octavo poemario. Su título, *Delfos, me has vencido,* invita al lector a realizar un íntimo viaje a Grecia. El poemario se publica en la barcelonesa colección de poesía El Bardo.

Fue el ya lejano 1998 cuando Juan Carlos Elijas iniciaba, con *Vers.o.s. atávicos,* su producción poética. Con aquella obra iniciaba también una trilogía, que con el título común de *LasTres. PoeTría*, fue completada con La *tribu brama libre* (2003) y Versus inclusive (2004). A la trilogía siguió el libro *Camino de Extremadura* (2005), poemario con el que obtuvo el Premio de Poesía Miguel Labordeta. El año siguiente aparecía en la italiana ciudad de Varese una bellísima plaqueta, en edición privada y fuera de comercialización, que contenía el poemario *Talkin' heads.* En 2006, y en coautoría con Manuel Camacho Higareda, se publicaba, en la mexicana ciudad de Puebla, *Al alimón,* poemario que había sido merecedor del Premio del IV Certamen de Poesía Taurina de la Diputación de Alicante. Y ya en 2007 volvía a publicar *Talkin' heads,* lo hacía esta vez en una edición abierta a las librerías y al público.

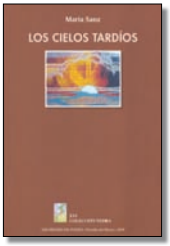
Once años después de la aparición de su primer libro de poemas, se publica este *Delfos, me has vencido* (2009). Si, tal y como alguna vez ha afirmado Juan Carlos Elijas, cada nuevo libro es una especie de salto al vacío, si cada libro es un nuevo impulso hacia un abismo cuyo destino final se desconoce, dónde está la especial apuesta que contiene este poemario, dónde se contiene el particular hallazgo que persigue este nuevo libro. Sin duda, habita en la multiplicidad de voces, detrás de las cuales persiste el latido, entre las diversas bamba-linas de temas y geografías, de paisajes y mitologías, de asombros y constelaciones, la sombra de ese actor que el poeta inventa para que pronuncie los versos que también inventa pero que dicen su verdad, esa sombra que, habrá que decirlo de una vez, es el estilo, esa sutil perfección de la impostura, del fingimiento. Se trata, en definitiva, del encuentro con ese etéreo refinamiento que es la poesía y que Fernando Pessoa expuso con tan escandalosa claridad:

El poeta es un fingidor. / Finge tan completamente / Que hasta finge que es dolor / El dolor que de veras siente. // Y quienes leen lo que escribe, / Sienten, en el dolor leído, / No los dos que el poeta vive / Sino aquél que no han tenido ("Poeta é um fingidor"). El fingimiento se convierte, así, en el más delicado modo de conocimiento: *Fingir é conhecer-se,* afirma Fernando Pessoa. La poesía, de esta manera, se convierte en un acto de vida, llega a ser un acto mediante el cual el poeta busca signos que le permitan entenderse consigo mismo y con el lector. Y aquello que el poeta desea expresar y aquello que el lector logrará hacer suyo es la eterna presencia de lo transitorio y efímero: El canto contra la esfinge de lo perdurable, la presencia del hombre hecho de tiempo, el hombre en su forma de materia perecedera. He aquí el centro de este *Delfos, me has vencido.*

Escrito en párrafo poético o verso largo, también persigue la sonrisa del lector. Esa sonrisa buscan los juegos conceptuales y léxicos en que se despliega la ironía.

Dividido en tres partes, el poemario también muestra una declaración de in-tenciones presentadas con lemas de Ramón Irigoyen, del mexicano Juan Ba-ñuelos y del ecuatoriano César Dávila Andrade. Lo mitológico, la historia, la vida cotidiana y la mirada hacia la edad de oro no sólo se dirigen hacia Grecia, sino que también se extienden hacia el otro lado del Atlántico. El viaje que dibujan los versos no sólo es un viaje hacia un país concreto, lo es también hacia el tiempo, y también lo es hacia las lecturas del poeta (Porque el poeta no es sino un lector de versos que escribe versos).

El viaje que propone este libro es también la consecución de otro viaje no menos esencial que cuantos ya han sido indicados. Por encima de todo —tal y como afirma Enrique Badosa en el epílogo de *Delfos, me has vencido*—, el nuevo poemario de Juan Carlos Elijas es una periégesis de entusiasmo no ajena a un viaje interior. Periégesis sí, y periplo también, diálogo entre el relato literario y la experiencia del viajero; viaje nombrado, sí, y viaje vivido también. En definitiva, el viaje en cuanto que es hechizo en la mirada, sí, pero también en cuanto fascinación interior; sorpresa y admiración en los ojos que todo lo miran, pero no menores asombro y fascinación en el corazón donde el sortilegio hizo su aparición. Ése es el doble juego en que se mueven los conjuros con que aniquilar el avance del tiempo que al ser humano persigue y acosa, este Aquiles eternamente huyendo de la flecha que busca su talón.



MARÍA SANZ
LOS CIELOS TARDÍOS
XIII Premio de Poesía "Nicolás del Hierro"
Ayuntamiento de Piedrabuena, 2009

Por *Mertxe Manso*

Con su poemario *"Los cielos Tardíos",* María Sanz, autora Sevillana se alzó ganadora del último Premio *"Nicolás del Hierro",* año 2009. Sanz, es una autora que guarda en su bibliografía una notable serie de premios (entre los que destacan el " Ricardo Molina", "Cáceres", "Leonor", "Tiflos", "Manuel Alcántara", "Ciudad de Torrevieja", "Valencia", "José Espronceda", "Ateneo Jovellanos", "San Juan de la Cruz- Ciudad de Úbeda", "Ciudad de Bajadoz", etc).

En esta última entrega nos aborda el amor y el desamor, el poso del dolor que va dejando aquello que ya no vuelve. En un poemario de dos partes: *"Cavatina de abril",* donde nos sitúa entre el mar y la ciudad que la vio nacer y que huele a incienso: *"una ciudad de incienso/ engastada en sus cúpulas/ el joyel de tu aroma… "* . Sanz, va desgranando en esta primera parte, los sentimientos del amor, los gozos y las sombras, los momentos vividos y que no habrán de volver con un ritmo en su mayoría de heptasílabos que hacen del poemario una lectura ágil con una serie de imágenes precisas que nos anuncian el final de la o las historias narradas: *"Parecías de fuego"* nos dice en uno de sus versos, *"pero tu nunca llegabas",* en otro, *"Tú eras aquel fuego/ que no quise apagarme."* Una serie de encuentros y desencuentros que empiezan en Abril: *"Abril llegó sin prisas." Y que ya anuncia la perdida del amado "Abril, como otro abismo/ para el amor naciente,/… para anunciarme todo/ lo que iba a perderte." y en el mismo mes acaban: "pero abril exhalaba/ misteriosos dolorosos/con su verdad postrera/ un clamor de vencejos,/ la luz que nos perdía."*

En su segunda parte: *"los cielos tardíos",* nos anuncia en su primer poema la tragedia de ese amor: *"en los cielos tardíos del amor yacen nubes/ cuyas máscaras grises evocan la tragedia,"* y nos sitúa en un grupo de poemas que vuelven una y otra vez al recuerdo : *"He cumplido mil veces la condena/ de esperar tu regreso. No es bastante."* y que hablan de la ausencia del amado que ya no vuelve, del final ineludible de aquello que fue vivido y fue bello, de un presente donde ya *"no es fácil ser amante de retorno",* en esta segunda parte, Sanz, evoca el dolor del amor sin apenas un momento de descanso y de esperanza, la tristeza que le

queda después de todo ello, pero como *"el amante en carne viva",* aprende que todo pasa, la agonía y todo se torna sereno y aunque el final es visible, su último poema alude a la esperanza cierta de saber que ya no hay vuelta y así cierra el libro: *"Ahora reconozco que existe una frontera/ entre el cuerpo y la noche, entre el mar y la vida/, que toda mi esperanza es resto de naufragio,/ oleaje de amor en su sola rompiente."* Un poemario escrito con elegancia y buen hacer, que provoca los sentidos del amor/desamor que deja un sabor agridulce.

SARAY PAVÓN
GRISICITUDES
El Cangrejo Pistolero
Sevilla, 2009

Por *Mertxe Manso*

La joven poeta sevillana Saray Pavón(1984) se adentra en el panorama literario con su primer poemario ***"Grisicitudes",*** editado por el Cangrejo Pistolero, editorial independiente que nace de un proyecto inicial de agitación poética y que con el tiempo a dado como resultado esta editorial, de sello independiente y en la que se proyectan voces jóvenes y frescas como la de Saray Pavón.

Grisicitudes podríamos definirlo según su propia autora, como sensaciones que se nos presentan y a las que tenemos que enfrentarnos día a día. A tenor de ello, muy acertado, el título de su primera parte del libro, que se compone de tres partes, ("El ombligo es la primera cicatriz", "Las hormonas, los cambios" y "Atuísmo") esta primera parte de nombre: **"El ombligo es la primera cicatriz",** son los primeros poemas del libro y a través de los cuáles, Saray nos lleva en unos versos meditados y que hablan de la sensación que un provoca la muerte y la ausencia de quienes están cercanos y nos dejan al partir, un puñado de poemas con título tan rotundos como: *"Así de puta es la muerte",* poema en el que desgrana en cada verso el reparto de la herencia tras la muerte.

Poemas escritos es un estilo directo, sin apenas artificio, un discurso poético narrado que le permite a Pavón disertar sobre los sinsabores y el despertar a los golpes de la vida y así escribe: "*Cuando no queda tiempo/… arranca el pasado/ y el presente/ de cuajo."*

La muerte como punto de inflexión para el amor al que alude definiéndolo como "ese asunto pendiente" en otro de sus poemas, en un giro de poemas entorno a esta idea y que nos deja otra primera cicatriz en otro aspecto vital y donde un "Octubre Líquido" hace que: *"Yo/ ya/ no soy/ yo."*

"Las hormonas, los cambios", es el título con el que arranca su segunda parte, apropiado para los asuntos que va a tratar. Esta parte nos presenta a una Saray que a pesar del desamor, se presenta firme al dolor y *"Te escupo los versos a la cara",* habla del tiempo y del destiempo, de la duda del sentimiento, de la fragilidad de los mismos es por ello *" una Saray metida/ en Saray, desorientada".*

En esta segunda parte, Pavón nos habla de las relaciones cíclicas y los desencuentros de los mismos, del cansancio que le provocan: *"Me cansan los caminos cíclicos."* , todo ello hace que la vida se entienda más fácilmente si se vive *como si fuera una película.* Es en definitiva, un dejar a alguien después de entenderlo todo y de partir, así, concluye: *"ahora lo entiendo todo/ y, por eso, me marcho."*

En su última parte de nombre **"Atuísmo",** la autora nos lleva al "abismo del olvido" partiendo del vértigo de no saber nada cierto, de la duda continúa que el contrario le plantea. "Eres como el Guadiana…palabras…vértigo." Como elemento a destacar de esta tercera parte, un poema visual con el que ahorca palabras para seguir en el juego de los destiempos y contratiempos. Con un final que ya se plantea desde casi el inicio del poemario y que es la pérdida y el final de una historia y así lo afirma ella misma: *"pero yo lo sabia:/ el amor siempre acaba/ en nones."*

Un poemario urbano de fácil lectura, traslucido para el que se asoma a tanta Grisicitud, el gris que va punteando uno a uno los versos de una voz joven y de la que tendremos que esperar a ver como evoluciona, ver si el cangrejo joven se como al adulto.

JOSÉ ÁNGEL HERNÁNDEZ
UCRONÍA E HILVÁN
El Bardo. Barcelona, 2009

Por *Juan González Soto*

EL TEJIDO DEL TIEMPO

José Ángel Hernández Sánchez (Lumbrales, Salamanca, 1964) obtuvo dos años consecutivos, en 1996 y en 1997, dos galardones en el Premi Santa Perpètua de la Mogoda de Poesia i Contes, un accésit y el segundo premio. También el año 1997 logró un accésit en el Premio de Poesía José María Val-verde. Algunos años después de haber aparecido publicadas las obras ganado-ras de esos certámenes, *De las crines de fuego. Con los ojos cerrados* (1996) y *Esperando la nieve fundida* (1997), se edita en Tarragona el que tal vez pueda ser considerado su primer gran poemario, *Inercia de arena* (1999). En él ya se contienen las cualidades esenciales de una poesía a la vez adusta y riquísima en sonoridades y en ritmo, plena en contenidos, en significación, y, a la vez, intensamente preocupada por la depuración formal.

Diez años después de la publicación de aquel primer libro de poemas, aparece en la barcelonesa colección El Bardo *Ucronía e hilván* (2009), libro que, en sentido estricto es dos libros. El primero de ellos, Ucronía, se abre precedido por un lema, un verso del poeta rumano Paul Celan: *andadora del mar crepita la palabra.* Merecerá la pena avisar al atento lector acerca del significado de la palabra 'ucronía', que, elaborada a partir de dos vocablos griegos, 'ou' ('no') y 'cronos' ('tiempo'), persigue un parentesco con 'utopía', la designación habitualmente asociada al filósofo Thomas Moro. Si 'utopía' es 'el no lugar', el lugar de lo irrealizable, de lo imposible, 'ucronía' significa, etimológicamente, 'el no tiempo', el tiempo de lo irrealizable o el tiempo que no existe. Pero también, claro está, nombra el tiempo en que es posible que acontezca lo deseado, el tiempo en que es viable aquello que se anhela, el tiempo, tal vez, de la ensoñación. Pero además, y dentro del ámbito estrictamente literario, 'ucronía' es un subgénero dentro de la ciencia-ficción o, más exactamente, de la historia-ficción: Se desarrolla una trama a partir de un punto en el pasado en el que un acontecimiento se imagina que sucedió de manera distinta a como ocurrió en realidad. Se trata de hacer una especulación histórica, intentar responder a

la pregunta «¿Qué habría pasado si...». En definitiva, consiste en elaborar una ficción a partir, por ejemplo, del supuesto de que nuestra guerra civil fue finalmente ganada por quienes, en realidad, y tan dolorosamente, la perdieron. Cuantos elementos han sido indicados (no el ejemplo, desde luego) deberá tener en cuenta el lector, ahora ya avisado, para navegar por esa *Ucronía* que propone José Ángel Hernández Sánchez y que avanza en tres partes designadas con títulos musicales, "Armónicos", "Disonantes", "Pentatónica".

Sabernos / materia contra el tiempo puede leerse en uno de los poemas de Ucronía, y tal vez éste sea el centro esencial de cuantos versos avanzan persiguiendo la memoria, creando paisajes, elaborando escenas, construyendo momentos en que tiempo, imaginación y deseos se aúnan para disolver aquello que al hombre quebranta y hiere: *Cambiar pequeñas cosas / para que nada siga igual.*

El segundo poemario que contiene este libro lleva por título *Hilván de humo.* Va precedido por un lema, un verso de Antonio Gamoneda: *Las preguntas no existen en el idioma de la ocultación: Todo está dirimido*. Cuatro partes esta vez, "Falsos", "Retales", "Ojales", "Jirones", conforman un poemario en que la complejidad verbal no alejará al lector de aquello que el poeta desea nombrar como centro absoluto de su obra: La palabra como elemento inaugural y primero, prístino y principal, elemento único capaz de dar luz y de ocultar, de mostrar y de oscurecer, de entregar la verdad y de prodigar la mentira: *Así como el fuego logra parar el fuego, / la palabra / —aún futuro— / puede acabar con la palabra. / De su hilo de humo / pendemos.* El poeta acabará expresando, finalmente, su absoluta, su total fe en la palabra poética: *Precisamos / la hebra del verso / que hilvane la vida*. En definitiva, Hilván de humo viene a ser la completa poética con que José Ángel Hernández Sánchez desea abrirse paso.

Ucronía e hilván, a la vez síntesis y a la vez búsqueda, a la vez compendio y a la vez hallazgo, será para el lector la muestra de una poesía que, partiendo de una elaborada construcción formal, plena en musicalidad, rica en imágenes, abundante en ecos y en cadencias, repleta en exuberancia verbal, ofrece una íntima reflexión acerca del ser humano surcando un tiempo en que debe enfrentarse a su *fatum*, a su hado: El hombre está hecho de tiempo, sí, pero no está habitado por el sino. *Ucronía e hilván* también proclama que, por encima de todo, la palabra es y seguirá siendo una herramienta capaz que el hombre posee para su duelo frente al destino.

NORMAS PARA EL ENVÍO DE TEXTOS

La revista de literatura *La Manzana Poética* recibe cuentos, ensayos y artículos inéditos.

Un comité de lectura leen con interés todas las colaboraciones. Las decisiones relativas a la publicación se adoptan en grupo. Todos los envíos electrónicos deben hacerse, en lo posible, como archivo adjunto y en formato Word. Deben ir acompañados de una breve nota biográfica.

Sección de Estudios: La revista *La Manzana Poética* está abierta a todos los docentes o investigadores, de cualquier universidad, pública o privada, española o extranjera.

La lengua de los estudios será el español, pudiéndose incluir un resumen en otro idioma.

Los artículos, ensayos o estudios deben estar relacionados con los siguientes campos:

Literatura española y universal (autores, épocas, géneros, estilos, etc.)

Las notas serán manuales, no automáticas, e irán incluidas al final del documento como parte del mismo, llevarán los datos del autor (o autores) la institución a la que pertenece, y deben ir tras el título del artículo. No existe límite en la extensión de los estudios, y si fuera necesario podrán publicarse en diversos números.

Cuentos: La sección de narrativa tendrá una extensión máxima de 4000 palabras. Se admiten variedad de temas y estilos.

Artículos/ensayos: Extensión máxima de 3000 palabras. Recomendamos remitir al editor, por correo electrónico, un resumen del artículo o ensayo. El texto habrá de girar en torno al mundo de los libros, el lenguaje y la literatu-

ra. Aceptamos asimismo trabajos relacionados con la cultura en general, arte, cine, música, etc.

Poesía/Entrevistas: *La Manzana Poética* no acepta colaboraciones en su sección de Poesía ni en la sección de Entrevistas.

Reseñas y críticas: de obras de poesía, narrativa, ensayo, etc. tendrán una extensión máxima de 1000 palabras.

NOTAS:

1. *La Manzana Poética* no retribuye económicamente las colaboraciones que no haya solicitado. En su lugar, ofrece una amplia cobertura a nivel nacional e internacional. El prestigio de muchos de nuestros colaboradores y la calidad de los materiales publicados le han merecido a esta revista un lugar de excepción dentro del panorama literario en España.
2. *La Manzana Poética* no se compromete a la devolución de originales ni tampoco a comunicar vía e-mail o correo postal el fallo negativo de los mismos. Si en el transcurso de 12 meses no son publicados se entenderá no aceptados.

Envía tus propuestas a:

Email:
lamanzanapoetica@yahoo.es

HAN COLABORADO EN NÚMEROS ANTERIORES

Pere Gimferrer, Leopoldo María Panero, Luis Alberto de Cuenca, Justo Navarro, Luis García Jambrina, José Antonio Ponferrada, J.M.Molina Damiani, Juan A.Bernier, Francisco Lira, Eduardo García, Francisco Gálvez, Vicente Luis Mora, Javier Fernández, Antonio Luis Ginés, José Luna Borge, Diego Doncel, Bernd Dietz, Pablo García Casado, Mª Ángeles Hermosilla, Concha García, Ángeles Aparicio, Diego Martínez Terrón, María Rosal, Lola Wals, Antonio Lucas, Diego Jesús Jiménez, Luis Antonio de Villena, Antonio Colinas, Amalia Bautista, Jesús Aguado, Juan Carlos Mestre, Roger Wolfe, Antonio Carvajal, Isla Correyero, Violeta C. Rangel, Joan Margarit, Jesús Munárriz, Alejandro López Andrada, Juan Cobos Wilkins, Rafael Álvarez Merlo, Juan González Iglesias, Manuel Gahete, Teresa Galán, José Luis Rey, Álvaro Valverde, Salvador Gutiérrez Solís, Javier Lostalé, Andrés Sánchez Robayna, Julián Jiménez Heffernan, Pedro Ruiz Pérez, David Cruz Acevedo, Eladio Osuna, Rafael Arjona, Rodolfo Häsler, Jordi Doce, Luis Muñoz, Ignacio Helguero, Iván García Sancho, Luis Amaro, Francisco Ruiz Noguera, José Luis Morante, Julia Varela, Fernando Guzmán Simón, Carmen Pallares, María Luz Escuin, Jorge Díaz , Yolanda Castaño, Manolo Romero, José Luis Rey, Verónica Aranda, Ángela Álvarez Sáez, Antonio Luis Ginés, Antonio Ángel Agudelo, Eladio Osuna, Matilde Cabello, Isabel Pérez Montalbán, Carlos Clementson, Jorge Riechmann, Álvaro Mutis, Juan Pérez Cubillo, Ruth Padel, Fernando Cid Lucas, Carlos Ernesto García, Juan Carlos Lara, Juan Carlos Abril, Ezequías Blanco, José Luis Amaro, Antonia Navarro Tejero, Francisco Onieva, Rafael Espejo, Francisco Alemán, Nacho Montoto, Ángela Jiménez, Miguel Marzo, Rosario Villejos y Enrique Maqueda Cuenca, José Antonio Ponferrada, Antonio Méndez Rubio, Eduardo Chivite, Rafael Antúnez, José Daniel García, Manuel Moya, Rodolfo Hässler, Javier Martín Párraga y Juan de Dios Torralbo Caballero.

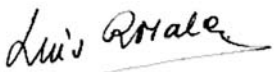
LA MANZANA POÉTICA

27_ Junio 2010

Canción donde se explica, bien explicado, que al pronunciar una sola palabra puedes hacer tu biografía

La palabra que decimos
viene de lejos,
y no tiene definición,
tiene argumento.

Cuando dices: nunca,
cuando dices: bueno,
estás contando tu historia
sin saberlo.



GOBIERNO DE ESPAÑA MINISTERIO DE CULTURA

AYUNTAMIENTO DE CORDOBA Delegación de Cultura

CÓRDOBA 2016 Capital Europea de la Cultura CIUDAD CANDIDATA

1887-7184

P.V.P.: 7 €