



UNIVERSIDAD DE LEÓN
Departamento de Filología Hispánica y Clásica

ENTRE EL NAUFRAGIO DE LA LUZ
Y
EL SOMETIMIENTO DE LA PALABRA

La poesía de Diego Jesús Jiménez

Tomás-Néstor Martínez Álvarez

León, 2010



UNIVERSIDAD DE LEÓN
Departamento de Filología Hispánica y Clásica

Entre el naufragio de la luz y el sometimiento de la palabra.

La poesía de Diego Jesús Jiménez.

Tesis Doctoral realizada por D. Tomás-Néstor Martínez Álvarez, bajo la dirección
del Dr. D. José-Enrique Martínez Fernández.

Vº Bº

Dr. D. José-Enrique Martínez Fernández



Universidad de León

INFORME DEL DIRECTOR DE LA TESIS
(Art. 11.3 del R.D. 56/2005)

El Dr. D. José-Enrique Martínez Fernández como Director¹ de la Tesis Doctoral titulada “Entre el naufragio de la luz y el sometimiento de la palabra. La poesía de Diego Jesús Jiménez” realizada por D. Tomás-Néstor Martínez Álvarez en el Departamento de Filología Hispánica y Clásica, informa favorablemente el depósito de la misma, dado que reúne las condiciones necesarias para su defensa.

Lo que firmo, para dar cumplimiento al art. 11.3 del R.D. 56/2005, en León a ____
de _____ de _____

¹ Si la Tesis está dirigida por más de un Director tienen que constar los datos de cada uno y han de firmar todos ellos.



Universidad de León

ADMISIÓN A TRÁMITE DEL DEPARTAMENTO

(Art. 11.3 del R.D. 56/2005 y
Norma 7ª de las Complementarias de la ULE)

El Departamento de Filología Hispánica y Clásica en su reunión celebrada el día ___ de _____ de _____ ha acordado dar su conformidad a la admisión a trámite de lectura de la Tesis Doctoral titulada “Entre el naufragio de la luz y el sometimiento de la palabra. La poesía de Diego Jesús Jiménez”, dirigida por el Dr. D. José-Enrique Martínez Fernández, elaborada por D. Tomás-Néstor Martínez Álvarez y cuyo título en inglés es el siguiente “Between the failure of light and the submission of words. Diego Jesús Jiménez’s poetry”.

Lo que firmo, para dar cumplimiento al art. 11.3 del R.D. 56/2005, en León a ____ de _____ de _____.

La Secretaria,

Fdo.: María Luzdivina Cuesta Torre

Vº Bº

El Director del Departamento,

Fdo.: José-María Balcells Domenech

Deseo expresar mi agradecimiento, recuerdo y afecto a cuantos me han acompañado de una u otra manera en este itinerario.

Gracias a José-Enrique Martínez Fernández, director de la tesis, quien desde el primer momento depositó la confianza en mí y me animó cuando el trayecto parecía esconderse entre caminos poco transitados.

Gracias a mis amigos cuyo interés sirvió de aliento y empuje.

A mi familia, gracias, por haber comprendido ausencias y desmemorias, acaso también olvidos. Emocionado recuerdo para mi madre a quien la vida, su único y gran libro, hizo maestra; sin su enseñanza y ejemplo, sin su entrega y esfuerzo por superar la mediocridad acaso yo no estaría leyendo poesía.

A Társila Peñarrubia, por mantener, vigilante, la luz de la lámpara que en sus versos le entregó, nos entregó Diego Jesús Jiménez antes de ausentarse, ¡gracias!

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	- 15 -
1. PRESENTACIÓN.....	- 15 -
2. LA POESÍA YA ESTABA AHÍ, A LA ESPERA.....	- 17 -
3. “YO NO HE NACIDO TARDE; NI SE NACE / TARDE NI TEMPRANO. NACEMOS, / EVTUCHENKO, EXPLORAMOS LA TIERRA, NOS MORIMOS / BAJO LA TIERRA” (LA CIUDAD).....	- 19 -
4. EN LA INCERTIDUMBRE DEL TIEMPO HISTÓRICO.....	- 23 -
5. POESÍA ESPAÑOLA, ENTONCES.....	- 25 -
6. POESÍA, POEMA, POETA. ESCRITURA.....	- 31 -
7. A LA ESPERA... ..	- 40 -
PRIMER EQUIPAJE POÉTICO: INFANCIA.....	-43-
I. ENTRE EL COLOR DE VERSO, EL COLOR DE CUNA.....	- 45 -
1. <i>Del color de cuna</i>	- 46 -
1. 1. Nuevo color: cuna.....	- 50 -
2. <i>Léxico diurno</i>	- 52 -
3. <i>Un símbolo: el árbol</i>	- 54 -
4. <i>¿Ante una obra precursora de la poesía del silencio?</i>	- 55 -
5. <i>“... pronto empezó la danza en el paisaje”</i>	- 60 -
II. LA VALIJA. (CARTAS, ANUNCIOS, IMPRESOS QUE HABLAN DE PÁJAROS, DE HOMBRES...).....	- 61 -
1. <i>Sentimentalidad léxica</i>	- 64 -
2. <i>Otros elementos extraídos de La valija</i>	- 70 -
III. ÁMBITOS DE ENTONCES O LA INFANCIA COMO ÁMBITO DE ÁMBITOS.....	- 75 -
1. <i>Espacios imborrables: la casa</i>	- 77 -
2. <i>Ámbito de ámbitos: la infancia</i>	- 79 -
3. <i>Infancia feliz, desconocedora “del odio y sus razones”</i>	- 81 -
4. <i>Infancia consciente</i>	- 82 -
5. <i>Infancia adulta</i>	- 83 -
6. <i>De este mar que nos llega redentor y seguro</i>	- 85 -
7. <i>Entonces-Hoy</i>	- 90 -
8. <i>Recuerdo. Olvido</i>	- 95 -
9. <i>Léxico: colorido sentimental</i>	- 99 -
10. <i>La muerte, las muertes</i>	- 102 -
11. <i>Desde otros ángulos</i>	- 105 -
12. <i>La ironía: otra visión de la realidad</i>	- 108 -
13. <i>Simbología: hacia un corpus</i>	- 114 -
14. <i>Dualidades</i>	- 116 -
IV. REESCRITURA - RETRACTIO.....	- 121 -
1. <i>Supresión de versos</i>	- 122 -
2. <i>Supresión de palabras</i>	- 124 -
3. <i>Cambios léxicos y lingüísticos</i>	- 125 -
4. <i>“Carta a Miguel Hernández”</i>	- 126 -
V. NOTAS SOBRE TODO LO ANTERIOR.....	- 129 -
DE CIUDAD A LA CIUDAD.....	- 133 -
VI. ASCENSO A LA CIUDAD. ASCENSO AL HOMBRE. LA CIUDAD (1965).....	- 135 -
1. <i>Ciudades. Ciudad</i>	- 135 -
1. 1. La ciudad en la reciente poesía española.....	- 136 -
1. 2. <i>La ciudad</i> (1965).....	- 139 -
1. 3. Los otros.....	- 142 -
2. <i>Entrada en La ciudad</i>	- 143 -

2. 1. La ciudad mira hacia ámbitos de antes.....	- 146 -
3. <i>La ciudad desde el río. Hacia el mito platónico.</i>	- 148 -
4. <i>El ascenso hasta el hombre</i>	- 152 -
4. 1. Desde la reflexión al ensimismamiento	- 155 -
4. 1.1. Iluminación de la reflexión entre la sombra y la noche	- 156 -
4. 2. En la contemplación.....	- 159 -
4. 3. ...Y en la unión.....	- 162 -
5. <i>La mística en el lenguaje y en las imágenes.</i>	- 168 -
5. 1. Paisaje y bucolismo	- 168 -
5. 2. Alegría	- 169 -
5. 3. Soledad	- 169 -
5. 4. “Como amado en el amante / uno en otro residía”	- 170 -
5. 5. “Entréme donde no supe, / quedéme no sabiendo”	- 171 -
6. <i>Ascenso hacia el hombre</i>	- 172 -
7. <i>Ascensión de lo cotidiano: “Realidad entera”</i>	- 179 -
8. <i>De la magia al circo: lo onírico</i>	- 183 -
9. <i>De “ego” a “id”: manifestación del yo poético</i>	- 185 -
9. 1. Del yo explícito.....	- 186 -
9. 2. El yo implícito	- 187 -
9. 3. ...Al yo desplazado.....	- 188 -
9. 4. Presencia y disolución del <<nosotros>>	- 190 -
10. <i>Hacia una poética</i>	- 191 -
11. <i>De varia</i>	- 192 -
12. <i>El cuerpo como metáfora o espacio metafísico</i>	- 192 -
13. <i>De la escasez en el color</i>	- 196 -
14. <i>De la métrica</i>	- 197 -
15. <i>El paréntesis como focalización exterior</i>	- 198 -
16. <i>La reescritura en La ciudad</i>	- 199 -
17. <i>Saliendo de La ciudad</i>	- 203 -
OBRA PARA VOZ SOLISTA Y CORO	- 205 -
VII CORO DE ÁNIMAS: OBRA PARA SOLISTA Y CORO	- 207 -
1. <i>La infancia como eco</i>	- 210 -
2. <i>¿Tiempo pasado, tiempo perdido?</i>	- 213 -
2. 1. Somos los restos	- 214 -
3. <i>El amor como revelación primera</i>	- 217 -
3. 1. “De tierra para arriba...”	- 217 -
3. 2. Lenguaje ritual y ceremonial.....	- 219 -
3. 3. El cuerpo, topografía del amor	- 221 -
3. 4. El amor llega con el alba.....	- 223 -
3. 4. 1. Desde aquel amor, vuelta a aquel pasado	- 226 -
4. <i>Dualidades</i>	- 228 -
5. <i>Luz</i>	- 230 -
6. <i>La muerte en la periferia</i>	- 230 -
7. <i>Libro III y despedida</i>	- 237 -
7. 1. <<Correlato objetivo>>	- 240 -
7. 1. 1. Del trigo, de vino.....	- 241 -
7. 1. 2. La nieve viene del cielo	- 243 -
7. 1. 3. Lo doméstico como espacio.....	- 245 -
7. 2. “Coro de ánimas” y “Despedida”	- 246 -
7. 3. Símbolo, sentimiento o virtud: la caridad	- 251 -
8. <i>Aguas subterráneas</i>	- 252 -
8. 1. El disfraz o la alusión.....	- 253 -
8. 2. Preguntar, preguntarse, ¿pérdida de identidad?.....	- 255 -
8. 3. Salvación frente a precariedad	- 257 -
8. 4. Ecos del tiempo histórico.....	- 259 -
9. <i>Final</i>	- 262 -
FIESTA EN LA OSCURIDAD - ¿ALGO QUE CELEBRAR? - ¡NADA!	- 265 -
VIII. FIESTA EN LA OSCURIDAD	- 267 -
1. <i>Entrada</i>	- 267 -
2. <i>A pesar de la oscuridad</i>	- 270 -
2. 1. <i>Fiesta en la oscuridad desde dentro</i>	- 271 -

2. 2. Fiesta, fiestas.....	- 280 -
2. 3. <i>Fiesta en la oscuridad</i> (2006).....	- 282 -
3. <i>La imagen como historia, como eco de vidas</i>	- 283 -
4. <i>Claridad: del resplandor a la noche. Luces</i>	- 289 -
4. 1. Claridad y ceguera.....	- 289 -
4. 2. Antes, fue la luz.....	- 291 -
4. 3. ¿Arden o se incendian? El fuego.....	- 294 -
4. 4. El color ¿pintura o sentimiento?.....	- 296 -
4. 5. El Pensamiento desde los poemas.....	-306-
5. <i>Fin de fiesta</i>	- 309 -
BAJORRELIEVE : REALIDAD Y / O ESPEJO.....	- 315 -
IX. BAJORRELIEVE: REALIDAD / ESPEJO.....	- 317 -
BAJORRELIEVE (1990).....	- 317 -
1. <i>Preámbulo como introducción</i>	- 317 -
2. <i>El poemario: partes</i>	- 321 -
3. <i>En Bajorrelieve, “Fiesta en la oscuridad”</i>	- 323 -
3. 1. La claridad, ni en orden ni en desorden.....	- 324 -
3. 2. “Tocamos la vida / cuyas arrugas conocemos”.....	- 325 -
3. 3. En la mirada del ciervo.....	- 327 -
4. <i>Altamira: necesidad, no arte</i>	- 329 -
4. 1. Ya en <i>Grito con carne y lluvia</i>	- 329 -
4. 2. Los sentidos, como iluminación; las manos, como dioses.....	- 331 -
5. <i>La creación poética según las pinturas de Altamira</i>	- 334 -
5. 1. La palabra, libre, o la ceremonia de la confusión.....	- 335 -
5. 2. En el poema vive la palabra.....	- 340 -
5. 2. 1. Ámbito mítico-religioso: culto a la palabra.....	- 341 -
5. 3. El poema como acontecimiento.....	- 343 -
6. <i>“Terminó la niñez y caí en el mundo”</i>	- 347 -
6. 1. Amor y Júcar.....	- 349 -
7. <i>Las ruinas como provocación creadora</i>	- 351 -
7. 1. Las ruinas como estética ritual.....	- 352 -
7. 2. Ruinas fértiles, restos de Historia.....	- 353 -
7. 3. El óxido, anuncio de ruina.....	- 356 -
8. <i>Anuncio de tiempo nuevo o “Noche de San Juan” (1977)</i>	- 357 -
9. <i>El bajorrelieve entre (re)creación histórica y “vida concreta”</i>	- 359 -
9. 1. Historia heredada, historia contada.....	- 360 -
9. 2. Historia falseada o historia borrada.....	- 364 -
9. 3. Una Historia, dos caras.....	- 368 -
9. 4. El ahora, aún no Historia.....	- 369 -
9. 5. Religión, historia y poder.....	- 371 -
9. 6. ¿El arte cuenta la historia?.....	- 375 -
10. <i>“La ironía como juicio”</i>	- 377 -
11. <i>¿Culturalismo?</i>	- 379 -
12. <i>La realidad, nacida de un sueño: el Barroco</i>	- 381 -
13. <i>La realidad en el espejo</i>	- 382 -
14. <i>De flor y pájaro: Varia</i>	- 385 -
15. <i>De Bajorrelieve</i>	- 388 -
VADEMÉCUM PARA UN ITINERARIO.....	- 393 -
X. VADEMÉCUM Y UN ITINERARIO. ITINERARIO PARA NÁUFRAGOS (1996).....	- 395 -
1. <i>Preámbulo como introducción</i>	- 395 -
2. <i>El poemario</i>	- 398 -
3. <i>La ciudad en el itinerario</i>	- 404 -
3. 1. La ciudad como dique.....	- 406 -
3. 2. La ciudad como desahucio; la ciudad como acogimiento y memoria.....	- 410 -
4. <i>Las ruinas: fusión entre pasado y presente</i>	- 417 -
5. <i>Lo efímero. La flor</i>	- 419 -
6. <i>¿Arrepentida la Historia?</i>	- 424 -
6. 1. La Historia: “lugar estéril” o “nube de polvo”.....	- 425 -
6. 2. “Comitiva de la Historia”.....	- 428 -
7. <i>Itinerario con memoria</i>	- 431 -
7. 1. ¿Dónde habita la memoria?.....	- 433 -

7. 2. Memoria y palabra.....	- 435 -
7. 3. Memoria y evocación del tiempo primero: infancia.....	- 436 -
8. <i>La creación: ¿mirada, apariencia, magia?</i>	- 440 -
8. 1. Mirada.....	- 441 -
8. 2. Apariencia.....	- 443 -
8. 3. Magia.....	- 445 -
9. <i>Sometimiento de la palabra</i>	- 446 -
9. 1. En torno a la palabra.....	- 448 -
9. 2. En torno al poema.....	- 455 -
10. <i>Diálogo, monólogo y regreso</i>	- 459 -
10. 1. “Yoyear”: yo y tú. Otros.....	- 460 -
11. <i>Ascenso místico a las profundidades del Júcar</i>	- 465 -
12. <i>Culturalismo</i>	- 467 -
13. <i>Imágenes en decantación</i>	- 469 -
14. <i>Fin del itinerario</i>	- 471 -
14. 1. Breve guía léxico-sentimental para el itinerario.....	- 474 -
14. 2. Antes del final.....	- 476 -
EJES DE UNA POÉTICA	- 479 -
XI EJES DE LA POÉTICA DE DIEGO JESÚS JIMÉNEZ	- 481 -
1. <i>Como introducción a las conclusiones</i>	- 481 -
2. <i>“Quien soy y quien fui”: ¿sueños diferentes? La infancia o un mundo primigenio.</i>	- 482 -
3. <i>De paso</i>	- 487 -
3. 1. De la caducidad.....	- 490 -
4. <i>¿Memoria como resistencia o “como un dios extinguiéndose”?</i>	- 492 -
5. <i>Entre el pasado próximo y el presente</i>	- 495 -
6. <i>Entre lo irracional y el arte: magia, superstición, brujería...</i>	- 499 -
7. <i>De lo rural memorioso a la reflexión</i>	- 503 -
8. <i>La realidad pasa como en desfile teatral ante los ojos de un ciervo muerto</i>	- 509 -
9. <i>Oralismo o la llamada compartida</i>	- 511 -
10. <i>“Supe de ti”: con nombre propio</i>	- 515 -
11. <i>Tras el incendio, ceniza</i>	- 518 -
12. <i>Siempre imprescindible, el río.</i>	- 521 -
13. <i>(Pan)teísmo léxico o el mundo religioso en el vocabulario.</i>	- 524 -
14. <i>“Necesito acompañar a los colores”</i>	- 531 -
XII “FUGACIDAD INMÓVIL”. CONCLUSIONES	- 539 -
BIBLIOGRAFÍA	- 555 -

INTRODUCCIÓN

1. Presentación

Ponerse ante la obra creativa de un poeta es iniciarse en un itinerario, entregarse, tal vez, a una aventura incierta, recorrer un camino que ha trazado y realizarlo en sentido inverso. El poeta arranca de la nada, a ciegas, en el desconocimiento del punto de llegada, y poco a poco se adentra en lo misterioso, en lo incierto del mundo, en los interrogantes diarios que se plantea el ser humano con la única finalidad de mostrar a través de imágenes, desde la palabra, qué es lo que cree ver, qué sentimientos surgen y cómo manifestar todo ello. En esa indagación, en la búsqueda y posterior muestra de cuanto ha (pre)sentido a lo largo de ese recorrido, ahí halla el poeta un refugio temporal para su poesía, en aquello que lo ha emocionado. El lector se acerca a la obra, la encuentra con la forma ya hecha, la intuye como ya realizada, pero nunca cerrada, e inicia un itinerario: está ante un poema ¿terminado? Al comenzar su lectura, lo mismo que el poeta en su escritura, emprende la búsqueda de no sabe muy bien qué y, en compañía de un yo poético con quien podrá compartir el recorrido o seguir otro diferente, se aventura en el poema, no desde la nada como el poeta en el comienzo. Cada lectura será una aproximación coincidente o disintiendo de la voz poética que sustenta la escritura, pero indudablemente cada lector tiene una memoria personal, su visión propia del mundo; por lo tanto, cada lector filtrará su lectura, original y propia a través de ese tamiz. Esas palabras con las que el poeta muestra un mundo que el lector (re)crea, al mismo tiempo que lo muestran nos lo roban, nos roban la esencia de ese mundo mostrado, personal, que pasa a ser de los otros, de todos.

Para explicar el porqué de su escritura Diego Jesús Jiménez recurre al ejemplo del albañil de su pueblo, *el tío Toné*, que hizo un corral y una vez terminado se dio cuenta de que se había olvidado de dejar espacio para la puerta y se quedó dentro; tuvo que hacerla para salir de él. El poeta confiesa que a él le sucedió lo mismo, “hice, hace ya muchos años, un poema, y también me quedé dentro. [...] no encontré puerta alguna. Para salir de aquel poema tuve que hacer otro, y para salir de éste otro, y luego otro... y hasta ahora. Quizá alguna vez es posible que consiguiera salir del poema; si así fue, no fui consciente de ello” (1993:27-28); y siguió escribiendo. De esta forma, añade, los límites de la imaginación y los de la realidad habían quedado borrados y el poeta atrapado en el

laberinto de su creación poética, de su escritura. Y tal vez, el lector que se adentre en los versos del poeta pricense quedará acorralado en ellos; seguirá en las lecturas de los siguientes y en las otras, contagiado por el *mal del albañil de Priego*, mal éste que ojalá se propagara y la obra de nuestro poeta fuera conocida como se merece; nunca debiera ser extraña para ningún perseguidor de Poesía.

Pretendemos en este trabajo destacar la importancia de Diego Jesús, de su obra, en el panorama creativo y poético del s. XX, obra no muy extensa pero sí viva, abierta, fértil e intensa, desasosegante y a la vez reconfortante, capaz de reconciliar al hombre con el pasado propio o ajeno, sin perder de vista el presente de un futuro. En esta escritura, en el lenguaje que la sustenta y, acaso en los silencios imprevistos pero sugerentes, podríamos decir que está “la casa del ser”, parafraseando a Heidegger, aunque parece más acertada la puntualización realizada por Hans-Georg Gadamer en *La tarea de la filosofía* cuando precisa que el lenguaje no es la “casa del ser” como proponía el autor de *Sein und Zeit* sino la casa del hombre, donde habita, se instala, se encuentra a sí mismo, se encuentra en el otro. Donde hay lenguaje, hay posibilidad de entenderse; si ésta no se manifiesta, surgirá la necesidad de interpretar, y ése es ya un estadio hermenéutico y diferente. En cualquier caso estamos ante la rehumanización de una poesía vital en la que fluirán vivencias, emociones e inquietudes, las dudas y preocupaciones que rodean lo cotidiano, el vivir cada instante, tanto desde una visión individual como colectiva. Con una estética no sometida, sugeridora y amplia, el yo poético manifestará una intimidad imbuida de existencialismo y una visión crítica del tiempo en el que está sin olvidar el que ya fue, es decir, no va a ignorar el que ya es Historia. En la poesía de Diego Jesús el poeta, el yo lírico y el hombre coinciden en unidad trinitaria.

Importante será descubrir cómo el poeta ha sabido recuperar en sus versos la función (re)creadora de la memoria en la escritura, en la convocatoria de un tiempo pasado que ahora sería el presente del pasado. Su reflexión sobre el lenguaje y la discutida fiabilidad de la palabra como instrumento expresivo o como generadora de realidad hacen de su poética un referente y un enclave necesarios hasta convertir su poesía en visita obligada para comprender la lírica de los años sesenta en adelante. No obstante, lo que el poeta pretende en cualquier caso es hacer “experiencia del lenguaje”, es decir, conseguir con el lenguaje una forma de experiencia que convierta el poema en eco de una realidad otra, aún ausente, pero que irá presentándose en cada nuevo verso hasta aparecer en su totalidad.

Por otra parte, la consciencia creativa y la capacidad de transubstanciar la realidad imprimen a su obra una impronta personal y casi única en el panorama de la poesía lírica de la segunda mitad del siglo pasado.

La lectura de cada uno de sus poemas es un acercamiento hacia un hombre siempre envuelto en sus continuas dudas, en el desasosiego o en la tensión propia de la vida en común; el lector no puede evitar el formar parte del ambiente dialógico creado en torno al poeta, el yo poético y sus desdoblamientos o apariencias probables, sin olvidar que el yo también es parte de una colectividad, de un tiempo, del cruce de tiempos, de herencias recibidas.

Si nos interesa la poesía, esta poesía, será porque nos vemos en ella, como quien se mira en un espejo, o en palabras de J. Emilio Pacheco (2009:235) “No leemos a otros: *nos leemos* en ellos”, en cada lectura nos reconocemos y hasta nos reinventamos, acaso en la lectura de los otros nos descubramos a nosotros mismos. Así es la poesía que nos acerca el poeta pricense, pegada a la vida, a la experiencia de un ser humano cuyas ideas son alimentadas por emociones, huyendo de un idealismo vacío y estéril; en los poemas de esta obra se persigue el misterio de las cosas y de la vida, aunque al final se tenga la sensación de estar ante “un nuevo disfraz”. La búsqueda de luz puede desembocar en la oscuridad o llegar a alcanzar tan sólo alguna forma de claridad. Tras las diferentes formas de aparición de la luz, de su manifestación o de la imagen que vaya adoptando, el poeta debe saber que se esconden tanto la iluminación más radiante como la ceguera más persistente, el discernimiento o la obcecación; habrá de disponerse para descomponer cada haz de luz y llevarlo a la escritura de modo que desde ella manifieste, si es posible, su capacidad, todo cuanto trae de sus largos viajes. La palabra poética sabrá desvelar cada uno de esos microcosmos viajeros que llegan con la luz; esa palabra, en manos del yo poético, o del lector, sometida o rebelde, habrá de desplegar su actividad originaria y fértil, superando la indolencia de la cotidianidad.

Para el poeta-yo lírico queda la tarea de desordenar o tal vez de poner orden en la realidad que va creando porque, lo mismo que cualquier ser humano, están para expresarse aunque sea en el desorden.

2. La Poesía ya estaba ahí, a la espera.

Recuerdo aún el eco de los versos de *Interminable imagen* el último domingo de la primavera de 1996, ya junio, en Villafranca del Bierzo (León) cuando Diego Jesús recibía

el premio de poesía de la XXXI Fiesta de la Poesía; era la primera vez que los escuchaba en la voz del poeta y he de reconocer que aquellos poemas sugerían belleza no sé si maldita o interminable pero a mí me obligaron a ser huésped de la casa de esa Poesía, otra, que aquéllos traían consigo. Se presentía cómo aquella palabra poética creaba una nueva realidad a través de imágenes y la decantación de metáforas; como el albañil de Priego, salí de un poema para entrar en otro, y luego en otro hasta que decidí permanecer en ella sin necesidad de abrir puerta de salida.

En *Metáforas de la vida cotidiana* G.Lakoff y M. Johnson (2007:198) lo explican acudiendo a la capacidad generadora de la metáfora, a sus posibilidades como fuente (re)creadora: “Las metáforas pueden crear realidades, especialmente realidades sociales. Una metáfora puede así convertirse en guía para la acción futura. Esas acciones desde luego se ajustarán a la metáfora. Esto reforzará a su vez la capacidad de la metáfora de hacer coherente la experiencia. En este sentido, las metáforas pueden ser profecías que se cumplen”, o tal vez sean experiencia que aparenta profecía. Desde la metáfora se intenta trascender la realidad, superando el único que parece su destino: el adorno. Así considerada, la metáfora ha de tener otra finalidad más allá de la únicamente decorativa, se transforma en (re)creación o, como más adelante se verá, en la confluencia de elementos que sirven a la transubstanciación de la realidad, para crearla.

Siguiendo la importancia de la metáfora, mucho más que simple lustre en los textos, G. Vattimo (2003:164) afirma, empleando términos heideggerianos, que “La historia del ser [...] es la historia de sistemas de metáforas que sirven para aproximarse al mundo, y por tanto para constituir en la experiencia humana el mundo...”. Se pudiera llegar a establecer una correlación entre la Ontología y la metáfora, o considerar como carácter fundacional y *óntico* el de la metáfora.

Explicar cómo y por qué hay formas de escritura poética que cautivan hasta dejar al lector seducido entre poemas y palabra creativa no es tarea fácil; por ello, he acudido a textos como los citados que bien pudieran poner un poco de claridad, al menos ésa ha sido la intención, y justificaran los motivos por los que ésta y no otra escritura poética ha sido capaz de interesarme.

Ocasiones y conversaciones posteriores con Diego Jesús Jiménez sirvieron para descubrir que su obra poética lejos de surgir del juego fugaz y volátil de palabras refulgentes nace de una exigencia vital en la que se propone con palabras de hoy y de siempre, con palabras válidas para cualquier tiempo recorrer un itinerario por caminos en

los que el desasosiego, el inconformismo, la indagación crítica y una buscada libertad de movimiento servirán de compañía. La palabra tiene para nuestro poeta algo de conjuro y rito; será su salvación si logra vencer sus obsesiones fantasmales. Y la poesía, además de participación, deberá ser ante todo anticipación.

Tal vez haya de convenir con E. Jabès (2001:87) cuando asegura que “Todo lector es el elegido de un libro”; en este caso debiera ampliar los confines hasta amplios horizontes para señalar que no sólo se es elegido por un libro sino por toda una intención poética.

Y así entré para quedarme y frecuentar la Poesía en esta poesía.

3. “Yo no he nacido tarde; ni se nace / tarde ni temprano. Nacemos, / Evtuchenko, exploramos la tierra, nos morimos / bajo la tierra” (*La ciudad*)

Contaba Diego Jesús con mucha gracia que además de haber nacido un 24 de diciembre en 1942, era el “Niño del Milagro”, sobrenombre que bien pudo ponerle el obispo de Cuenca: a su madre en el cuarto mes de embarazo le habían extirpado un riñón y tuvo que abortar. Posteriores molestias advirtieron que no podían ser todavía consecuencia del postoperatorio; creía que seguía embarazada, y así resultó. Ella lo había estado de mellizos, perdió un feto en la operación pero el otro siguió su desarrollo; allí estaba nuestro poeta. Nace circunstancialmente en Madrid ya que Vicente Jiménez, médico de Priego, considera que su esposa María Galindo estará mejor atendida médicamente en la capital; el regreso a la localidad alcarreña será inmediato.

... fui un niño / jugando por la casa, / conviviendo ilusiones y presagios... (*Ámbitos de entonces*)

Su madre le recordaba que de pequeño le “gustaban mucho los gatos, las procesiones y la compota de manzana” (Rico, 1996:13); los baños en el pozo Minches del río Escabas, los huertos, los membrillos, los nidos, las primeras pinturas: así comenzaba una vida.

La editorial Mateu publicaba unos volúmenes de color verde con relatos de aventuras de Julio Verne; Roberto Alcázar y Pedrín o el Guerrero del Antifaz, y lecturas sobre los Reyes Católicos o El Cid eran la compañía literaria de la época (Rico, 1996:13); en la escuela se leían capítulos de *Corazón*, libro cargado de emociones. Diego Jesús había recibido además como regalo una bella edición publicada por Aguilar de *Platero y yo* con dibujos de Ortega, el hermano de Manuel Álvarez Ortega. De esta forma, y con los cuentos que su padre le leía, entró el niño en la lectura, en la invención e imaginación de mundos otros.

Al principio / eran las cosas elementales y, sobre todo, útiles. (*Bajorrelieve*)

“A los trece años me mandaron mis padres a Barcelona, a un colegio de curas, donde me llamaron *charnego*, y no aprendí nada de nada. Como el estar en aquel colegio era algo así como hacer la *mili* antes de tiempo y pagando, le dije a mi padre que de eso nada, y me llevó para Madrid para continuar los estudios” (R. Alfaro, 1975:32). En el instituto llegó a dirigir junto con Raúl Torres la revista *Orfeo*. De aquellos años en Barcelona en el colegio Nuestra Señora de la Bonanova de los Hermanos de La Salle el poeta también recordaba su paso por el fútbol pues había pertenecido a las categorías juveniles del F.C.Barcelona. Tras la muerte de su padre regresa para continuar los estudios en Cuenca, en el Instituto Nacional de Enseñanza Media “Alfonso VIII” donde coincidirá con Társila Peñarrubia, su futura compañera. En la capital manchega conocerá a Eduardo de la Rica, que edita la revista de poesía *El Molino de Papel* y será quien le indicará lecturas y publicará alguno de sus poemas. Al repasar este tiempo en Cuenca evoca con cierta ironía su pertenencia a la “adoración nocturna”, pues recorría los bares hasta llegar al de la estación que era el último que cerraba, siempre en compañía de Raúl del Pozo, Miguel Zapata, Javier Cebrián, el pintor Manuel Pacheco.

Años después regresará a Madrid para estudiar Periodismo. En la capital comienzan sus contactos con el mundo literario en las tertulias del “Café Comercial”, del “Café Gijón”, del Ateneo o en la farmacia de Rafael Palma; su relación con Florencio Martínez Ruiz fue decisiva tanto para sus lecturas como para adentrarse en el ambiente literario y artístico. Conocerá a José Hierro, Francisco Umbral, Claudio Rodríguez, Eladio Cabañero, Carmen Conde, Agustín Delgado, Antonio López Luna, Marcos Ricardo Barnatán, Antonio Colinas, Luis Alberto de Cuenca, Antonio Hernández, Félix Grande, Carlos Sahagún, Rafael Soto Vergés ...

... No son éstos los días / de la infancia, ni su sombra tampoco... (*Fiesta en la oscuridad*)

Al mismo tiempo que en *El Molino de Papel* publicaba algunos poemas proseguía la escritura de su obra; así, la Imprenta Minerva, de Cuenca, publica *Grito con carne y lluvia* (1961); seguirán en 1963 *La valija* en la colección bilbaína “Alrededor de la Mesa” y *Ámbitos de entonces* en la colección “Rocamador”, de Palencia. El primero de los reconocimientos importantes le llegará con el “Premio Adonais 1964” concedido a *La*

ciudad, obra en la que se fijarán los críticos literarios para destacar la frescura que este libro traía a la poesía de entonces. “Tenemos uno de los más bellos y ciertos libros de poesía joven, actualísima, que haya surgido desde hace bastantes años” (R. Alfaro, 1975:29). Umbral retrataba así a aquel Diego Jesús Jiménez que acababa de obtener el premio: “Es alto, triste y miope [...]. Habla poco y sin demasiada facilidad. Pero es sencillo. Sincero. Se puede ser amigo suyo” (1964:111).

Coro de ánimas será “Premio Nacional de Literatura” de 1968.

En 1974 se hace cargo de la “Colección Alfar” de la Editora Nacional en cuyo catálogo, aparecerán obras importantes como *Lais* de María de Francia, *Canciones* de Guillermo de Aquitania y Jaufré Rudel, *Emblema* de Alciate con traducción de Daza Pinciano; libros de poesía de Alfonso Canales, Celso Emilio Ferreiro, A. López Luna, Carlos Álvarez; estudios como el de Gerardo Diego sobre Manuel Machado y otros muchos. Dos años más tarde ha de abandonar forzosamente por su militancia política la Editora Nacional. Para denunciar lo injusto del despido y la situación en la que queda realizará meses más tarde en el interior de la Real Academia de la Lengua una breve huelga de hambre junto con Alfonso Grosso. Poco después entrará a formar parte de la redacción de las páginas de cultura de *Mundo Obrero*. Ese mismo año, 1976, publica *Fiesta en la oscuridad* al que conceden el premio “Bienal de Poesía de Zamora” 1976.

Militará activamente y será candidato al Senado en 1977 y 1979 por la provincia de Cuenca en la lista del PCE, experiencia de la que guardaría innumerables anécdotas.

Y tocamos la vida / cuyas arrugas conocemos... (*Bajorrelieve*)

Su gran afición por los tebeos le llevará a fundar y dirigir en 1982 “Ibercómic” para reeditar colecciones de tebeos. Uno de los primeros seguidores sería su amigo Luis Alberto de Cuenca quien recuerda cómo muchos domingos iban juntos al Rastro a la búsqueda de ejemplares.

Viaja y participa frecuentemente en lecturas poéticas en universidades y centros culturales de toda España, tanto en países europeos como americanos. Fue impulsor y director de la “Semana Poética de Cuenca” en tres ediciones así como de los cursos de verano en Priego de Cuenca “Leer y entender la poesía” que, organizado por la Universidad de Castilla – La Mancha, ha reunido verano tras verano a todos los poetas contemporáneos españoles convirtiendo a Priego en capital y refugio estival de la Poesía española.

Desde bien pequeño manifestó cualidades para la pintura. Durante años pintó numerosos cuadros; en la primavera de 1991 expuso su obra pictórica con éxito en la “Galería Kreisler” de Madrid en la que vendió casi toda la obra expuesta. Nunca abandonó por completo la pintura; le rondaba la idea de regresar a ella de nuevo con mayor intensidad. Reconocía el poeta la profunda relación de su poesía con la pintura, cómo la gradación de la luz -siempre la luz- o el intento de aprehenderla en un momento determinado terminan por aparecer en unos poemas nacidos tras la contemplación y el diálogo con cuadros que invitan a reconocer el mundo desde su luz y color; así, en los dedicados a pintores -Martínez Novillo, <<El Bosco>>- o a cuadros concretos -<<El Greco>>- o al mismo río Júcar. La pintura invita al movimiento en tanto que la poesía lo vive, solía puntualizar el poeta; por otra parte el cuadro lo podemos *ver* antes de pintarlo mientras que el poema nunca lo conoceremos antes de haberlo terminado.

Por *Bajorrelieve* (1990) recibirá el “Premio Juan Ramón Jiménez” 1990 e *Itinerario para naufragos* (1996) será “Premio de Poesía Jaime Gil de Biedma”, “Premio Nacional de la Crítica” 1997 y “Premio Nacional de Literatura, modalidad de Poesía” en 1997.

...Y todo como / una larga esperanza, una injusta esperanza, está dispuesto. (*Fiesta en la oscuridad*)

En septiembre de 2009, el día 13, fallece en Madrid y nos deja un último poemario, aún inédito.

“Soy para mí un gran desconocido. Los escasos datos que poseo de mi persona que no sean los clásicos de un carnet de identidad o de una partida de nacimiento, los he obtenido de mi propia obra. Aunque todas esas averiguaciones acaben por remitirme más a un inalcanzable pasado que a un presente más o menos vivo, ya que el hombre evoluciona constantemente, y hasta su muerte apenas si se puede hacer sobre él alguna consideración definitiva”. Estas mismas palabras de nuestro poeta recogidas por Rafael Alfaro (1975:31) muestran la importancia de la obra como reflexión o acaso espejo frente al poco valor que presta a un puñado de datos biográficos.

Sí podemos considerar con el mismo Alfaro (1975:30-31) que la escritura y la poesía de Diego Jesús “nos conmueve, porque hoy sufrimos todos el mismo desarraigo, y a todos nos duele el tiempo y el espacio perdidos [...] Poesía que la sentimos nuestra porque nos toca su desgarrada verdad”, llega desde el hondo sentimiento humano y la desazón que nacen de la realidad, del sueño, que arraigan en el alma del poeta y, por lo tanto, en sus versos.

Acaso sólo ruinas / de una música eterna las palabras que buscas (*Itinerario para náufragos*)

4. En la incertidumbre del tiempo histórico

Fue aquel un tiempo que transcurría al margen de los tiempos; en aquella España sólo era permitida la historia que se reunía como compendio en tres palabras: Una, Grande, Libre. El espejismo de un Estado autárquico era únicamente apariencia, pues los muñidores ideológicos sabían que en pocos años conduciría a un callejón sin salida.

Será a partir de los primeros años de la década de los sesenta cuando se atisben pequeños indicios de cambio. Ya en 1962 se empieza a mirar más hacia Europa y en el interior la Universidad con frecuentes revueltas y manifestaciones, las organizaciones de trabajadores, movimientos sociales y políticos se hacían notar cada vez con mayor fuerza mientras que la represión por parte del Régimen era amenaza y realidad.

El desarrollo económico de la mano de ministros tecnócratas, al que contribuyeron el turismo y las remesas económicas enviadas por los emigrantes, no suponía mayor libertad a pesar del lavado de cara que aparentaban determinadas leyes como la Ley de Prensa e Imprenta de 1966; con ésta se pretendía avanzar hacia una aún lejana libertad en el ámbito cultural, aunque suponía una pequeña apertura ya que presentaba la gran novedad: eliminación de la censura previa dentro de unos límites que cada uno se señalaba a sí mismo en forma de autocensura. Tiempo de espejismos con reflejos vacuos.

Versos como los siguientes de “Disfraz”, *Fiesta en la oscuridad*, dibujan la espera de un cambio definitivo que no parece ser inmediato: “Toda la noche así, toda la noche / dibujando ese barco, ese horizonte, ese día nublado, el pájaro de nieve / y alas azules que vendrá a salvarnos. Todo se mece siempre / en su falsa verdad”. La noche, el disfraz o la mentira que envuelven la realidad de entonces no agostan la esperanza en un futuro diferente.

Un sistema democrático, las elecciones por sufragio universal con voto libre y secreto, una sociedad en la que fuera normal el intercambio de ideas y opiniones como sucedía en los países de Europa Occidental, todo ello formaba entonces parte de la esperanza.

Desde comienzos de 1970 los estertores de un Régimen impuesto en 1939 se oían más próximos y cada nuevo día se esperaba como el paso definitivo hacia un sistema decididamente democrático. El debilitamiento de las estructuras franquistas era evidente y la conflictividad se iba generalizando en todos los ámbitos; el final ya se presentía y no tardará en llegar: 20 de noviembre de 1975. Un nuevo Jefe del Estado, ahora un Rey,

reinstaurará la monarquía parlamentaria cambiando el rumbo de cuanto había sido diseñado por Franco; será Juan Carlos I de Borbón. En 1977, el 15 de junio se celebran las primeras elecciones democráticas de la nueva época que se había inaugurado medio año antes con un referéndum sobre la reforma política y la constitución de una nueva estructura del Estado. Poco a poco van siendo legalizados los partidos políticos y algunos exiliados, a veces con cierta desconfianza, preparan su regreso; nombres y voces como los de Dolores Ibarruri o Rafael Alberti comienzan a ser escuchados y conocidos por todos.

La aparición del diario *El País* o de la revista *Cambio 16* significó la entrada de aire fresco e influyente en la opinión pública de entonces.

Tras el sobresalto del 23 de febrero o la victoria de un partido de izquierdas año y medio después, en 1982, parece asentada la nueva España democrática.

La vida cultural se reavivaba; Vicente Aleixandre recibía el Premio Nobel de Literatura; se podían leer sin riesgo las obras de León Felipe o de Arturo Barea, de Juan Rejano o de Blas de Otero; ya era posible escuchar las palabras de Agustín García Calvo y disminuía la necesidad de viajar a Francia para buscar “Ruedo Ibérico” y adquirir libros de autores españoles o extranjeros durante décadas prohibidos.

La nueva situación política la dibuja acertadamente Lanz (2007:87) con estas palabras: “A partir de 1976, las visiones del mundo vigentes en la realidad histórica española, en términos orteguianos, son las impuestas por la generación del medio siglo y la generación del 68, aquella que había peleado en las barricadas no por transformar el poder, sino para acelerar el paso de éste a sus manos”; así se incorporan personajes nuevos a esos tiempos de *gestación histórica*.

Cambio, transición -palabra apocalíptica como recuerda Frank Kermode (Mainer, 2005:95)- posibilismo, desencanto, desesperanza, desaliento, deserción son palabras que comenzaron a oírse con fuerza pocos años después de tanta espera. Tal vez podría definirse la época que sigue a aquellos años con un título de Rafael Sánchez Ferlosio *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos*.

Éste fue, en breves pinceladas, el tiempo histórico en el que vivió Diego Jesús Jiménez; un tiempo exterior que marcó su tiempo personal e interno, que alimenta la escritura poética aunque en ésta sea ya el pasado de la vivencia. La confluencia de tiempos en la escritura le confiere una forma especial de temporalidad. Clara Janés (2001:169) recoge unas palabras del poeta turco İlhan Berk en las que deja clara la importancia del presente como eje: “La poesía no tiene futuro, tiene presente. [...] El futuro de la poesía está en el

interminable presente. [...] El pasado son los vasos sanguíneos fundamentales de la poesía, el hoy es la arteria futura de la poesía”; esta reflexión lleva a Clara Janés hasta unos versos de Eliot en los que expresa de modo más conciso una idea similar, que presente y pasado están tal vez presentes en el futuro, que de alguna forma está contenido en el pasado. El tiempo, inseparable de la poesía; el tiempo, arquitecto de tanta escritura.

5. Poesía española, entonces.

Hacer un recorrido por la geografía poética de entonces y observar las coordenadas o claves estéticas en las que se mueve, ayudará a comprender y valorar la opción poética de Diego Jesús Jiménez con su propia y heterodoxa cosmovisión.

Son numerosas las divisiones y etapas posibles para clasificar y ordenar el tiempo de la poesía desde los años sesenta hasta los comienzos del segundo milenio. Veamos una rápida panorámica sin ninguna pretensión canónica sino situacional. Dividiremos este periodo en tres etapas.

La primera comprendería desde comienzos de los años sesenta hasta, aproximadamente, el año 1977; es la irrupción de los *novísimos* como corriente predominante en la denominada por algunos estudiosos “Generación del 68 ó de los setenta”; son poetas cuyas obras comienzan a ser conocidas en la segunda mitad de los sesenta. En esta generación podrían quedar agrupados los poetas nacidos entre 1939-1953. Diego Jesús Jiménez quedaría aquí enmarcado.

La llamada poesía social, de carácter realista y experiencial, que había ocupado durante los años cincuenta gran parte del espacio poético, comienza su declive y poco a poco desaparece de escena aunque las circunstancias sociopolíticas de entonces todavía favorecieran su existencia. Al mismo tiempo, poetas como Claudio Rodríguez -*Don de la ebriedad, Conjuros*-, Caballero Bonald -*Las adivinaciones, Las horas muertas*-, Gil de Biedma -*Moralidades*-, Francisco Brines -*Las brasas*-, José Ángel Valente -*Poemas a Lázaro*- ... muestran un nuevo clima de renovación mientras van alcanzando su plenitud creadora.

Los *novísimos*, enfatizados en sí mismos y envueltos en “excesos metaliterarios y librescos”, se proponen romper con la tradición poética de postguerra al considerarla caduca y necesitada de una amplia renovación tanto en sus aspectos formales como temáticos. *Arde el mar* (1966) de Pere Gimferrer y, sobre todo, la antología preparada por José María Castellet *Nueve novísimos poetas españoles* (1970) significaron hitos decisivos

para la por ellos considerada nueva poesía. Desde este criterio pareciera ser Castellet el “único albacea legítimo de la tradición de vanguardia de nuestra <<Generación del 27>> [...] como la seña de identidad más genuina de la lírica española de la primera mitad del último tercio de esta centuria” (Molina Damiani, 1997b:58). Aquí cabría destacar que *Arde el mar* (1966) acaso sea deudor en algunos aspectos de *La ciudad* (1965) y Premio Adonais 1964. Así lo interpreta Manuel Rico (2001:23) cuando repasa la incorporación en este poemario de recursos nada frecuentes en la poesía anterior y que, por tanto, aportan novedad desde la escritura del poeta de Priego dándole un tono “que utilizaría determinada estética novísima (especialmente, Gimferrer en *Arde el mar*)”. Años antes ya se había fijado el mismo crítico en “cuánto de relatividad hay en el establecimiento de la ruptura estética de los 60 en la aparición del libro de Gimferrer”; continúa destacando aquellos aspectos de *La ciudad* que aportan rasgos más profundamente innovadores como lo son “su aliento existencial, su voluntad -trocada en logro- de hacer poesía desde la vida y no desde la cultura, su arraigo en una escenografía cercana desde el punto de vista vital y no extraída de lo ajeno, no importada [...] sino estrechamente vinculada a la experiencia”(Rico, 1996:47). Nada mejor para comprobarlo que la lectura de ambos libros y se apreciarán una “identidad tonal, el uso de giros, expresiones y palabras coincidentes, en concreto la amplia terminología de tipo culturalista que se repetirá en los 70”, mantiene Rico en el texto citado. Desde este punto de vista, la tan llevada y traída renovación novísima quedaría limitada.

Otros libros de poesía seguirán al de Gimferrer; *Dibujo de la muerte* (1967), de Guillermo Carnero; *Teatro de operaciones* (1967), de Martínez Sarrión; en 1968 aparecen *Cepo para nutria*, de Félix de Azúa y *La muerte en Beverly Hills*, de Gimferrer - considerado como *beberliparla* por Agustín Delgado desde *Claraboya*-.

En la antología castelletiana aparecen seleccionados nueve jóvenes poetas -Vázquez Montalbán, Martínez Sarrión, J. M^a. Álvarez, F. de Azúa, P. Gimferrer, Molina Foix, G. Carnero, A. M^a. Moix, L. M^a. Panero- que, según el antólogo, representan la nueva poesía tras la ruptura con la de la postguerra, a pesar de que alguno de ellos aún tardaría unos años en entregar su primer libro de poemas; prosigue el crítico catalán la elevación poética de los suyos destacando las características que, según él, definen la innovación: libertad formal, culturalismo, gusto por lo *camp*, exotismo, artificiosidad, influencia de los medios de comunicación de masas...

La polémica no tardaría en llegar y con ella la caricaturización del contrario. El grupo poético *Claraboya* -“novísimos sociales” según P. Provencio (1988:51)- tachó a los *novísimos* de “neodecadentes, acusándolos de ser un reflejo del capitalismo catalán” (Prieto de Paula, 1996:93), <<perifollo novísimo>> diría A. Delgado; autores como Félix Grande -“snobísimos”, los denominaría- o Ullán lanzaron duras críticas puesto que no compartían ni criterios estéticos ni la imposición de una supuesta nueva estética como canon de lo que debiera ser Poesía, pues así parecía proponerse esa selección tan particular y personal. Al fin y al cabo, la tan aireada innovación estética, radical según sus mentores, “consistió en llevar hasta el límite lo que venía sugerido por poetas anteriores” (Martínez Fernández, 1989:40), en enfatizar propuestas estéticas que ya habían apuntado los componentes del grupo *Cántico*, la denominada Escuela de Barcelona, o individualidades como Claudio Rodríguez, F. Brines o A. Gamoneda, entre otros. Curiosamente, y para que se comprenda que la ruptura estética no lo fue tanto, Vázquez Montalbán, incluido en la nómina *novísima* por Castellet, había aparecido en la segunda edición (1969) de *Poesía social*, antología preparada por Leopoldo de Luis. En las obras primeras de Martínez Sarrión o de J. M^a. Álvarez no es difícil encontrar ejemplos de la llamada *poesía social*. Años después, cada poeta *novísimo* fue buscando un camino más personal; algunos de ellos -Vázquez Montalbán, F. de Azúa, Molina Foix, Ana M^a Moix- prefirieron la narrativa y dejaron arrinconada la poesía.

Tal vez, y tratando de buscar alguna justificación ante tanta renovación anunciada, bajo aquel ropaje culturalista y cosmopolita de los antologados castelletianos se escondiera una forma de crítica a la cerrazón e incultura de una sociedad franquista que rechazaba cuanto viniera de fuera como intrínsecamente perverso.

No puede hablarse de una estética uniforme en los poetas de esta primera etapa. Convivían otras tendencias como “La poesía *pura*”, representada por Jaime Siles con sus poemarios *Canon* (1973) y *Alegoría* (1977); “El *culturalismo*”, con Luis Alberto de Cuenca -*Los retratos* (1971) y *Elsinore* (1972)- y Luis A. de Villena -*Sublime solarium* (1971)-; en la escritura de ambos se transmite un cierto desencanto, un sentimiento de melancolía. “Poesía *visual y concreta*” en línea con la poesía más experimental y vanguardista es la dirección que siguen Fernando Millán -*Textos y antitextos* (1970)-, Enrique Uribe -*Concretos uno* (1969)-, J.M.Ullán -*Frases* (1975), *Alarma* (1976)-. Hay quien volverá su mirada hacia la tradición intimista y neorromántica como J.L.Panero -*A través del tiempo* (1968)- o, momentáneamente, hacia los presupuestos novísimos como

A.Colinas -*Truenos y flautas en un templo* (1972)-; poco después, en 1975, el poeta bañezano con *Sepulcro en Tarquinia* iniciará una nueva andadura en su poesía.

La segunda etapa se localizaría a partir de 1975 ó 1977; en ella la artificiosidad del periodo anterior se suaviza poco a poco en busca de un equilibrio entre razón y emoción, entre la realidad objetiva y subjetiva. Poetas como Diego Jesús Jiménez, Antonio Carvajal, Antonio Hernández o Aníbal Núñez comienzan a tener una mayor presencia. Ahora parece evidente mayor pluralismo estético y se apunta a la superación de la poética novísima. Sin afán rupturista ni iconoclasta, diversas tendencias poéticas coexisten de modo más disperso. No obstante, de finales de los setenta a comienzos de los ochenta se podrían apuntar cuatro corrientes como más destacadas:

- Poesía *esteticista*, representada por José Gutiérrez, que comienza con tono cernudiano y derivará hacia la poesía del silencio; Ana Rossetti, Francisco Bejarano... Sus temas serán principalmente la celebración de la juventud, el erotismo. Mirarán como modelos a Cernuda, Kavafis, Brines o Gil Albert.

- Poesía del *silencio*, cuyas coordenadas estarán en el pensamiento filosófico de M^a. Zambrano y en los poetas P. Celan y Valente. Entre los seguidores de esta corriente señalaremos J. Siles, J. Luis Jover y Sánchez Robayna; en sus obras la reflexión sobre el proceso de creación poética y de abstracción se convierten en ejes de su escritura.

- Poesía *neosurrealista* y *simbolista*, muy presente en obras de Martínez Sarrión y Leopoldo M^a. Panero los cuales tendrán una de sus principales referencias en la Generación del 27 y otros poetas posteriores a ésta como Cirlot, Álvarez Ortega o Labordeta.

- Poesía *intimista*, que mira hacia las obras de Gil de Biedma, Ángel González, F. Brines; en esta línea se moverán Sánchez Rosillo, Víctor Botas, Jon Juaristi...

La tercera etapa se podría situar en la segunda mitad de la década, la promoción de los ochenta. *Postnovísimos* (1986), antología preparada por Luis Antonio de Villena, es una declaración de la nueva estética; en ella figuran nombres como Blanca Andreu, García Montero, Julio Llamazares, F. Benítez Reyes ... El pluralismo estético en esta antología es apreciable; entre todas parece configurarse, hasta destacar, una corriente que ha sido denominada Poesía de la *experiencia* o poesía *figurativa*, realista y de ambientación urbana, rechaza el experimentalismo lingüístico, puesto que busca la claridad expresiva y el acceso fácil del lector al contenido del poema, en el que predominarán la anécdota y la narratividad. Durante unos años fue la corriente poética mayoritaria hasta llegar a su

agostamiento natural; en ella se alojaron García Montero, Benítez Reyes, Javier Salvago, Javier Egea... Tampoco debe ser considerada esa línea poética como un todo compacto pues en ella coexistían otras subcorrientes o tendencias como la poesía *neoimpresionista* - J. M. Bonet y A. Trapiello- y la *elegíaca* -J. Gutiérrez, J. Lamillar-.

Frente a la corriente anterior se situará la poesía de la *diferencia*, que prosigue su camino entre la experimentación y la tensión lingüística; en cierta manera, aún tiene en cuenta alguna de las propuestas de la estética novísima y de movimientos que fueron vanguardia, como el surrealismo del 27 ó el postismo. Dentro de ella, también podrían señalarse tendencias como la *neosurrealista* representada por Blanca Andreu con *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall* (1981) o Amalia Bautista con *Un lugar para el fuego* (1985)-; la *neopurista*, de la mano de Álvaro Valverde, Julia Castillo, Vicente Valero...

Es evidente y continua la evolución de la poesía española desde los años sesenta hasta final del milenio. Los cambios, tan sólo variaciones matizadas en algunos casos, fueron frecuentes y la polémica se centró principalmente en la aparición de los *novísimos*, que pretendieron una ruptura con la poesía anterior que no tuvo mayores consecuencias ya que las corrientes posteriores a ellos y, sobre todo, los poetas de los ochenta miraron otra vez hacia la poesía de los sesenta.

Antes de concluir estas líneas me parece interesante una parada breve ante algo que llama la atención en el ámbito de la poesía de estos años: la eclosión de antologías poéticas. El crítico V. L. Mora (2006:165) habla de “hiperpoblación de antologías” en los últimos lustros y centra uno de sus capítulos en esa cuestión, “Antología y ontología: La confusión entre el estar y el ser”, sugerente y al mismo tiempo definidor de una realidad y de una época en la que algunos consideraban que además de ser había que estar mientras que otros, sin perspectiva alguna, sentían la urgente necesidad de ver inscrito su nombre en la página de algún manual de literatura; hay quienes se aferran, diría Diego Jesús (1993:18), “en la construcción de un edificio de la poesía española, sin duda, para obtener vivienda en él”; éstos no son pero sí están; y esperan.

Las antologías poéticas – ninguna hay inocente o neutral- debieran cumplir una función: avisar del rumbo de la poesía con el fin de abrir siempre nuevos recorridos aunque transiten por caminos en los que haya huellas. Sin embargo, el valor que debe dársele a una antología generacional no depende tanto, señala Prieto de Paula (1996:77), “de la calidad de su contenido cuanto de su capacidad para presentar ese contenido, en principio

heterogéneo, como un paradigma poético coherente aunque plural, susceptible de ser acatado como canon artístico por la sociedad literaria”; por tanto ha de ser valorada la antología como posibilidad y sugerencia que se propone desde un criterio personal y subjetivo, nunca como dogma estético. Y seguramente, entre todas ellas, la antología que se defiende por sí misma y que cumple un cometido esencial “es la consistente en poemas de poetas jóvenes, que todavía no han publicado volúmenes o cuyos libros no son muy conocidos” (Eliot, 1992:40); ésta sí pudiera ser la perspectiva interesante para una antología y, tal vez, la finalidad y el objetivo que todo antólogo debiera plantearse.

Además de la ya citada de J. M^a. Castellet, tuvieron eco *Antología de la joven poesía española* (1967) y *Nueva poesía española* (1970), de Martín Pardo; *Antología de la nueva poesía española* (1968) y *Poetas españoles poscontemporáneos* (1974), de José Batlló; *Teoría y poesía* (1971), del grupo <<Claraboya>>; *Espejo del amor y de la muerte* (1971), de Antonio Prieto; *La nueva poesía española. Antología crítica* (1971), de Florencio Martínez Ruiz. La relación podría extenderse aún más, pues, como señala Méndez Rubio (2004:26), en el período 1964-1970 el número de antologías publicadas, con criterios diversos y orientaciones distintas, supera la veintena. A partir de 1975 continuó la aparición de nuevas antologías. Como dato elocuente de esa fiebre, un estudio publicado en 2005 por J. Doce, con datos recogidos por Méndez Rubio (2008:178), asegura que “en los últimos veinte años sólo dos antólogos (y poetas), Luis Antonio de Villena y J. Luis García Martín, suman entre los dos nada menos que diez antologías de poesía española actual”.

La presencia de Diego Jesús Jiménez en toda esa barahúnda antológica comienza en las sucesivas propuestas de Luis Jiménez Martos, siete en total desde 1964 a 1969; en ellas el antólogo se ocupa de períodos de uno o dos años para realizar la selección de poemas o de ganadores del Adonais. En 1966 aparecerán poemas del poeta de Priego en la antología preparada por Fernando Quiñones y publicada en Buenos Aires, *Últimos rumbos de la poesía española. La postguerra (1939-1966)*; de nuevo lo encontramos en la de 1967, de Martín Pardo y en la anteriormente citada de Martínez Ruiz. Sus poemas serán seleccionados en otras muchas -más de treinta-, aunque no siempre en las más zarandeadas comercialmente. De todas ellas señalaría la de Fanny Rubio y J.L. Falcó, de 1981, *Poesía española contemporánea. Historia y Antología (1939-1980)*; la de Héctor García Carrión *Poesía del 60. Cinco poetas preferentes* (1990) y la de J. J. Lanz, de 1997, *Antología de la*

poesía española (1960-1975). En este caso, Diego Jesús Jiménez está porque es, sin posibilidad de confusión entre antología y ontología, entre ser y estar.

6. Poesía, poema, poeta. Escritura.

No parece, desde nuestro punto de vista, cuestión primordial aquí y ahora si ha de ser enmarcado el poeta pricense en determinado grupo poético, en una u otra generación o en tal o cual quinta poética. Nos limitaremos a señalar bajo qué marbetes generacionales ha sido colocado, siguiendo cada propuesta criterios diversos; así por ejemplo, ha sido incluido en la “Generación del Príncipe” -Domínguez Rey-, “Promoción de los 60” -García Jambrina- o en el “Grupo poético de los sesenta” -Manuel Rico-; J. J. Lanz propone “Generación del 68” en la que a su vez integra a los *novísimos*; otras denominaciones más generales serían “Poetas de la Transición” – Fanny Rubio y J.L. Falcó-, “Tercera hornada de postguerra” o “Generación del lenguaje”. En el mismo grupo poético generacional, entre otros, estarían Félix Grande, Soto Vergés, J. Hilario Tundidor, Antonio Hernández, J. Benito de Lucas, Ángel García López. En alguna ocasión el propio poeta discrepaba de esa costumbre tan extendida de agrupar a los escritores siguiendo opiniones muy particulares e inexplicadas; personalmente no creía en generaciones, grupos o promociones pues tan sólo se debían a taxonomías, a simple finalidad didáctica (1993:27). Por su parte, y acertadamente, señala Luján Atienza que Diego Jesús es un poeta <<al margen>>; al margen “de modas y de modos, al margen de pensamiento impuesto (el poético y el político), la peculiaridad de su trayectoria lírica se presenta como una expresión de autenticidad” (2006:16); y añade poco después que se trata de “un poeta a contratiempo”, es decir, “que tiene su propio tiempo, un tiempo personal y único” (2006: 18); tal vez ahí radique el motivo por el que su obra, nada fácil y de exigente complicidad, no haya alcanzado la difusión que por su calidad creativa, ética y estética, debiera. ¡Ojalá este trabajo modestamente sirviera para que la poesía de Diego Jesús Jiménez sea valorada y considerada como ya debiera haberlo estado!

He de destacar, por otra parte, que la obra de nuestro poeta no admite división en más ciclos o etapas que aquellas a las que obliga el paso del tiempo, es decir, ha de ser entendida como único y gran poema que ha sido levantado a lo largo de los años con cada nuevo poemario, tejido en un tiempo individual que, a su vez, forma parte de otro más amplio y colectivo, asentado sobre el tiempo histórico, actual y presente o ya pasado. La anécdota del albañil de Priego, tantas veces recordada por el propio poeta, explica el

proceso de su escritura, cómo para salir de un poema escribía otro, uno nuevo para salir del anterior y así sucesivamente; su obra-poema, en suma, resulta ser un único poema cohesionado con aquellos otros que lo han ido conformando. A esta misma opinión se aproxima López Luna (2007:55) al considerar la unicidad de esta obra-poema: “Hay poetas cuya obra entera consiste en un único, multiforme poema constantemente reescrito”; reescrito con renovada voz, desvelando máscaras, haciendo que sea nueva cada palabra, camino siempre hacia lo desconocido en busca de hallar algún sentido a la existencia. ¿Poema o palimpsesto? En ese grupo de poetas ha de encontrarse Diego Jesús Jiménez.

Mi propuesta en este trabajo consiste en un adentramiento en la realidad transubstanciada, nueva, presente en la obra, realidad a la que llega desde su propio lenguaje, desde la estética de la metamorfosis, desde imágenes, desde la metáfora y su interpretación dialéctica e irracional que, como apunta el poeta sirio-libanés *Adonis* en palabras recogidas por Clara Janés (2001:172), “es fuente del perpetuo renacer y de la renovación continua de un movimiento creativo que incluye en sí los contrarios: la imaginación y la realidad, lo extraño y lo familiar, lo sobrenatural y lo habitual, lo manifiesto y lo oculto”; contrarios y opuestos que generan una dialéctica constante en el interior de la obra creadora del poeta de Priego. Como consecuencia de todo ello propongo una lectura personal, un recorrido por el itinerario sugerido en los versos a través de la palabra, aunque, así lo apunta el propio poeta en su entrevista con M.-Herrera (1968:15), en realidad “el verso no sugiere, sino que es el sostén de las palabras”; acaso se trate de un “ensayo de interpretación” de esa realidad-otra presente en los poemas, sin la pretensión de descubrir refugios perennes ni proclamación de verdades absolutas, inexistentes para cualquier mente crítica y peligrosas como la proclamación de un dogma. Será un internamiento entre poemas, versos, palabras y espacios en blanco desde donde, como lector, intuir o llegar a ser parte de la realidad creada en aquéllos.

Se trata de situarse en el poema, no ante el poema como observador extraño sino como coautor, y el lector lo es, -“Es una sugerencia [...] y tan poeta es el que sugiere con los versos que escribe como el lector que leyendo en los entreversos intuye lo sugerido y se deja llevar por ello”, recuerda en la citada entrevista- e iniciar activamente otra forma de labor creativa, de representación o tal vez de (re)construcción del poema en su plenitud aunque desde coordenadas personales, sensoriales y emocionales no necesariamente coincidentes con las del poeta-autor. En palabras precisas del poeta, “al poema siempre

tendrá acceso el lector desde su propia mirada; esto es, desde su propia experiencia y lo que a su través sentirá habrá de ser, en el mejor de los casos, semejante, pero nunca exactamente igual a lo ofrecido por el autor” (1993:20). El poema, así considerado, será siempre un espacio abierto capaz de desplegar un “intercambio comunicativo”, una lectura personal no unívoca.

El lector llega al texto desde una conciencia personal, desde un sentimiento propio, desde una experiencia individual y también compartida; se asoma a una escritura que R. Barthes, según cita de J. J. Lanz (2007:163), definió “como un acto de solidaridad histórica y T.S.Eliot señaló que, en el momento de escribir, <<the whole of the literature of Europe from Homer [...] has a simultaneous existence and composes a simultaneous order>>”. El lector, por tanto, encuentra toda una herencia en el poema; en el texto que recibe están el autor y otras muchas voces de cuantos a lo largo de los tiempos también han empleado la palabra, creadora y fértil. En este proceso el lenguaje, la palabra, los espacios en blanco y los entreversos son instrumentos necesarios y “sirven simplemente de estímulos para generar significados, que no serán exclusividad de quien habla, sino compartidos con quien escucha” (Luján Atienza, 2006:25); se trata, continúa, no de la transmisión de conceptos sino de “producir efectos comunicativos”, de la creación de sentido mediante el lenguaje. Y ahí, ha de aparecer el lector que tendrá su propia dinámica para crear sentido.

Siguiendo el orden cronológico de aparición de cada uno de los poemarios, en el primer capítulo he agrupado *Grito con carne y lluvia* (1961), *La valija* (1963) y *Ámbitos de entonces* (1963); no son demasiados extensos y, sobre todo los dos últimos, comparten ámbitos y lenguaje muy próximos.

El primero de ellos bien pudiera ser leído como alegoría genesíaca y origen de cuanto ha de seguir, como si señalara el inicio en un tiempo y espacio míticos sólo posibles en una realidad soñada aunque desde el lenguaje empleado parezca investida como real y cierta. Siempre he creído que es un poemario deslumbrante por la riqueza de imágenes y por su estructura cinematográfica, con una gran capacidad para combinar tiempos y espacios diferentes, para desplazar y mover imágenes en planos distantes, casi simultáneos, de manera rápida. Así mismo ha de destacarse la simbología tanto viejo como neotestamentaria a la que acuden constantemente los versos y la palabra. Si, por otra parte, recordamos que el poeta inicia la escritura de este poema, aún titubeante, apenas cumplidos los diecisiete años y en pleno auge de poéticas más socialrealistas, habrá que

convenir que, aunque no sea muy extenso ni de conseguida perfección estética, debe ser considerado con mayor importancia que la concedida hasta ahora; un ligero desbrozamiento le devolvería el brillo que contiene. Recuerdo cómo el propio autor casi prefería ignorarlo, como los críticos, pero tras algunas conversaciones podría asegurar que apreció algún cambio de opinión, más próxima a la que le proponía, sobre este poema.

La valija es un libro pleno de sentimentalidad de lo cercano, con léxico también sentimental y próximo, sin grandes alardes ni búsquedas estilísticas, como deben ser las cartas y escritos que se envían a quienes se considera emocionalmente al lado. Elementos de la cotidianidad, rasgos que expresan acercamiento afectivo, situaciones vividas o esperadas están muy presentes en este libro.

De *Ámbitos de entonces* se puede decir que estamos, como si de un juego de cajas chinas se tratara, ante una infancia, conformada por otras infancias, ámbito de ámbitos entre un tiempo que transcurre desde la mirada hacia el recuerdo que incorpora al hoy aquel entonces, proceso dialógico de “un regreso de la memoria al olvido y un regreso del olvido a la memoria”, como recuerda Juan Gelman cuando se refiere a la función de la memoria. Además de tiempo, ese ámbito también es un espacio, numerosos espacios que, como amplios escenarios, se extienden para que lo cotidiano y la vida puedan ser representados, tengan corporeidad figurativa. En este poemario el lenguaje común y diario es creativo, palabras y situaciones comunes adquieren un sentido que trasciende lo cotidiano, el léxico y las imágenes sugeridas tienen el colorido de lo habitual y de lo sentimental pero tras esa apariencia está una realidad trascendida. Entretejiendo todo lo anterior se intuye en algunos de estos poemas una fina ironía que va recorriendo lo nombrado o lo que permanece en el silencio: momentos de la vida, creencias que la acompañan, ceremonias o, simplemente, situaciones, palabras...

Me he detenido en este mismo capítulo en un aspecto frecuente en la escritura poética, en nuestro poeta: la reescritura en sus diversas formas, evidente en algunos de los poemas y versos de estos libros que, reescritos, volvieron a aparecer en antologías de la obra del poeta o en la reedición de *Fiesta en la oscuridad* (2006). Bien es cierto que a medida que se suceden los nuevos poemarios la reescritura se va reduciendo hasta quedar en pequeñas correcciones.

En el capítulo segundo llegamos a *La ciudad* (1965), libro clave y significativo por el momento en que aparece, destacado además con el Premio *Adonais* 1964 y guía o inspiración, como ya se indicó, de algún poeta posteriormente *novísimo*. A este poemario

se llega desde *Ámbitos* ... y en él no es difícil hallar tantos ámbitos conocidos desde los que se podría haber realizado una lectura personal del libro; sin embargo me ha parecido encontrar en la obra otras posibilidades de lectura en las que he preferido adentrarme. Este libro puede también ser reconocido y, por tanto leído, como si de poesía mística civil o laica se tratara, no determinada por creencia religiosa concreta; ascensión continua hasta la cima, última ronda del libro, donde espera el hombre, la “Ronda del hombre”. Otra lectura diferente nos llevará a seguir el rastro del mito platónico de la caverna y observar el proceso de cómo la realidad se va creando a través de reflejos, sombras, máscaras, simulaciones.

Esta ciudad, la nacida en *La ciudad*, aún alberga vida y proximidad, dimensión humana; tan distinta de aquella otra ciudad, casi campo de batalla por la sobrevivencia diaria, la que queda *construida* en “Homenaje a Federico García Lorca”, de *Itinerario para naufragos*. Ciudades, ambas, en ámbitos diferentes y distantes en emociones que el paso del tiempo ha ido perfilando.

La ciudad se presenta como la manifestación del estado del alma del yo poético, que la *ha construido* siguiendo un proceso emocional, anímico, en el que ese yo se va encontrando a sí mismo; a lo largo de ese encuentro aparecen para manifestarse todos sus *demonios*; acuden también las pérdidas.

El capítulo tercero lo ocupa *Coro de ánimas* (1968), título nocturnal y espectral. En este poemario la muerte se manifiesta como dueña de la vida; ésta no desistirá, a pesar de todo, de prolongar su representación teatral en el mejor de los escenarios barrocos. La dialéctica vida-muerte se extiende a lo largo de poemas, alguno de los cuales -“En La Mancha”, “Noche de Navidad”, “Castilla”- se alza sobre un armazón figurativo de tono expresionista acorde con el enfrentamiento vida-muerte. Lo cercano, lo doméstico siguen siendo espacios para la memoria; al mismo tiempo ha de destacarse que en la primera parte, Libro I, el sentimiento amoroso abarca tiempos distantes, ahora soñados, y distintos lugares; se podría añadir que somatiza ese sentimiento, las emociones e ideas que surgen en él. De alguna manera recuerda a Dylan Thomas y su interpretación de ese sentimiento; para él, en palabras de Niall Binns y Pérez Sauquillo (2003:14), “pensamientos y acciones humanos emanaban del cuerpo y <<cada idea, intuitiva o intelectual, puede ser imaginada y traducida en términos corporales>>”; cabría añadir que también el paisaje se vuelve cómplice en esa somatización. Ejemplos evidentes los encontraremos en los poemas “Entre sombras”, “El silencio”, “Primer amor”... Tras ese borbotón de vida, el libro

camina hacia otros momentos también humanos pero iluminados por una luz diferente, hacia la disolución de la vida, hacia un nihilismo descarnado de los poemas finales, “Coro de ánimas” y “Despedida”. Como en libros anteriores ni la muerte ni los muertos guardan silencio porque, de manera inevitable, la memoria con sus recuerdos sale al encuentro. Si tuviera que acudir a una pintura capaz de reflejar figurativamente este poemario, o poemas de otros muchos, la encontraría, entre otras posibilidades, en Valdés Leal, en Goya o en alguno de los pintores del grupo *Die Brücke*; en ellos hallaría respuesta.

El capítulo cuarto se ocupa de *Fiesta en la oscuridad* (1976), libro cuyo título parece ligado al anterior por un cambio de luz, ahora tan pálida que apenas despunta en la oscuridad; “Acaso, nada / sino un ruido mortal o una luz pálida, / en silencio nos vive”, leemos en el segundo poema de este libro; esa luz inapreciable es el símbolo de la ausencia de referencias, de lo difícil de un itinerario en el que no se vislumbra el camino. Iremos, a lo largo del capítulo, siguiendo la modulación de la luz en los poemas, de la claridad hasta la ceguera. Por otra parte, el título podría interpretar y definir tanto un momento colectivo de desorientación y fracaso del ser humano como su consecuencia y desánimo individual. ¿Qué se celebra en esta fiesta?, ¿acaso las pérdidas o la insensatez de quien lo sabe todo irrecuperable? La muerte continúa presente así como la imposibilidad de superación de su dialéctica con la vida cuya resolución final no es desconocida. Imposible hallar mayor desolación que la de estos versos del primer poema, “Palabras para Luis Cernuda”, “Triste es seguir si todo se nos muere. / Mas es más triste aún vivir perdiendo / las cosas sin que mueran”; el camino hacia el fracaso parece inevitable pero acaso la palabra sirva de refugio temporal y alargamiento de la espera.

Los versos se transforman definitivamente en versículos cuya aparente capacidad de expresión debiera ser más amplia para abarcar más fácilmente una realidad poética que no se deja aprehender; pareciera que el verso se quedaba corto e incapaz en el decir, por eso ha de acudir a mayor extensión versicular: símbolo de acumulación de tiempo vivido.

A pesar de lo anterior, se observará cómo en este libro aún queda espacio para un amor real y fructífero, no tan vivo ni idealizado sino inmerso en la oscuridad reinante. Significativo que los tres poemas finales se dediquen a la pintura; acaso ésta, como el arte, sea la propuesta de salvación a la que acogerse, porque si el arte es mentira, como sugería Picasso, al menos nos acerca a una realidad de máscaras y figuración.

Hay que destacar la importancia del poema homónimo, “Fiesta en la oscuridad”; como se irá comprobando al leer los libros posteriores, se trata de un poema fundacional: en él

se encuentra el germen de lo que serán las coordenadas poéticas en las que se mueve la obra de nuestro poeta, los aspectos que aparecerán más ampliamente en los poemarios que siguen a éste: aquí intuye la realidad como creación, la importancia de los sentidos y su capacidad para iluminar; aquí está lo nuclear de cuanto será la poética de Diego Jesús así como esa manera tan personal de la mirada hacia un tiempo histórico del que, aunque pasado, perduran las secuelas -“tan sólo somos los residuos / de una hoguera apagada”-. Es poema fundacional, poema llave.

Bajorrelieve (1990) ocupará el capítulo quinto; en él veremos cómo la ligazón con los libros anteriores se mantiene. Destacaremos, además, el tratamiento con aura religiosa manifestado a través de un lenguaje ceremonial propio de ritos religiosos, inferido a la palabra creadora transformada casi en objeto de culto, con altar propio, a la vez que regresa a la reflexión sobre las posibilidades expresivas del lenguaje.

La mirada hacia las pinturas de Altamira desembocará en numerosas consideraciones sobre la creación poética y el arte contemplados desde el momento primigenio y anunciador. Las ruinas como territorio fértil para la creación, el paso incontrolable del tiempo, la Historia como disculpa y ocultación manipulada, pero siempre observada desde una ironía que será al mismo tiempo un juicio crítico sobre la misma Historia y quienes la han contado o escrito, los ganadores, desde el mismo ángulo.

Esta obra representa ya el escalón anterior a la cumbre que lo es, para la poesía en castellano, el poemario que sigue a éste.

El sexto capítulo se fija en *Itinerario para náufragos* (1996), libro de encuentros y afluencias, en él terminan por confluír todos: la poesía, el yo poético, el poeta, tú y nosotros quienes estamos al otro lado de la página. Aquí queda depositado cuanto se ha venido diciendo en capítulos anteriores, aquí termina por desembocar la escritura creativa del poeta de Priego: la memoria íntima, personal, heredada y colectiva con su acompañamiento, la reflexión sobre el transcurrir del tiempo, sobre la Historia o sobre el hombre moderno, desarraigado y náufrago, que “ha perdido toda perspectiva totalizadora de la realidad, [...], incapaz de captar las raíces que sustentan ese mundo” (Lanz, 2007:148). La creación artística será contemplada como ¿mirada, apariencia, magia? La reflexión general o ideas sobre el discurso poético se vierten en estos textos en los que de manera generalmente explícita se manifiestan, señalando así una clara posición estética.

No podía estar ausente el Júcar, refugio y morada para un yo poético que debe a esas aguas tanta vida propia y externa. Aquí, también la palabra, tan difícil de someter en el

territorio de la creación poética; los destellos de esa misma palabra en la creación de imágenes en decantación como acercamiento a la “maldita belleza”, el poder develador y revelador del lenguaje y los itinerarios que abre a la meditación.

Todo un itinerario con sus caminos adyacentes y recodos en el que, sin duda, aún habrá de detenerse el caminante en numerosas ocasiones.

En el capítulo siete se trata de reunir los elementos que alimentan toda la obra del poeta pricense que, como corrientes subterráneas o vasos comunicantes, afloran por doquier. En cierto modo, a lo largo del trabajo ya se ha podido apreciar gran parte de cuanto en él destaca.

No resulta novedad recordar en esta parte que la infancia, como forma de una determinada memoria, se convierte en inmanencia en todos los libros; latente seguirá lo rural, también memorioso; o el río y los ríos; o la obsesión con el paso del tiempo que supera y desvela las debilidades e incapacidades del hombre hasta dejar en evidencia la disolución entre la nada de ese ser humano incapaz de comprender las reglas sintácticas que rigen el mundo en el que vive; o cuanto se evoca en el apartado “Supe de ti” que conduce hasta un nombre propio imprescindible. El (pan)teísmo léxico o el mundo religioso en el vocabulario de la obra de nuestro poeta merece especial atención por lo entreverado que está con el lenguaje; en palabras de Martínez Ruiz (1970:19) “las apelaciones religiosas están vaciadas de truculentos agonismos, pero no siempre expresan asimismo armónicamente la relación hombre-Dios, tocadas de un relativo escepticismo”. Y así sucesivamente nos iremos deteniendo en aquellos yacimientos de los que surge esta poesía.

En el último capítulo, el octavo, con un breve repaso por cada uno de los poemarios, trato de destacar la importancia y acaso la singularidad de la obra de Diego Jesús Jiménez en la poesía española, aunque el reconocimiento público no haya sido consecuente con la calidad de su poesía. En él quedan recogidas unas a modo de conclusiones, siempre abiertas y nunca dogmáticas.

Se advertirá que cuestiones como la métrica apenas ocupan espacio en las páginas que siguen. Estoy convencido de que la métrica y la rítmica versal en esta obra creativa ha de ser un tema para una exclusiva investigación monográfica, amplia y detallada, puesto que la variedad, musicalidad e intensidad del verso y del versículo así lo exigen; tan próximo a la matemática o a la música el poema con su ritmo, las cadencias, la medida. En ello se detendrá el mismo poeta para hablar de la métrica en sus versos: “Mi poesía es libre

aparentemente. Es una poesía que utiliza los metros clásicos sometidos por medio de encabalgamientos o versículos a nuevos ritmos. La combinación de versos de sílabas impares, sobre todo de 7 y de 11, dislocándolos, rompiéndolos a través de encabalgamientos sucesivos, pero dejando que el verso continúe conservando estos ritmos” (1993:29). Muy esclarecedor al respecto es el capítulo “Habitar su ritmo”, incluido en la obra de Luján Atienza (2006:157-205) citada en la bibliografía.

El diálogo que el poeta mantiene con la tradición literaria hispánica -“Mi poesía depende ... de la poesía de los poetas que más cosas me han enseñado. [...] Con ellos he entrado más adentro en la espesura”, asegura Caballero Bonald (Busutil, 2010:12)- o con otras tradiciones se irá concretando a lo largo del trabajo; se puede decir que no rehuye ese diálogo ya que todo poeta y artista ha de mantenerlo vivo con cuantos hablan o han hablado. Y como ejemplo de la importancia de voces que hablan o se escuchan, de los ecos en la creación poética, quiero traer aquí la estrofa final con la imagen del lúgano, ave polifónica, del poema “A Carlos Villarreal” del también poeta y gran amigo Antonio Carvajal, citada por A. Chicharro (1999:23): “¿O el corazón sí es lúgano, y aspira a la comunicación total, / a la comunión de la belleza? ¿A repetir la voz, que aprendió / como súbito relámpago? Sí, el corazón es lúgano, produce un / eco, desdobra nuestras vidas: significa una entrega”. En el poema, en cualquier poema, siempre se escuchará la voz cambiante de un lúgano; pero el poema será único e irrepetible, como lo es cada ser humano.

Conocemos las preferencias literarias y los nombres de poetas que, como decía Diego Jesús, “considero mis contemporáneos” (2004: 173); la lista comienza con Virgilio, Dante, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz y continúa hasta Claudio Rodríguez, Blas de Otero, Valente, Brines, Gamoneda, Carlos Sahagún, Eladio Cabañero, sin olvidar a Quevedo, Rimbaud, Machado, Salinas, Lorca, Cernuda, Pessoa, Celan ...

No he de pasar por alto, en estas líneas de cierre, el tono épico que recorre numerosos poemas en los que imprime una fuerza e intensidad que el lenguaje transmite a los versos en forma de emoción: épica del fracaso, épica en la actitud digna de perdedores de la Historia, épicas que el tiempo ha truncado.

Finalmente, no se puede olvidar en el proceso creativo y *escritural* la actuación y dinamismo del poeta y del yo poético; ambos conviven en el poema, es su escenario; pero hay una enorme diferencia entre ambos: el yo poético sólo “justifica su existencia en

cuanto que *es*” en el proceso de escritura (Lanz, 2007:38); en dicho proceso, el poeta además vive y existe, pervive en otros escenarios no necesariamente textuales.

7. A la espera...

Hemos quedado a la espera del nuevo poemario que Diego Jesús anunciaba en una entrevista en julio de 2006; “Ahora estoy trabajando en un libro de título aún provisional, *Fugacidad inmóvil*, en el que hay algunos poemas que son como si entraras con un ‘zoom’ en otros problemas (sic) [poemas] ya escritos. Es como si ampliaras una secuencia, una imagen que a mí me ha vuelto a emocionar y me ha inducido a penetrar de nuevo” (*Apartado 202*, 2ª de julio, 2006, Cuenca, p.7). Algunos poemas inéditos irán apareciendo en diversas antologías como *Iluminación de los sentidos* preparada por M. Rico, o en cuadernos de poesía como el publicado por el Ayuntamiento de Motril en 2006 cuyo título, *Fugacidad inmóvil*, sirve de cierre con el poema homónimo. En la última antología hasta hoy, bilingüe, publicada en Bulgaria en 2009 aparecen dos poemas como inéditos, en libro, “Tango para un tiempo sin ti” y “Fugacidad inmóvil”; los mismos aparecen recogidos en otra antología preparada por Luján Atienza, *Los rostros de la medusa. 20 años de poesía conquense* (2009).

Han de añadirse a lo anterior unas palabras, ahora proféticas, en las que Molina Damiani recoge, junto a un epílogo insospechado, sobrevenido e impuesto, el que podría ser título definitivo del poemario que está por llegar: “*El infinito nos protege...*, título del libro en que Diego Jesús Jiménez ahora mismo trabaja mientras cruza de nuevo otra frontera de su vida” (2008:46). ¿Es visionaria la palabra escrita o el tiempo y su devenir tendrán que justificarse ante ella?

La espera del que será poemario póstumo habrá de tener respuesta.

Nada mejor para terminar esta introducción que aventar la palabra para que hable la poesía; o como asegura el poeta turco Fazil Hüsnü Daglarca, en palabras que cita Clara Janés (2001:173), “la poesía aparece cuando las palabras que la componen desaparecen”.

Aunque somos lenguaje y el ser humano es lenguaje, viene ya el tiempo del ocultamiento o tal vez desaparición de la palabra -¡qué contradictorio decirlo con palabras a punto de desaparecer!- para que aparezca la poesía de Diego Jesús Jiménez.

En este trabajo...

Las ediciones de las obras de Diego Jesús Jiménez que se han utilizado para la realización de este trabajo son las siguientes:

- *Grito con carne y lluvia. Poema*, Cuenca, Imprenta Minerva, 1961.
- *La valija*, Bilbao, Alrededor de la Mesa, 1963.
- *Ámbitos de entonces*, Palencia, Rocamador, 1963.
- *La ciudad*, Madrid, Rialp, 1965.
- *Coro de ánimas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1968.
- *Fiesta en la oscuridad*, Madrid, Dagur, 1976.
- *Bajorrelieve. Itinerario para náufragos*, edic. de Juan José Lanz, Madrid, Catedra, 2001.

Todas las demás citas que se realizan, sean de antologías, de otras ediciones o de cuadernos poéticos, llevan las referencias necesarias para su localización e identificación.

PRIMER EQUIPAJE POÉTICO: INFANCIA

I. ENTRE EL COLOR DE VERSO, EL COLOR DE CUNA

El inicio del viaje consciente hasta la poesía de Diego Jesús Jiménez, de una manera más formal, lo marca *Grito con carne y lluvia* (1961). El poeta ha elegido la sobriedad lírica, aunque cargada de imágenes sugerentes, para adentrarse en un tema primigenio y genesiaco. Va a bucear en los misterios que circulan en paralelo hasta territorios próximos a la fe para mostrar desde ellos figurativamente el nacimiento de la palabra. Ésta posiblemente manifieste y evidencie en algunos momentos su “cortedad en el decir”, ya que no siempre puede alcanzar la línea que define de una manera más precisa la imagen. Si, por otra parte, es necesario, habrá que echar mano de ella para representar la compleja realidad inaprensible: los conceptos y la palabra que los trasladan, resultarán escasos por insuficientes cuando de lo soñado se trata. Ya Mircea Eliade (1999:15) reconoce cómo en ciertas situaciones la incapacidad de expresión conceptual es evidente y se muestra ante determinados conceptos o ante la expresión de ciertos recovecos de la realidad: “Si el espíritu se vale de las imágenes para aprehender la realidad última de las cosas, es precisamente porque esta realidad se manifiesta de un modo contradictorio y, por consiguiente, no puede expresarse en conceptos”. Tal vez sean la creación, el arte, por tanto también la poesía las que contengan la posibilidad de superación de esas incapacidades; la poesía podrá convertirse en “lañadora” de mundos tan conectados entre sí como lo son palabra e idea.

¿Cómo intentar la armonización y el diálogo entre tan aparentes contradicciones como Crucifixión y Creación, Gólgota y Vida, pastoreo de la palabra y sublevación de los conceptos? La respuesta se hallará acudiendo a la creación poética, a la palabra, a la invención de la existencia, a la figuración de lo soñado.

El poeta de Priego logra configurar en *Grito con carne y lluvia* una única pero poliédrica realidad que va creándose a lo largo del poema, entretejiendo cuanto pudiera entenderse como imposibilidad; camina el libro entre transiciones inesperadas y sorprendentes de tiempos y espacios inabarcables: es la sintaxis generalmente incomprensible del proceso creador.

Cuando nació este poema, la estética dominante se paseaba de la mano de la poesía social, camino ya de su declive, mientras nuevas voces con otros tonos creativos diferentes iban siendo celebradas y conocidas: J.A.Valente, Claudio Rodríguez, Francisco Brines,

Eladio Cabañero,... y Diego Jesús Jiménez que decidió un camino más personal desde el comienzo de su escritura acudiendo al inicio del itinerario, a un tiempo que comenzaba a transcurrir nacido de la nada.

Ahí estará ya el tiempo con su devenir separado de la eternidad o del no-tiempo del que surgía, de alguna forma del vacío o de la misma nada.

Es frecuente que algunos estudiosos de la obra de Jiménez apenas presten atención a *Grito con carne y lluvia* y pasen por este libro dejándolo arrinconado en una especie de prehistoria necesaria en toda producción artística, sin apenas detenerse en él porque aún, creen, carece de entidad y no pasa de ser una especie de ejercicio primerizo; olvidan que todo estadio primero encierra forzosamente un “primitivismo” que ha de abrir camino para la consecución de otros futuros. ¿No han de ser dignos de atención los inicios?

La poesía, dice Antonio Gamoneda (1997:175), “es un arte primitivo que sobrevive porque [...] el <*homo faber*> (o el que nos toque ser) conserva fondos importantes de sensibilidad primitiva”. Aprovechando las palabras anteriores podemos añadir que *Grito con carne y lluvia*, doblemente arte primitivo por ser origen y ser poesía, no debe ser pasado por alto ya que, por otra parte, toda obra poética ha de tener un enraizamiento en un pasado que se manifestará con mayor o menor evidencia a lo largo de la escritura y en cierta manera siempre tendrá como referente esa “sensibilidad primitiva”.

1. Del color de cuna

Entre un cielo que estaba “cubierto y encendido” con el que comienza el poema y un cielo final que “abrió la boca: Tuvo un sueño”, entre ambos cielos queda *Grito con carne y lluvia*, poema nacido en la altura, en esa amplitud espacio-temporal inabarcable donde acaso haya brotado la palabra como regalo y acompañamiento de tanta claridad que descende de lo alto, envuelto en un tiempo sin medida y en un espacio indefinidos, encarando el destino humano, obsesión permanente para el ser humano, propietario y dueño transitorio de una forma de lenguaje, de la palabra.

Una larga reflexión se inicia en unos tiempos ahistóricos, en el origen y aparición de una realidad, compañía inevitable y cercana: el mundo, escenario y figuración no siempre a la medida del ser humano.

... trepan por el aire,
en la fatal hora,
las crónicas ocultas al hombre primitivo.
Nació aquí,

el culpable pastor de mis palabras.
De aquí partió buscándose los hijos.

El motivo último de este poema, la preocupación en la que está inmerso el poeta, el yo de la escritura, es situar el origen real o soñado de la Palabra: recreadora, creativa, visionaria, generadora de mundos, de días en sus tiempos, de vidas con sus espacios, siempre de camino hacia un lenguaje, el de la metapoética. Sin duda, el autor contempla el poema finalizado, lo repasa emocionalmente en imágenes y ya, en manos de la palabra, lo deja para que un lector cualquiera reinicie un viaje personal desde la configuración que aquél le presenta.

La palabra como elemento reflexivo y sugerente será una de las características de la escritura del poeta de Priego. Ella, la palabra, se tomará como patrón y medida en los procesos fundacionales: “Descansó una palabra y repitió”.

Del relato bíblico describe cuatro niveles Northrop Frye (1996:221):

- Cielo [...] lugar de la presencia de Dios, normalmente simbolizado por el cielo físico.
- El paraíso terrenal, hogar natural y original del hombre,[...] que ha desaparecido como lugar pero hasta cierto punto es recuperable como estado mental.
- El entorno físico en el que hemos nacido, teológicamente un mundo caído y de alienación.
- El mundo demoníaco de muerte, infierno, y pecado por debajo de la naturaleza.

El poema nace y se mueve en el mundo caído, con suspicaces miradas hacia lo alto: “Aquí polvo. / Lluvia. Fondo. / Dolor. Hombre”. La enumeración anterior, palabras presentadas como martillazos rítmicos y sincronizados, sitúa claramente el lugar reservado al hombre. La ambientación emocional, el destino y el territorio que intuyen y preparan para el hombre poeta / yo poético es evidente desde los comienzos de la escritura.

La creación literaria la vuelca sobre la creación cósmica, y con la frecuencia de la palabra, o “servomecanismos descriptivos”, siguen naciendo imágenes que se mueven a lo largo de este mural o poema, algunas de ellas próximas a un expresionismo desasosegante.

“Pensó el amargor para esconder al mundo, / y se escoció en rápidos inviernos, / librando al sol del fuego de palabras / al mediodía expuestas” (*Poesía*, 1990: 24): tal es la fuerza que genera y despliega la palabra que el sol corre peligro de incendio lingüístico, él que es mantenedor de vida y de las vidas ¿expuesto a ser devorado, hasta desaparecer, por fuego tan creativo? Desde la palabra establecemos una intensa relación metafórica con la

realidad, que en algunas ocasiones están ambas tan fundidas que es difícil resituirlas en sus respectivos ámbitos.

A pesar de todo lo sugerido, aún guarda la palabra ángulos significativos, de difícil acceso, con mecanismos internos que escapan a nuestro dominio. Lo recogen acertadamente unos versos de Roberto Juarroz (1991:87): “Las palabras son pequeñas palancas, / pero no hemos encontrado todavía su punto de apoyo”. Por eso, las hay tan versátiles y poliédricas, tan poco fiables, que el edificio levantado para el intercambio creativo, acaso para alguna forma de comunicación se nos puede venir viene abajo.

La palabra trasladada a la imagen que crea -de ahí, imaginar- mayor misterio, amplía y sustenta su percepción; nunca debe aproximarnos hasta la comprobación de la fantasía ni del ensueño, ni ha de desvelar por completo cuanto aparezca cubierto. Si no se respetaran esos límites, terminaría el encanto de la fantasía y del ensueño que en todo lo velado se encierra. “Habrá siempre más cosas en un cofre cerrado que en un cofre abierto. La comprobación es la muerte de las imágenes. Imaginar será siempre más grande que vivir” (Bachelard, 2000:122). Se trata de vivir, pero imaginando, de modo que la ensoñación perdure en el tiempo vivido y así parezca más soportable.

En *Grito con carne y lluvia* encontramos breves diálogos entre la Creación y la creatividad, entre largos momentos de reflexión y espacios para el silencio. La Creación se desenvuelve como un gran gesto estético del Muñidor del universo, como manifestación de su dominio sobre la nada -“El hombre, / se vio desatado por los hombros / esperando partir los siete panes. / Y señaló cambiarse de igual modo / como un simple lañador de mundos”-. La manifestación más clara de que el hombre también puede crear, ¿o estará limitado a recrear?, es la capacidad imaginativa, de sueños, entregada al hombre como juego artístico; en nuestro caso, como creación literaria con el pastoreo y vigilancia de las palabras en rebaño, pastor de palabras, guardián de la palabra dada.. Sin duda, habrá otra forma de Creación: con la mirada, capaz de generar imágenes y tan especial que puede poner orden en el desorden imaginario de cualquier situación primigenia desconocedora de norma alguna, y alcanzar apariencia de armonía.

Observó los astros sin cansancio.

Creció al trigo con ojos de sorpresa,

[...]

Los árboles fueron labrados en prodigio

y viéndolos desnudos, los vistió de sus frutos al mirarlos.

(*Poesía*, 1990:25)

¡Qué fuerza creativa la de la mirada! ¿Existirá en algún momento equilibrio entre mirada – creación – pensamiento o será más creativo el desequilibrio entre todos ellos?

Un día el Hacedor pensó el corazón del hombre, crea así un corazón pensado en el que coincidirán no siempre en armonía sentimiento y pensamiento; prosiguió en su pensamiento y “He aquí la mujer entre nosotros, pensó, / y lanzó al viento la noticia, en forma de suspiro.” La mirada crea pero también el pensamiento ayuda en la actividad creadora; a ello se unen los sueños en momentos no señalados y de manera imprevista: “Y soñó sus diminutos hijos / apoyando entre sus brazos / el calor de un suspiro interminable”; ¡qué humano y próximo el Hacedor, capaz de suspirar como cualquiera!

El movimiento -“me sucederé en el aire, / formando figuras geométricas. / Las llevaré a las montañas”-, apenas perceptible, se desliza de manera suave, sin cambios bruscos; se desenvuelve en un dinamismo circular en el que el hilo narrativo comienza y termina en el destino humano. “Prodigó preguntas y parecidas: / ¿Dónde iremos? / ¿Qué círculo se abre al desconsuelo de los rostros?”.

La obra está embargada de un tono heroico, de gesta épica, de acción que trasciende lo humano; “la escena es cósmica y grandilocuente” (Domínguez Rey, 1987:167). Ya en los primeros versos puede percibirse la sensación de que algo importante y decisivo se va a sugerir, algo que va más allá, que supera la dimensión humana.

En esta aproximación al origen, la inmaterialidad tiene frecuente diálogo con lo corpóreo y la materia; ésta nace de lo más primario, del barro: “...Y habiendo formado lodo con las manos / sembró las flores en la tierra”. Fue extendiendo formas hasta completar el proceso creador; cuanto antes era ignorado o permanecía en lo desconocido porque se quedaba tan sólo en intencionalidad o aspiración, aparece con su corporeidad. Cuanto el yo poético sugiere, logra que se escuche en los versos: un continuo deslizamiento de voces surgidas desde distintos ángulos de la abstracción, desde la irrealidad originaria: Gólgota, Transfiguración, Vida, Misterio de la palabra creadora, Promesa:

Y desde aquí. Desde aquí mismo,
tendió su cuello y acarició los montes,
gritó con carne y lluvia,

y arrastró su túnica en el agua.

A través de la figuración y de la palabra que insinúa sensaciones y figuras es más sencillo vislumbrar el origen, los comienzos de cualquier realidad.

1. 1. Nuevo color: cuna

Desde los primeros versos muestra el poeta una clara intención de buscar para ellos un asiento en tierra, un enraizamiento telúrico del poema; lo consigue con la introducción de deícticos que, poco a poco, según avanza el texto, y sin desaparecer, van desvaneciendo su su fuerza señaladora:

De aquí partió buscándose los hijos.
Aquí la tarde cambia, vive.
Me rodea el invernial deseo. Los hombres,
desde arriba, desde aquí mismo,
se dolieron partiéndose la savia.

(*Poesía*, 1990:23)

Está muy clara la intención del poeta ante esa inusual acumulación de fijadores espaciales; parece mostrar un interés especial por hallar un asentamiento en la tierra firme del acto creador y de lo creado, tratando de contraponer estratos en niveles distintos para que sea considerada la creación poética en su dimensión humana. Y volverá más adelante a la reiteración deíctica con otro verso anteriormente citado, “Y desde aquí. Desde aquí mismo”; y al final del poema, como si intentara dejarlo todo cerrado y enmarcado, encontramos este verso tan parecido a los anteriores, “Y aquí. Aquí mismo...” Tal vez, el poeta sólo pretenda destacar ese “aquí mismo”, frustrado por la incapacidad del hombre para el vuelo o ya convencido de la condena y del castigo a permanecer aquí, aquí mismo amarrado sin posibilidad alguna de huida, pero preservando la disposición para el sueño.

Sin duda, para el poeta la primera memoria ha de considerarse como punto o manantial desde donde surgirá parte del material poético y que -habremos de coincidir con Baudelaire en sus *Diarios íntimos*- todo, por corriente que sea, puede quedar convertido en símbolo. Conviene no olvidar, en cualquier caso, que el símbolo no es un objeto ya que carece de existencia real, nunca tendrá corporeidad ni materia física aunque sí, y únicamente, sentido.

Grito con carne y lluvia ¿un poema de creencia, poema religioso? En lugar de religioso, más bien mitológico, mítico. Mirando hacia tiempos fundacionales es complicado discernir los límites entre mitología, creencia religiosa o explicación inteligible, didáctica, de conceptos abstractos como “creación de la nada”, infinitud, eternidad... “Es un poema unitario [...] donde se enlazan imágenes visionarias [...] para representar en un ámbito alucinado la creación artística vinculada al elemento religioso y cósmico” (J.J.Lanz, 2001:13), aunque sin aspiración alguna de carácter teleológico ni teológico. Hay, diseminadas, referencias narrativas que proceden de textos de los evangelistas Mateo y Lucas, así, en Mat. 21, 12-13 se narra la profanación del templo y la posterior expulsión de los mercaderes. Diego Jesús Jiménez lo recoge en estos versos: “Porque Jesús dijo: /... Y vosotros habéis tomado la casa de mi padre / como un mercado de palomas y cerdos”. Más adelante, encontramos ecos de la parábola de los viñadores (Mat. 21, 33): “Un hombre plantó una viña [...] y fabricó una torre. / Y arrendada a ciertos labradores, marchóse lejos de su tierra”. De igual modo, y según se cuenta en Lucas 23, 43, de las palabras atribuidas a Jesús en el Gólgota y dirigidas a uno de los ladrones con quien allí había sido crucificado, queda huella en el verso “... Hoy, estarás conmigo en el Paraíso”. Aún se podrían reseñar otras alusiones extraídas de los textos testamentarios, tales como la Transfiguración en el monte Tabor, “me sucederé en el aire, / formando figuras geométricas. / Las llevaré a las montañas / a la Hierba erguida en el Tabor”; o aquellos versos que se centran en aquella inútil e imposible rebelión de los ángeles, seres tan poéticos y reales como una metáfora, “De los ángeles, por hambre, / surgieron las batallas”.

Todo lo anterior no convierte al poema en una pieza de carácter religioso aunque gravite en territorios en los que cuesta deslindar ámbitos imprecisos. El poeta conquense conoce los textos bíblicos pues forman parte del acervo cultural de la tradición escrita de procedencia semítica y los maneja en su poema como referencias poéticas sin intencionalidad doctrinal, más por su valor plástico y visual que por su contenido conceptual; el yo poético parece moverse con naturalidad entre ese mundo de lo intangible, lo atemporal y misterioso. “La mitología no es una protociencia: expresa creencias humanas, miedos, inquietudes, pasiones y agresiones en el marco de una tradición o revelación que se supone proviene de una fuente de autoridad de origen misterioso” (Frye, 1996:65). Estas palabras ponen de manifiesto lo difícil, o acaso estéril, que es someter a un proceso de raciocinio cuanto pertenece a las creencias y al mundo

incontrolable de los impulsos irracionales, al ámbito del misterio. Siempre habrá ángulos que se escapen a la vigilancia de la razón. ¿Será necesario que pervivan esos ámbitos de irracionalidad para que no desaparezca la capacidad de ensoñación? Ésta es la que permite al ser humano salir de esa fijación a tiempos y espacios obligatorios.

2. Léxico diurno

El léxico, que podría ser calificado como diurno según iremos comprobando, debido a la textura semántica de las palabras empleadas, conduce a la sensación casi general de quietud que se respira en el poema; o como hubiera dicho en esta ocasión Francisco de Quevedo “más tiene de caricia que de pena”.

Las “palabras oscuras”, aquéllas cuyos semas siempre aportan carencia o falta de algo positivo, no son las más frecuentes ni abundantes. He entresacado algunas que me parecen más definitorias por cierta tonalidad que le imprimen a los versos: amargor, cadáver, cansancio, ceniza, desconsuelo, dolor, invierno, miedo, muerte, noche -en cuatro ocasiones-, ocultar, oscuridad, sombra... No obstante, su distribución a lo largo del poema o su acumulación en algún caso concreto condicionan la falta de luz hasta obligar al texto a replegarse hacia la oscuridad. Veamos dos ejemplos:

Aquí polvo.
Lluvia. Fondo.
Dolor. Hombre.
Y así, tejió el sol, la nieve y las estrellas,
al ver que se colgaban de los hombros
las raíces del futuro ...

Se aprecia claramente que, tras la colocación casi paralela de “palabras oscuras”, hay una falsa luminosidad. ¿Cómo va a brillar el sol, qué blancura la de la nieve, qué destellos de luz de las estrellas si aparecen en compañía de polvo, dolor, lluvia? Incluso la extensión y la puntuación de los tres primeros versos añaden oscuridad al fragmento y el ritmo se quiebra de manera brusca de modo que no permite una continuidad prolongada del sonido. Hay que destacar, por otra parte, cómo la palabra “Hombre” también aparece definida por el conjunto léxico en el que está enmarcado; es evidente la visión pesimista que se deja entrever de “hombre”. Sol, nieve, estrellas: luz y claridad, aunque en este caso están apagadas.

Y en el ejemplo que sigue, se observa algo similar a lo que acabamos de comentar. “Al sospechar el miedo de los astros / sintió la oscuridad / en el silencio. / Sol.” (*Poesía*, 1990:24): miedo, oscuridad, silencio, frente a astros y sol. De nuevo volvemos a la escasez de luz provocada por el léxico; al fin, ese sol, tan aislado y solitario en ese final de verso, parece apagado, carente de luminosidad.

Entre los demás elementos léxicos del poema predominan palabras que podrían ser consideradas “claras”, generadoras de claridad diurna: mañana, paisaje, deseo, danza, cielo, sol, fuego, energía, aire, mediodía, sonrisa, flores, niño, palomas, Paraíso, cosechas, aves... Éstas no siempre amortiguan el intenso valor significativo de las “palabras oscuras” sino que parece contagiada su significación por ellas.

A lo largo del trabajo iremos destacando los diferentes componentes léxico-semánticos en la obra de Jiménez, vamos a hacer otro alto para observar cómo ni el uso del color ni el colorido en estos primeros poemarios son precisamente preocupaciones fundamentales del poeta; el matiz cromático simplemente fluye en el devenir de la creación poética y aparece con la mayor naturalidad; el color va unido a la sentimentalidad que “tiñe” e impregna los textos; en este poema no prolifera una amplia paleta cromática. Veamos:

- Color rojo: “Tan rojo. / Tan rotamente dolorido”, “Tiñamos [...] de rojo las estrellas”, “Y dijo tan solo: ¡Fuerza! / al sentir la esperanza caída por el rojo latido de su frente” (*Poesía*, 1990: 24, 25, 27).

- Los demás colores apenas aparecen: “Y puso con cuidado azul al firmamento”, “El verde dejémoslo a los árboles”, “Y dejemos el negro y los bohemios ocultos en la noche”.

Escaso cromatismo. El color rojo se asocia a lo “cálido y avanzante”, activo e intenso; los demás colores no tienen mayor simbología que la que ya encierran los elementos o situaciones a los que están asociados: el azul a la inmensidad y al cielo, el verde para el paisaje, negro para la noche, para cuantos la prefieren al día, para aquellos que la tienen como cobijo o encubrimiento.

Dos nuevos e infrecuentes aspectos cromáticos, entre color y sentimentalidad, hay que añadir a los anteriores, colores hallados por el poeta y dotados de intensidad y tonalidad poéticas: “color de cuna” y “color de verso”, sugeridores de imágenes maravillosas, de momentos y situaciones fijadas en la emoción, en el sentimiento pero también en la creación, pues difícilmente puede haber creación sin emoción, como recuerda con frecuencia nuestro poeta. “Al niño pongámosle color de cuna, donde duerme”: ahí está la infancia asociada a su primer domicilio, la cuna; le nace este color al poeta en el momento

en que estaba repartiendo los demás colores entre el cielo, los árboles y mientras teñía las estrellas. Éste, el color de cuna, sí que es intenso y primario, cálido y tierno, lleno de vida y de futuro. Encierra un desplazamiento connotativo desde cuna a niño, desde el sueño prolongado de los primeros días de vida hasta ese minúsculo espacio en el que quedará instalado durante unos meses.

“Después habló. Y a lo dicho, / púsole color de verso”: color éste únicamente perceptible en la palabra, en la escritura poética y soñadora que procuran los versos, poco frecuente en la paleta del pintor; color difícil de definir y matizar, pues presenta tantas variedades como poetas y versos, tantos tonos como momentos poéticos; en manos y en capacidad imaginativa del creador está; más que para la vista, está creado para el oído: es color audiovisual.

3. Un símbolo: el árbol

Abundantes son los símbolos que comienzan a aparecer en esta primera obra, aunque en los poemas y libros posteriores también serán frecuentes y hasta imprescindibles en la obra de Diego Jesús. El mar, la memoria infantil, la creación de la palabra poética, la muerte,... serán algunos que podemos hallar en *Grito con carne y lluvia*; y, el árbol: símbolo intencional y sugerente en este poema. “Demasiado camino / -dijo- al recorrer un árbol”. ¿Es el árbol símbolo de la verticalidad que enlaza y pone en contacto los mundos subterráneos con los celestes? ¿O es el recorrido de toda una vida desde la raíz-cuna hasta alcanzar la parte más alta de la copa o culminación? Y no olvidemos el árbol de la ciencia, del bien y del mal en el *Génesis* ni el árbol de la iluminación bajo el que Buda recibe las enseñanzas que ha de divulgar. ¡El árbol símbolo y origen, el árbol como punto de referencia doctrinal!

“Los árboles fueron labrados en prodigio” con toda su capacidad futura de fructificar, de regenerarse para prolongar la vida en ciclos estacionales; árbol desnudo en un tiempo y árbol “vestido” con hojas y frutos. El poeta habla de la creación como de una labor artesana y creativa, los árboles no han sido creados sino modelados, tallados; crear sólo queda en el puro concepto, por eso se ha de acudir a una visualización material, tallar y labrar, dos estadios previos en busca de la belleza. A la magia se une el prodigio, con lo cual se cierra el ciclo regresando a lo imaginativo. El creador se moverá en dos planos, uno será el real -tallar y labrar- y el otro plano estará situado en lo mágico y prodigioso. El fruto del árbol simbolizará la perdurabilidad y el futuro de la vida; el árbol labrado, un

símbolo plástico -aunque los símbolos carezcan, como ya se ha señalado, de materia y se limiten al sentido textual- de la perfección recreada. El árbol para Cirlot (2003:89) “representa [...] la vida en el cosmos, su densidad, crecimiento, proliferación, generación y regeneración. Como vida en proceso constante equivale a la inmortalidad. Según Eliade, como ese concepto de <<vida sin muerte>> se traduce ontológicamente por <<realidad absoluta>>, el árbol deviene dicha realidad (centro del mundo)”. Árbol y vida, fuerza y futuro compartidos.

“Descansó una palabra y repitió: El verde dejémoslo a los árboles”; y la palabra se convierte en medida del proceso creativo, en unidad del tiempo creador. La palabra ordena y coloca cada color en su lugar; el verde, color con “un matiz de transición y comunicación” entre los colores del subsuelo donde queda asentado el árbol y los azules del cielo o mar superior.

Queda reflejado ahí el árbol como elemento simbólico, puente entre los mundos subterráneos y los mundos superiores. El árbol retiene y encierra en sí mismo la vida. Bachelard (2000:229) recoge una cita de los *Diarios íntimos* de Baudelaire en la que explica cómo cualquier actitud, sentimiento o estado anímico puede cargarse de simbología, transformarse en signo: “En ciertos estados del alma casi sobrenaturales, la profundidad de la vida se revela por entero en el espectáculo, por corriente que sea, que uno tiene bajo los ojos. Se convierte en un símbolo”. Cuanto nos rodea, sea o no natural, la cotidianidad misma pueden adquirir carácter simbólico; habrá ocasiones en que ocasiones sabremos llegar hasta él y desvelarlo; en otras, permanecerá con su carga simbólica encubierta hasta que alguien la interprete. ¡Cuánta simbología perdida o no comprendida! Ciertamente es tan cambiante como los tiempos y las culturas; difícil llegar a su reconocimiento; situaciones y momentos desfilarán ante nosotros cada día, a lo largo de una vida, que ayudarían a entender algo más la realidad si conociéramos toda su simbología, pero dadas las limitaciones del ser humano se escapan y quedan en el desconocimiento.

4. ¿Ante una obra precursora de la poesía del silencio?

Según avanza la lectura de este poema y se alcanza el final van surgiendo numerosos indicios cuyas características bien pudieran servir para incluirlo en la llamada “poesía del silencio”.

Primeramente apuntaremos de modo breve entre qué coordenadas literarias se mueve la poesía del silencio. Los textos representativos de esta poética mantienen una unidad temática y tratan de crear sentimientos, reflexión o disponibilidad abierta, sin ser sometidos a una explicación racional; sugieren más que explican. Sus autores son conscientes de que el lenguaje no alcanza en muchos casos, se queda corto en el decir, no da más de sí para llegar hasta donde se pretende.

Se suelen escribir poemas no muy extensos, en versos de arte menor preferentemente. La tipografía, los espacios en blanco y la colocación de los versos tienen su propio lenguaje y un valor connotativo importante. ¿Habrán de buscarse la poesía en los entreversos? Diego Jesús responderá que ahí también se puede encontrar.

Los recursos léxico-semánticos se concentran en el uso de sustantivos puesto que esa clase de palabras, por definición y etimología, contienen lo fundamental y esencial del significado, es decir, lo sustantivo, no lo superfluo ni lo retórico; de ahí que el empleo del adjetivo no sea muy frecuente. Los tiempos verbales más adecuados son aquellos que permiten situar la acción de un modo vago o impreciso, sin buscar la concreción temporal, siendo preferibles el presente de indicativo, el pretérito perfecto simple, algunas formas verbales no personales.

Los deícticos espacio-temporales no suelen ser empleados en este tipo de poesía puesto que sería una manera de fijar claramente la temporalidad y el espacio; perderían los textos ese ámbito de indeterminación, de difuminación en que se mueven.

Sintácticamente se inclinan más hacia la oración simple y hacia la oración compuesta coordinada copulativa, siendo poco utilizadas aquellas oraciones que conlleven gran complicación de dependencias y de subordinación.

Importante es, por otra parte, la escasa preeminencia del yo lírico, del sujeto poético que, si aparece al principio, se irá diluyendo y dejará el protagonismo a una voz que procede de no se sabe dónde y que envolverá el texto en el mayor misterio posible.

La ambientación de esta poética se mueve entre el silencio, la noche, la paz, el vacío, la quietud, la luz, penumbra, lo divino, lo celeste, el sueño... Claramente está emparentada en muchos aspectos con la poesía mística.

Es, por tanto, una poesía de insinuación en la que el lector-receptor termina por ser lector-autor puesto que su participación activa en los silencios textuales es muy importante; el lector-autor deberá completar todos los vacíos insinuados por el autor.

No existe en toda la poética del silencio una homogeneidad ni uniformidad en las opiniones, por ello las particularidades y las variaciones son otra de sus características. No obstante, las principales coordenadas en las que se mueve son las reseñadas de manera sucinta.

Desde las épocas más remotas en las tradiciones filosófico-religiosas de procedencia oriental -confucianismo, budismo, taoísmo, pensamiento zen... -, desde la Antigüedad y continuando hacia la literatura occidental siempre los artífices de la palabra han coincidido en que <<la cortedad en el decir>> es inherente al lenguaje poético. Dante, Juan de la Cruz, Fray Luis de León..., Juan Ramón Jiménez, y hasta bien entrados los años ochenta, desde Valente a Jaime Siles, desde Sánchez Robayna a Amparo Amorós, muchos son los poetas que se sienten náufragos ante la palabra porque no es capaz de llevarlos a la meta expresiva, buscada para cada verso; deben acudir, entonces, al silencio para que sea él quien tome la palabra y se deje oír.

En *Grito con carne y lluvia* la poesía está en lo que no dice, en lo sugerido, en el silencio, no únicamente en el texto escrito; si a ello añadimos el ámbito misterioso de la Creación y la oscuridad previa a la ordenación del caos existente, se entenderá que este poema puede ser considerado como una muestra de poesía del silencio; la abundancia de pausas señaladas por los signos de puntuación, apreciable sobre todo en la primera edición, antes de reescritura alguna, o la frecuencia del uso del sustantivos, son elementos que indican una forma de entender este poema en el sentido que anteriormente se apuntó.

Un misterio afirma su diminuta historia
sin saber la promesa,
en la cual, caminaron sus palabras:
... Hoy, estarás conmigo en el Paraíso.
Y su cadáver,
revolvió la sal de los hombres.

El comienzo del poema muestra un paisaje con “cielo cubierto y encendido” y en los versos finales el cielo se ha contaminado por lo humano, está ya humanizado: “El cielo abrió la boca: Tuvo un sueño. / Y un calor de tormenta / nubló el sueño” (*Poesía*, 1990:27).

Es una ensoñación constante la que envuelve todo el espacio poético en donde hay momentos en los que se nombra el silencio: “Al sospechar el miedo de los astros / sintió

oscuridad, / silencio”. Será al lector a quien corresponde recrear la situación desde la que sentirá la oscuridad o el posible miedo astral.

O aquellos versos, ya comentados, y muestra de esta poesía del silencio: “Después habló. Y a lo dicho, / púsole color de verso”. Se ignora qué fue lo que se habló, lo que se dijo; tal vez el poeta plantea el vacío, propone el silencio para que el lector lo lea. Se habrá notado que en esta forma de entender la poesía, el lector es más creador y ha de disponer de una actitud más creativa que en aquella en la que lo experiencial se constituye en realidad única.

Y de nuevo retornamos a palabras que debió ocultar el silencio, pronunciadas, sin duda, pero escondidas por el poeta: “Y habló en medio del silencio; / a la vez que provocaba / lo ahogado que en la carne se detiene”. El poeta transfiere al lector-creador una dinámica regenerativa de los textos dados en el poema.

Como ya se señalaba en las características de esta poética, la focalización lírica a lo largo de los versos no está en el yo lírico sino que ha sido trasladada hasta un hacedor, difuminado, que se mueve entre el misterio, aparece y desaparece en medio de la soledad en la que está alojado:

Ocultó por el aire sus brazos, su cabeza,
en el fondo del pecho, más cercano;
donde la espalda de los astros
se quema cada noche.

Desde esa figuración visionaria, pero humanizada, siguen las palabras sugiriendo mucho más de lo que expresan; lo no dicho gana en importancia a lo expresado: “Y se dolió. / Y ocultó la carne / a los ojos del niño y de la angustia”. Esta estética o poética del silencio remite con frecuencia a elementos semiótico-visuales presentados al lector para que él los vaya situando donde crea conveniente, los complete con su propio y personal texto e interprete toda la imagería ofrecida.

Observó los astros sin cansancio.
Creció al trigo con ojos de sorpresa,
para buscar el fondo de la noche
y sentir más cerca,
el movimiento logrado por la muerte.

Ante los versos anteriores cabe tan sólo la contemplación activa de todo cuanto va desfilando ante el lector. Cada una de las acciones se mueve en el espacio dejado a la irracionalidad.

La concentración de sustantivos en este poema es destacable, como se señaló anteriormente, desde el comienzo, sobresaliendo aquellos relacionados con lo misterioso, lo silencioso, lo abstracto: cielo, deseo, Creación, hombre, danza, oscuridad, futuro, edad, sombra, ángeles, sombra, astros, muerte,...

De los verbos hay que señalar como más frecuentes en el poema los que indican reflexión y acción: trepar, partir, rodear, separar, pensar, exponer, observar, decir, soñar... El tiempo verbal que predomina es el pretérito perfecto simple en tercera persona de singular: señaló, nació, partió, empezó, pensó, besó, soñó, lanzó, prodigó... Esa forma verbal imprecisa es incapaz de fijar la acción en un tiempo concreto, una de las formas de alejamiento en el pasado, la forma de la lejanía. Los demás tiempos verbales se distribuyen entre el presente de indicativo, el futuro imperfecto de indicativo y las formas verbales no personales.

En el poema aparecen, ocasionalmente, deícticos espacio-temporales sin que eso signifique contradicción con las características generales señaladas para la poesía del silencio. El espacio y el tiempo en *Grito con carne y lluvia* son tan ilocalizables e imprecisos que el uso de estos elementos léxicos los deja diluidos entre el amplio simbolismo en el que se mueve el poema.

En cuanto a la estructura sintáctica del texto poético se puede decir que no abundan las formas oracionales sintácticamente complejas; además de oraciones simples, aparecen compuestas coordinadas copulativas así como oraciones compuestas subordinadas de estructura sencilla.

De la simbología señalada para esta poética qué decir si el tema narrativo central en el poema es ya desde sus inicios un símbolo: Creación, Redención, Gólgota, y con ellos el silencio, la noche, el sueño.

Breves monólogos del Hacedor y de Jesús aparecen entretejidos entre el texto, mientras que lo narrativo y descriptivo se apodera del resto, en pocas ocasiones se dirige a un "tú" o a un "vosotros".

Desde lo expuesto se puede concluir que este poema está en la línea de la tradición de la poesía del silencio. Diego Jesús Jiménez llegó a esta poética mucho antes que tantos otros que la convirtieron en su santo y seña. Tal vez no haya sido ese hallazgo conscientemente

buscado, pero debe ser destacado como un elemento más que señala la riqueza pluridireccional de la estética y poética del nuestro poeta.

5. “... pronto empezó la danza en el paisaje”

Grito con carne y lluvia puede ser considerado como un poema de carácter épico puesto que recorre la larga epopeya en la que se va exponiendo un proceso lleno de dinamismo en el que el caos originario va siendo ordenado, debido a la participación en esa tarea extraordinaria y fascinante de un demiurgo que a lo largo del poema va siendo dibujado con rasgos que facilitan su identificación. El poema va transcurriendo entre imágenes y ensoñaciones en medio de un escenario más sugerido que real, que con el paso de los versos se va acercando a lo real. Ahora es el lenguaje que, como creador, desarrolla una tarea casi imprescindible. El mismo hombre, decía Octavio Paz, lo es gracias a su posesión del lenguaje: “El hombre es hombre gracias al lenguaje, gracias a la metáfora original que lo hizo ser otro y lo separó del lenguaje natural” (Paz, 1957:34). En aquella “metáfora original” se urdió cuanto más tarde fue acaeciéndose.

Este poema, se ha señalado, combina la narratividad con lo descriptivo; el sujeto poético es una tercera persona cuyo rostro no se describe, camina hacia adelante en paralelo con el relato; crea, piensa, ordena y dispone el avance. El yo poético se esconde velado tras el Creador; su pensamiento interno así como la intencionalidad de sus gestos pueden ser sospechados o intuitivos; aparece en instantes muy puntuales en busca de un tú o un vosotros ocasionales, ya al final del poema: “Os prometeré. / Os juraré lluvia, / y con polvo, / me sucederé en el aire”.

No resulta ya nuevo decir que es un poema en imágenes, sugeridas unas y sugeridoras las demás, que suelen pasar de uno a otro escenario mientras que las hay que quedan bruscamente cercenadas; todas se adentan en la retina con la plasticidad creada por la palabra. Se puede instalar el lector en un dinamismo contemplativo o en el quietismo casi místico. El poeta ha conseguido vestir unas ideas y conceptos -únicamente abstracción-complicados porque la tradición los ha cargado con un evidente contenido religioso; ha sabido saltar sobre ese obstáculo y quedar centrado en el hecho poético.

Cuando en 1961 Eduardo de la Rica prologaba la primera edición de *Grito con carne y lluvia* decía que ya teníamos poeta, todavía dando los primeros pasos pero en una línea esperanzadora y de futuro como auguraba el también poeta conyuente: “Ahora ya tenemos poeta, todavía en sus primeros pasos como tal, pero aventurado -bienaventurado- en una

línea en la que se funden la sobriedad lírica y el fruto de una meditación, la originalidad verbal y la idea” (De la Rica, 1961:11). ¡Preclara la todavía entonces predicción!

En este primer libro, Diego Jesús Jiménez hace gala de una palabra poética firme y nunca titubeante, rasgos que irán definiendo y asentando su poesía, a la que se sumará una personalidad muy propia. A ello se debe añadir una cierta irracionalidad, intensidad pictórica de la imagen, valor (re)creativo de la palabra.

Es éste un libro auroral en el que su poesía, la poesía, es un alma que inaugura una forma, como decía P.J. Jouve. Nuestro poeta funda aquí y aquí fundamenta su obra, edifica una poética en la que “nada está dicho y cada palabra, por tanto, es virginal y fundadora”.

Grito con carne y lluvia se convierte en el primer paso de un fascinante recorrido por la obra del poeta de Priego.

II. LA VALIJA. (Cartas, anuncios, impresos que hablan de pájaros, de hombres...)

A los dieciocho años comenzó Diego Jesús Jiménez esta obra cuyo título encierra referencias a mensajes viajeros que van y regresan hasta y desde lugares difíciles de localizar en un mapa. Una valija ha sido ese saco de cuero en que se traslada la correspondencia, que se abre en una enorme boca a través de la cual cartas y mensajes quedan engullidos hasta que son rescatados al ser entregados a su destinatario. ¡Cuántas escenas importantes han protagonizado en películas de acción! Aún se utiliza diariamente la “valija diplomática” como medio de contacto entre un Estado y sus representantes en el extranjero.

Era una costumbre bastante habitual en las revistas poéticas y en los homenajes en los años cincuenta escribir cartas en las que los sentimientos y el trato personal o afectivo constituían el motivo de las mismas, sin olvidar el lenguaje elaborado y grandilocuente, también coloquial que completaban el escrito. El espacio en el que se mueven estas cartas es desde el yo al tú y en medio de ambos sitúan a los otros, la actualidad en al que no rehúye el momento sociopolítico, los lamentos, las añoranzas o los proyectos y esperanzas.

Bien pudiera hablarse de un género literario epistolar; en la epístola se unen, en verso, la forma de carta personal con una temática general que va desde la filosofía, la crítica literaria, la opinión sobre variados temas, es decir, el perfil temático y estilístico será

amplio. En palabras de E. L. Rivers, “the meter often stands in tense contrast to the diction, the personal framework in contrast to the impersonal subject-matter” (cit. por Huerta Calvo, 2007: CXIV). El mismo Huerta continúa explicando que “la tensión temático-formal entre lo general y lo particular, lo universal y lo individual, es una de las claves para valorar correctamente la epístola”. Realidad cotidiana y realidad poética se acercan a través de un lenguaje llano, a veces próximo a la familiaridad.

El género epistolar -¡qué lejana aquella epístola *Ad Pisones* horaciana!- es rico en la literatura europea, también en la española, con auge importante desde los garcilasistas y Boscán, o la tan conocida *Epístola moral a Fabio*. La epístola literaria no está, en ocasiones, tan alejada de la correspondencia epistolar más privada.

Por citar un ejemplo, encontramos *Las cartas boca arriba* (1951), de Gabriel Celaya; contiene epístolas que escribe a amigos; en ellas reflexiona sobre cuestiones generales aunque importantes, sobre conflictos sociales, sobre temas vitales. Con lenguaje sencillo y claro no duda en denunciar y criticar todo cuanto de aquel entonces no termina por gustarle, sin esquivar el repaso a las mentiras más divulgadas y frecuentes.

En el año 1963 aparece este libro bastante más poliédrico que *Grito con carne y lluvia* porque el espacio temático se vuelca hacia el hombre con nombre concreto, en un diálogo fluido de palabra espontánea, en una reflexión profunda, en una confesión; aborda tanto la situación general como la personal; diálogo abierto que espera respuesta y no rehúye la emoción con la que recarga la narratividad de los textos. *La valija* recibió en Jerez de la Frontera el Premio “Tina” del Club Internacional de la Poesía.

Dirigidos a poetas y amigos, los poemas de *La valija* están agrupados en tres partes bien diferenciadas: “Cartas”, “Impresos” y “Anuncios”; en cada una de ellas la intensidad comunicativa aparece gradualmente entre lo cotidiano, lo vital o lo cercano. El entorno psíquico y sentimental del yo poético matizará el espacio físico en el que se mueve la escritura.

En esta obra el poeta es consciente del paso del tiempo, de su evolución personal, de las circunstancias históricas del momento, de la sociedad en la que se mueve; todo ello dejará su marca en la escritura poética y un pesimismo que casi parece congénito. “Es la entrada en el mundo, la entrega << a la vida sin remedio >> [...], el descubrimiento de la razón vital de su desarraigo, que se manifiesta en una doble dimensión: un canto elegíaco de despedida al mundo de la adolescencia; un encuentro solidario y comunicativo con los

otros” (Lanz, 2001:14). Tras ese reconocimiento de realidad, vendrá otra poesía más arraigada en la cotidianeidad.

“Cartas” muestra ya algunas de las obsesiones importantes de esta etapa poética. En este nuevo espacio que le muestra la vida al poeta aparecen las primeras preguntas, comienza su modelación de la trascendencia, de ese mundo que tiene ante sí y al que, a pesar de todo, él desea enfrentarse para crear y recrear. “Es un espacio en el que no hay ideas gastadas o preconcebidas que condicionen la contemplación” (Colinas, II, 2001:117). El poeta dejará escapar su mirada y comenzará la interpretación de cuanto contempla. Ahí estará, como un tótem imperturbable, su río Júcar, cuyas aguas serán habituales compañeras a lo largo de su obra; será uno de sus embelesos como muestra en “Carta a Federico Muelas”:

Estamos sobre el Júcar
y he bajado los ojos al compás de las calles de sus aguas;
sin saber por qué,
sin acordarme de la Historia ni del Tiempo,
no del Toro de Barro que me quema y cornea las espaldas.

Castilla, el mar soñado desde la inmensidad de los campos -“el sembrado indomable de Castilla”- es otra de las presencias significativas en esta obra y, como se verá, en otras muchas; así lo recuerda en “Carta a Raúl Torres”: “Mi carta, / mi pequeña canción de amigo, / llega desde el mar pleno de Castilla”.

Y...aquella España, tan presente en estas “Cartas”, surge en la poesía de Diego Jesús sin aviso previo; como si de pronto hubiera caído una cortina y presenciara una nueva situación, lo que tras la cortina se ocultaba; realmente, como comprobaremos en otros libros, ya desde niño había oído contar ciertas cosas sucedidas en los tiempos recién pasados que habían producido en él un desasosiego que se manifestará en esta obra y perdurará. “Mi carta / llega para hablarte / [...] / de la inmensa nube gris que cubre nuestra España” escribe en “Carta a Raúl Torres”. En la que dirige a Federico Muelas, con otra tonalidad, pero no carente de crítica, “Aquí, como siempre: azul y oro... y España”; otro tanto podríamos decir, aunque cambiando la simbología en cada caso, de los versos de la “Carta a Eduardo de la Rica”: “La noche, / ha caído también por una España grande y Libre”; en la misma define su desesperanza, “Soy como un paisaje más de nuestra España”. Además de preocupación, en dicha carta reconoce los disgustos que le causan

esa conciencia crítica y su manera de ver la realidad: “Soy [...] / un mucho sincero con mi patria; / y eso me alquiler habitaciones y disgustos”.

También lo más cercano, lo próximo le produce desasosiego, preocupación: “Me duelo como tú de nuestra Cuenca. / [...] / He soñado muchas veces / de esta ciudad que empieza a amanecer oscurecida” (“Carta a Federico Muelas”). Es Cuenca otro de los referentes con una presencia real y figurativa en la obra del poeta de Priego. ¿A quién sino a Federico Muelas le va a plantear sus “preguntas sin respuesta” sobre Cuenca?

Y la única presencia real o ausencia presente, que será guía e itinerario, siempre brújula, tiene esencia y existencia y nombre de mujer, de compañera: Társila. En capítulo posterior volveremos a ese referente vital y literario.

Con lo que anteriormente se ha señalado, queda ya el poeta enraizado en una tierra, pero nunca amarrado a ese espacio que limite su mirada, ni inmóvil en esa tierra que le vaya a impedir otros conocimientos: se trata de referentes sentimentales, no de reclusión perenne. Todo ello va a generar y a determinar una poética que se extenderá a otros territorios para ocupar nuevos espacios.

1. Sentimentalidad léxica

Una de las cosas que se perciben de inmediato en *La valija* es el asombro con el que el poeta contempla, o acaso mide, el rápido transcurrir del tiempo vital -“he visto de repente / las avanzadas arrugas de mis manos, / el esclarecido ocaso que se acercará un día a descubrirme” (“Carta a Antonio Burgos”)- así como el pesimismo que se extiende y enhebra todas las cartas; serán las dirigidas a Federico Muelas y a Eduardo de la Rica, las de mayor intensidad sentimental y personal, las que se acercan más al contenido familiar de una carta; tienen mayor espontaneidad y fluidez, son más “desnudas”, están más en lo cotidiano: “Recuerdos a tu madre, Eduardo; / tú, recibe mi abrazo amigo de siempre. / Y a tus perros, Eduardo, / ¿qué les voy a mandar...?” (“Carta a Eduardo de la Rica”). En “Carta a Miguel Hernández” -siempre según la versión de *Poesía* (1990:30-32)- se une a todo lo anterior un despliegue de bellas imágenes y un lenguaje más depurado y poético: “Espero, que ese ángel cartero te sonría, / que te dé el sobre azul de mi esperanza / y la recites a tus ángeles amigos”. El poeta es consciente de que le “envía” un texto poético, más epístola que simple carta, por eso le pide que se la recite a los ángeles “aceituneros”, a “los de las acequias”, a “los de la miseria / y las patrias heladas”. Se puede encontrar en el poema toda una angelología. Los ángeles, seres que se mueven en el espacio del espíritu

como mensajeros divulgando noticias y mensajes entre ámbitos celestiales; son parte de la tradición poético-religiosa. En el poema aparecen en dos grupos; en el primero estarían los ángeles de los buenos mensajes: ángel cartero, ángeles amigos, ángeles aceituneros, los de las acequias, los de la saliva. El segundo grupo lo integran los que se parecen más a los hombres con sus cuitas diarias: “los de la miseria / y las patrias heladas; los que siempre miran al cielo / con recelo”; los ángeles tan reales y ciertos como la vida misma. Los del primer grupo serán los de la buena nueva, los del segundo sólo comunican nuevas. Los dos grupos de ángeles muestran en “Carta a Miguel Hernández” las dos caras de una misma realidad, dos realidades que hubo de soportar el poeta de Orihuela.

El léxico de estas cartas sirve de medida sentimental, como medida anímica señala el estado anímico del poeta. Si nos fijamos en el uso de adjetivos, constataremos que “triste” aparece en seis ocasiones; gris en dos y otros como amargo, negro, interminable, oscuro, olvidado o muertas tienen menor frecuencia. La variedad cromática, tan exigua, se reduce a muy pocos colores, azul y verde con tres y una apariciones respectivamente.

De los sustantivos y verbos más frecuentes hemos de destacar “noche” que aparece en cuatro ocasiones, sueño-soñar en cinco, muerte-morir, llanto, angustia en dos ocasiones cada una.

Así mismo, se puede constatar cómo los versos están ‘apagados’, faltos de luminosidad, de color, vacíos de esperanza. “Es triste, Antonio, muy triste / tener que morirnos cualquier día / sin saber / [...] / el cielo futuro de la historia” (“Carta a Antonio Burgos”); y añade poco después en el mismo poema del mismo poema: “hace un gris triste en el paisaje; por eso, quizás, te escribo en verso dolorido, / apenado”. Ni espacio queda para conseguir que la sonrisa sea cierta y conlleve algún tono alegre como se aprecia en estos versos de “Carta a Federico Muelas” en los que hay quienes recuerdan “el alegre despertar de mis pasos por tus tierras / que amargas y sinceras, alegres y muertas, / me sonrían”; en estos últimos versos, entre el adjetivo “alegre” y la forma verbal “sonrían” quedan encerrados adjetivos que extienden la tonalidad apagada y triste a cuanto los rodea; ni siquiera puede detenerse el lector a apreciar la sonrisa o algún detalle alegre. ¿Estando ante la poética de lo triste? Curiosamente este libro lo cierra “Poema de lo triste”.

Esta primera parte de la obra tiene una clara intención comunicativa: el poeta tiene necesidad de un tú que escuche, de un tú a quien dirigirse y a quien exponer ideas que son fruto de una profunda reflexión sobre el presente, sobre las grandes dudas del tiempo que está por venir: -“he tenido que doblarme / ante los años rotos del futuro” (“Carta a Raúl

Torres”), sobre su cansancio óptico -por utilizar un término heideggeriano- a pesar de su juventud: “Te he escrito [...] / para meterte en tus ojos y en tu instinto mi cansancio” (“Carta a E. de la Rica).

María Zambrano en el prólogo a la segunda edición de *El hombre y lo divino* reflexiona sobre el paso del tiempo y sobre la escritura “a solas [...] porque sí”, y opina que no podemos calificarla de sagrada porque es una acción humana, pero “algo tiene de rito, de conjuro y, más aún, de ofrenda, de aceptación del ineludible presente temporal, y de transitar en el tiempo, de salirle al encuentro” (Zambrano, 1993:11). La escritura, por tanto, viene a confirmar y a atestiguar gráficamente ideas que, carentes de materialidad, quedaban sólo en el ámbito del espíritu.

“Cartas” muestra la inseguridad y la aparente desorientación en la que se halla inmerso el yo poético; la escritura y la poesía serán las que faciliten y sirvan de ayuda para transitar por el tiempo y por los tiempos que están por llegar; serán su “tabla de salvación”, como apunta Molina Damiani.

Te digo,
que alguien
debe ayudarme a proseguir la marcha
que de pronto,
he perdido
en el centro de esta ciudad extraña, diluida.

Versos estos de la “Carta a Raúl Torres” en los que reclama ayuda para continuar el camino ante la pérdida del rumbo ante la que se encuentra.

A pesar de todas las dificultades, al final siempre queda un espacio, aunque escaso, para los sueños; eso ayuda a encarar el futuro y a no perderse. “Debo marcharme; / me espera un inmenso rebaño de sueños”: al menos, cierta esperanza parece posible en estas palabras de despedida de Raúl Torres.

Tal vez la angustia inicial, las contradicciones que acarrea la vida queden suavizadas por los sueños como camino hacia el futuro. De esta manera el poeta irá configurando un mundo propio y un lenguaje personal poblado por sus símbolos e imágenes.

“Impresos” es otra de las partes que integran *La valija*; está compuesta por tres poemas de carácter narrativo, no muy extensos pero de menor intensidad poética y sentimental que “Cartas”.

“Cuanto sé de tu calle” es el primero; el poeta se dirige a un tú que ignoramos si escucha o no, pero que está ahí, en un diálogo que espera receptor, tal y como sucedía con las cartas, si bien en éstas sí había una persona concreta a la que iban destinadas. Es un recorrido por la vida que transcurre en una calle cualquiera en la que amanece, por la que el sol cada día pasa “lamiendo sus paredes”; el paisaje doméstico y habitual lo componen “viejas hilando por las puertas”, los gallos que picotean, perros y gatos que corretean, gente que vive a la espera de los sueños, “Sé, tristemente, / que en tu calle un día nacerán tus sueños”; calle en la que permanecen los recuerdos, “Te hablo [...] / como un niño sosteniendo los recuerdos que se escapan”. Los últimos versos cambian el tono de coloquio y se vuelven reflexivos: “Todo acaba, / y tu calle terminará un día como todo”, eco del sentir manriqueño, de que somos caducidad, de que incluso esta calle camina hacia un final que será “cuando el tiempo nos cubra en sus cenizas”. No está lejos este poema, y sobre todo los últimos versos –“Se morirán los viejos y los perros, / se esconderán los gallos y los gatos; / pero el sol y las piedras / nacerán de nuevo un día”-, del juanramoniano “El viaje definitivo” en *Poemas agrestes* (1910-1911). La nostalgia y la pena pasan a formar parte de la compañía del poeta pricense, “Te hablo en triste con mi sonrisa alegre, / como siempre”; el decir elegíaco y triste es una constante en este libro.

El segundo de los poemas de esta parte, “Matricule a su hijo en este colegio”, se adentra en el mundo infantil de la escuela, y con tono desenfadado y espontáneo comienza: “Señora, va a empezar el curso. / Su hijo necesita aprender un poco de la vida”; continúa con un lenguaje de cuento y fantasía, lleno de imaginación: “Nuestro colegio tiene un tejado de brujas y de arena. / Lo hemos amueblado / con puertas de madera “, los pupitres son de barro y todo lo demás se reserva para el imaginario infantil.

Y no podía faltar, entre ese mundo de ensueño de los niños, la pisada en la tierra y el recuerdo de dónde se está; de manera inevitable regresa a la tristeza, “La vida es triste, señora, muy triste; / pero aquí sus hijos nacerán de nuevo”; ese tono elegíaco hace abandonar el mundo creado por la fantasía y por la mente de los niños.

“Anuncio amor” contiene toda una simbología del ensueño en el que se encontrarían simultáneamente el mundo al revés y el real; aquí se entremezclan imágenes y símbolos que abren el poema a un ámbito más creativo y sugerente:

Grito,...

que las moscas tienen un fondo de amargura como nadie;

que los barcos navegan por la tierra

sin permiso,
que ese artesano, invade mi cuarto de profetas;
[...]
que ahí, apoyada en la esquina de la vida,
existe una muchacha con piernas de madre.

En algunos versos más que un anuncio se encierra denuncia, y del amor que encabeza el título, no tiene mayor desarrollo que el reiterativo y publicitario “Yo anuncio amor”.

“Anuncios” es la parte final del libro. Anuncio, en este caso, puede ser considerado una variante de impreso, que a su vez lo es de carta. El autor propone esas tres maneras tradicionales de comunicación escrita y las va utilizando para la composición de sus textos, con una intención evidente sobre todo en “Cartas”.

El primero de los poemas es “¡Ay!” que lleva como subtítulo “(O carta al Cielo de un anticomunista)” y añade, “Al Cielo, tercer piso”. La provocación del encabezamiento del poema está muy clara: un juego para desviar la atención hacia caminos erróneos a los no avisados; ahí en el anuncio sí se especifica irónicamente en qué piso se encuentra el cielo. Es la primera vez que aparecen en su obra palabras de referente político tan explícito, anticomunista y comunismo. Para añadir mayor desconcierto provocador véanse estos dos versos: “(Jamás ha sido buena la igualdad, por eso / grito y digo que fuera el comunismo)”. Se advierte cómo esas palabras están encerrados entre paréntesis, lo mismo que este otro verso “(Todo es bueno en estas latitudes)”: metalenguaje en ambos casos que a más de uno entonces se le escaparía, como se pretende sin duda alguna; de nuevo la ironía está muy presente y conduce la significación de las palabras hacia otros intratextos. Obsérvese, por otra parte, que no emplea la fuerza de la apelación como sería ¡¡Fuera el comunismo!!, sino la atenuación de una estructura sintáctica subordinada. El poema camina en sentido contrario al título; en sus versos se habla de las desigualdades, “Hay un sudor de hambre y sed en nuestra frente”; se convoca a alguna forma velada de rebelión frente a ellas: “Estamos esperando tomar parte en el combate / por tanta innecesaria policía, / porque vemos mancharse de gris nuestras dos manos”; conviene recordar que el uniforme de la Policía Nacional de la época era de ese color; con la metonimia “los grises” se nombraba a dicha policía. Para casi nadie es desconocido que, aunque en aquel momento se careciera de libertad de información, existían otras ideas y diferentes maneras de pensar, distintos modos de entender las relaciones sociolaborales o la organización de

la sociedad: “porque estamos fumando una idea en las esquinas / y acercamos la vista por otros paisajes, / por otras historias sin tantas injusticias”.

Quisiera apuntar la aparición de una imagen que se repetirá en otras obras, que será símbolo de la memoria, también histórica: los muertos, víctimas sobrevenidas y acorraladas por la Guerra Civil, de sus postrimerías y consecuencias. “Hay muertos pegados en las colchas / precediendo al entierro”.

Menos mal que los versos finales de este poema mantienen la esperanza; la espera ante el acercamiento del amor suavizará tanta desdicha:

Hay una espera silenciosa que nos muerde
y una cita de amor en nuestra alma:
-¿Existe una muchacha?-
-¡Sí, sí!,
yo la he visto cruzar por esa calle.

Interesante, porque ya apunta los primeros elementos de una poética en la que la búsqueda de imágenes, el lenguaje y la palabra coinciden en la creación de una realidad poética, el segundo poema, “Envuelto entre mis cosas”. Entre las imágenes surrealistas centradas en la mirada de un perro que “puede ser el vientre hinchado de una madre” o “puede ser un día azul y claro, / una pedrada a secas”, aparece la importancia de la palabra y, por tanto, de la concepción de la poesía, única posibilidad de ver la luz en medio de tanto color gris: “Mi duda, puede ser / [...] / una palabra de fuego que se enciende, / esperando morir hecha palabra”. Para que no quede duda alguna sobre el lugar seguro que ofrece el lenguaje para el poeta “(Soñar si queréis; después / moriros saturados de lenguaje)”. Soñar no será imprescindible, tal vez sí recomendable; pero la palabra y el lenguaje se convierten en una urgencia.

Con un toque de neorromanticismo termina *La valija*, “Poema de lo triste”; situaciones y momentos que señalan por dónde camina lo triste, sugieren qué es estar triste y, como si de un catálogo se tratase, repasa las situaciones que provocan el estado de tristeza, estar triste: “es quedarse anidado en el estío”, “y buscar la vejez en nuestra esencia”, “es cantar con el arpa de los vientos”. Se puede concluir que estar triste es un estado, una manera de ser y una postura personal de mirar y sentir la vida, “de entregarse a la vida sin remedio”.

2. Otros elementos extraídos de *La valija*

Además del color gris y del sentimiento que produce lo triste, del encumbramiento de Társila como referencia poética, se repiten algunos elementos, tal vez como símbolos, que quisiera destacar aquí.

Pájaros. “Mi carta / llega para hablarte / de pájaros...” (“Carta a Raúl Torres”). No sólo aparecen en el mundo infantil, también forman parte del mundo adulto que está a la espera de “que cruce por el cielo algún pájaro” (“Carta a Antonio Burgos”) ya que representan el viaje hacia lo alto, llevan la imagen de lo ascendente; bajan a picotear en la mano de la que nacieron, “acordarse de la mano / que inventó los pájaros” (“Poema de lo triste”); capaces de provocar temblor o sensación de sorpresa o desasosiego por inesperados son portadores de mensajes entre varios mundos, “como una palabra de sangre que tiembla ante los pájaros” (“Carta a Eduardo de la Rica). El día puede terminar con el “anocheecer de pájaro callado”.

El perro. “La mirada de un perro, / puede ser [...] / el esclarecido ocaso donde termina el día” (“Envuelto entre mis cosas”); tal vez esa mirada, como recuerda en lo versos finales del mismo poema, sea “un miércoles de ceniza cabizbajo”. En “Carta a Eduardo de la Rica” dirige unas palabras de saludo para sus perros; así manifiesta el grado de familiaridad con el destinatario de la carta. En el mundo superior, en el cielo también puede la poesía situar a los perros; así en la primera versión de “Carta a Miguel Hernández” le recomienda que la recite “hasta que la aprendan de memoria los perros del cielo”. No muy alejados de los perros celestiales estarán los ángeles ya que el cielo es una de sus moradas y alguna actividad conjunta tramarán; “por esa avenida de la noche, / hay un perro y un ángel / que observan los faroles” (“Anuncio amor”), observan como dos ciudadanos de ese reino celestial.

Estrellas. Constituyen la aspiración frustrada y el decorado eterno e inalcanzable de la noche, “Espero me dediques la sonrisa de tu llanto / detrás de esa cortina / de estrellas que te cubre” (“Carta a Miguel Hernández”); decorado que desaparece en cuanto se oye el canto de los gallos, “el pregón del gallo que madruga las estrellas” (“Carta a Federico Muelas”); acuden a la hora del crepúsculo, “cuanto sé [...] / de su atardecer continuo rasgando las estrellas” (“Cuanto sé de tu calle”).

Sueño. En diferentes citas de versos que se han ido entresacando de los poemas y en otros aparece la palabra sueño en seis ocasiones; predomina con el sentido metafórico de

futuro, un futuro mejor que el presente; como ensoñación poética lo encontramos en el poema “Envuelto entre mis cosas”.

Luz. Se irá viendo libros siguientes cómo la luz es presentada con diferente gradación e intensidad. La luz -Claudio Rodríguez- será un símbolo frecuente, sobre todo a partir de *La ciudad*. En la obra que estamos estudiando se concentra únicamente en el poema “Carta a Miguel Hernández”, con una significación metafórica muy evidente:

Muerto a destiempo; muerto
por cárceles oscuras, con cerrojos inútiles
[para la luz, Miguel,
porque la luz -¡Oh, siempre la luz!- al fin
desorienta y se salva.
[...]
... y aquella luz la tuya
para siempre en el hombre.

(*Poesía*, 1990: 31-32)

Frente a cárcel, cerrojos o muerte estará siempre la luz o la sombra de la palabra poética; inútil negarla o ir contra ella; deslumbrará hasta llegar a la ceguera, pero al fin será mojón y ayuda en el itinerario.

En *La valija* Diego Jesús Jiménez va desvelando por dónde van a ir sus coordenadas poéticas, las palancas que moverán su poesía: amor, paisaje sentimentalizado, la muerte,... En esta obra el poeta deja entrever “una actitud quebrada, melancólica, el litigio de las ilusiones con la angustia primitiva, heredada de una niñez, si cómoda, posbélica, y también del ambiente ciudadano. El entorno social decide en Diego Jesús su postura ideológica y poética” (Domínguez Rey, 1987:168).

Será la ilusión que el poeta deposita en la poesía la que ayude a superar cualquier tipo de angustia que vaya surgiendo en el devenir de la escritura.

ÁMBITO DE ÁMBITOS

III. *ÁMBITOS DE ENTONCES*

O la infancia como ámbito de ámbitos

Desde el mismo título del poemario nos traslada el autor a una lejana pluralidad temporal, a un pasado que se irá acercando porque está siendo recuperado por la escritura, un tiempo aparentemente anclado en el entonces, pero cercano porque nace en el presente de la creación del poema y va regresando hasta aquel entonces, sale del hoy y retrocede a otros entonces. Quizás sea este el don más mágico que guarda la palabra, ese ir y venir sin ningún límite, sobrevolando el transcurrir del día a día. “El tiempo de la vida, el tiempo que vivía en la memoria, iba aplastando esas vivencias en los márgenes del olvido. La escritura fue el gran descubrimiento para vencer esta claudicación ante el tiempo, esta limitación ante el presente” (Lledó, 1998:27). La escritura salva al hombre ante la imposibilidad de evitar o detener el tiempo; la escritura pretende burlar el sometimiento al paso del tiempo.

Si el poeta hubiera reducido el libro a un solo ámbito, habría quedado más limitado, puesto que la riqueza de la singularidad es menor que la diversidad del plural. Presenta la visión pluridimensional de ámbito, que comprende y abarca ámbitos, imbricados éstos en cada poema sobre dos referencias: temporal una con *entonces-hoy, antes-ahora, hubo una vez-hay* y otra espacial que, como veremos a continuación, es imprescindible e inseparable de la temporalidad.

El término “ámbito” está definido como un espacio con límites, con contorno, no tan marcado como para que sea posible colocar fronteras o situarlo entre unas coordenadas precisas y localizables. Puede, además, ser entendido simultáneamente como un conjunto, tanto de personas como de cosas, de acciones u omisiones, entre las que transcurre la vida ordinaria o de las que se está rodeado en lo cotidiano. Una cierta vaguedad se encierra en el concepto, puesto que un contorno es algo difuso, hasta casi imaginario, sobre todo cuando lo tratamos en la creación poética, y no digamos ya si intentamos situarlo en el pasado o en la memoria; ahí ya es casi imposible señalarlo en una demarcación.

Contiene “ámbito” una vaga noción de circularidad, de redondez o esfera que no admitiera espacios lineales ni horizontales; la misma palabra alberga un hábito de irrealidad, de imaginación, de fantasía; nos traslada a otros mundos, a otras experiencias

que parecen alejadas del presente aunque éste aparezca dominado por la cotidianeidad. Habitado por unos seres que irán formando su propio ámbito éstos habrán de conseguir señas de identidad diferenciadas para mostrar o destacar su originalidad, si bien es inevitable la coincidencia de elementos comunes, puesto que la movilidad entre ámbitos debe ser indispensable, pudiendo cada uno de ellos adentrarse en territorios ajenos y así evitar un aislamiento que lo conduciría al empobrecimiento por falta de aire fresco y de renovación. Los ámbitos se rigen por sus propios ritmos y mantienen sus propias necesidades; esto es lo que les proporcionará dinamismo.

El “entonces” del título nos acerca a un tiempo que a veces parece perdido en orígenes indescifrables. Para el poeta el origen personal e individual de todo está en su infancia, sentida de manera más próxima o alejada del hoy de la escritura, según el momento o la memoria. Todo texto poético entrará en un diálogo permanente con el tiempo, como explicaba Octavio Paz: “La operación poética consiste en una inversión y reconversión del fluir temporal; el poema no detiene el tiempo: lo contradice y lo transfigura” (Paz, 1981:9); simple apariencia el juego del tiempo que, al fin, siempre vence.

Literariamente “entonces” permite el manejo libre de los tiempos, en especial, con la amplitud de matices que nos ofrece el pasado facilitando o complicando la ubicación de los recuerdos. Esa ucronía da libertad a la creatividad y a la ficción para situar entre ellas la realidad. “Entonces” es un ámbito del pasado en el que se situará lo mítico, lo heroico, lo inalcanzable, lo que está a la espera de lo sagrado. Tanto el recuerdo como el olvido, así como el presente, tienen su territorio en el “entonces”, que para ser delimitado es necesario un ahora que sirva de punto de referencia hacia atrás; por ello, aunque aparente una contradicción, hay un presente implícito en cualquier “entonces”.

Ámbitos de entonces (1963) se inicia con un poema en el que el poeta al lado del yo poético naciente está situado en su observatorio personal desde donde recuerda, desde donde mira hacia abajo, hacia el pasado.

Estoy, en la terraza de mi casa.
Miro hacia abajo y veo
las campanas, los ojos negros de la Torre,
las últimas cigüeñas esperando
a que noviembre llegue más seguro.
Y a la derecha,
en la última curva de la senda,
tres o cuatro cipreses, por costumbre.

Este arranque del poemario imprime una línea en los versos y en los poemas hasta trazar una verticalidad descendente: la mirada desde lo alto creando mientras se pasea, siempre desde arriba, de donde viene por costumbre la luz. Esto le confiere a la creación poética un carácter cuasi divino, por su origen, nacida desde la altura. Miremos hacia *Don de la ebriedad*, de Claudio Rodríguez, “Siempre la claridad viene del cielo”. J. E. Cirlot en su *Diccionario de símbolos* señala cómo el piso superior, la terraza en nuestro caso, “corresponden, en la analogía [de los estratos de la psique], a la cabeza y el pensamiento, y a las funciones conscientes y directivas” (2003:127).

“Estoy en la terraza de mi casa y salgo” continúa unos versos después; no dice “bajo” o “desciendo” sino “salgo”; como si hubiera hallado caminos en el aire y los desniveles en el espacio no le afectaran, flota por encima de la realidad puesto que se encuentra instalado en el recuerdo, vive en la memoria del entonces, se halla en el presente del pasado.

El primer verso citado de este poemario me lleva a otro también del comienzo del poema “La tarde”, en *Ciudad de entonces* (1962), de Manuel Alcántara, en el que el poeta se coloca por encima de cuantos elementos cierran su visibilidad y ponen límites, “Sentado en una silla, en la terraza, / estudiante del aire” (1962:51)”, y desde allí reflexiona y observa el paso de la vida. La gran diferencia entre uno y otro afecta a la temporalidad; nuestro poeta se instala en el recuerdo, mira hacia atrás, mientras que Alcántara está más situado en la actualidad, a pesar del “entonces” del título en ambos casos.

1. Espacios imborrables: la casa

La casa es un elemento referencial, creativo, poético, siempre fundamento y resguardo; bastante más que un simple edificio, trasciende la geometría que la conforma. Cada uno de los diferentes habitáculos conduce a una ensoñación evocadora distinta. La casa, refugio y seno materno o punto central al que dirigir la mirada, sitúa el recuerdo y el sueño en un espacio, los fija, los asienta; es el marco imprescindible para la recuperación de la infancia. “La casa [...] nos permitirá evocar [...] fulgores de ensoñación que iluminan la síntesis de lo inmemorial y del recuerdo” (Bachelard, 2000:35), comenta en *Poética del espacio*. ¡Cuántas veces nos cuesta trabajo fijar exactamente el cuándo, pero el dónde lo situamos sin dificultad! La memoria y el recuerdo se desenvuelven tal vez con mayor

soltura en el eje espacial que en el temporal. Desde el primer verso del libro el poeta está en su “casa”; desde ella moverá todo lo demás y a todos; estar uno en su casa generalmente da una seguridad y tranquilidad que en ninguna otra situación suele repetirse.

Hubo una vez que fui un niño
jugando por la casa,
conviviendo ilusiones y presagios,
observando distancias,
a golpes con las sillas, trasnochando
el amor de mi madre junto al fuego.

(“El niño que fui”)

Todos esos espacios que en algún momento nos han llevado a conocer la soledad para soportarla o para disfrutarla, a la alegría, a la ilusión en el futuro, a un pasado más soñado que pasado, son nuestros “espacios imborrables”; por tanto, no es extraño que la casa se convierta en un “estado del alma” del que se quisiera salir temporalmente -“Yo quería salir al exterior, / olvidar los retratos, / los crujientes asientos de la casa”- para compartirlo con otras memorias, con otras infancias, pero siempre manteniendo un espacio libre, de acogida, para regresar a él cuando se sea consciente de su ausencia.

Recorriendo con el poeta la casa y sus espacios, hacemos una lectura de su sentimentalidad, que será diferente según qué parte de la casa sea la visitada. ¿Será la casa el “elemento femenino del universo” familiar? Para algunas culturas, como sucede en África subsahariana con la etnia del pueblo lobi, la casa es exclusivo territorio de la mujer; la entrada principal, además, tiene a modo de puerta una abertura que recuerda al órgano sexual femenino. Siempre la casa y sus imágenes, la casa convertida en otro cuerpo más que se sobrepone, capa epidérmica, a nuestra corporeidad física; conserva vida propia y unos itinerarios que a veces señalan la dirección que han de seguir sus habitantes. La casa modela el carácter de quienes conviven en ella, aunque de manera diversa, ya que cada uno se reconocerá o identificará con alguno de sus espacios. Y, por supuesto, la casa es un buen retrato íntimo y personalizado de sus moradores, conservará las emociones en ella vividas: es su refugio.

En *Ámbitos de entonces* el poeta sufre una dicotomía desde el primer poema: será, por una parte, quien desde la terraza repasa su infancia y recuerda; por otra parte, el que desciende o retorna a otro tiempo que irá presentándose a sí mismo en un juego de

espejos, revivido en los versos; en ellos surge el malabarismo del yo poético para unir, en la escritura, a quien recuerda y a quien es recordado, el ahora y un entonces.

Esa otra apariencia del yo, el que pasea y sale, crea una poesía tan arraigada que le cuesta ascender -“Hace tiempo ya, que con pretextos / no he podido subirme a la terraza”- y decide desenvolverse en un dinamismo más horizontal, en la calle, en la vida.

Este poemario tiene dos planos paralelos y convergentes, que sin dificultad se entrecruzarán: la infancia, o mejor, las infancias de un niño que según va madurando comienza a reconocer la vida; el otro será el mar soñado desde la tierra interior, deseado, espacio de libertad. La infancia y sus recuerdos se convierten en un símbolo flotando sobre las aguas de un mar, con el que buscará un diálogo y cuya existencia tendrá unos límites siempre imprecisos, en constante expansión. Con frecuencia el mar se intercala en la infancia, en el poema, y constituye alimento para la fantasía.

2. Ámbito de ámbitos: la infancia.

Ámbitos de entonces es una obra en la que se muestra una infancia que en realidad son todas las infancias, recobradas principalmente en imágenes y alguna infancia potencial: la del niño que fue, la del recuerdo del tonto, la del descubrimiento de los sufrimientos de una guerra, la de la madurez del casi joven... Bachelard en su *Poética de la ensoñación* explica cómo la infancia, o parte de ella, se encuentra alojada en el alma humana como si se tratara de un refugio seguro; y asegura que es fundamental “La permanencia en el alma humana de un núcleo de infancia, de una infancia móvil pero siempre viva, fuera de la historia, escondida a los demás, disfrazada de historia cuando la contamos, pero que sólo podrá ser real en esos instantes de iluminación, es decir, en los instantes de su existencia poética” (Bachelard,1997:151). Gracias a la recuperación de la ensoñación de la infancia del poeta y a su importancia, el lector debe animarse a recuperar la suya propia en cada lectura hasta conseguir que despierte, tal vez, una “nueva infancia”. De este modo, se establece una comunicación mutua autor-lector en ese remontar hacia atrás, hacia las infancias vividas y nacidas de tantas fuentes; al final, se descubrirán los hilos comunes a todas ellas y la interrelación será más fluida.

Poco a poco las etapas van trascendiendo y se presentan otras que trae la propia evolución tal y como se puede observar en los poemas “Perdón” y “Poema para el amor”; aquí ya serán otros los ámbitos que comienzan a despuntar, deslizándose hacia los sentimientos.

Pasa así la infancia a ser un estado simbólico en el que lo inconsciente y lo consciente han formado un espacio amplio constituido por una amalgama de elementos integrados que, al paso del tiempo, van siendo enriquecidos y embellecidos por ese mismo tiempo. En su obra *Hyacinthe* Henri Bosco -así lo recoge Bachelard (1997:185)- habla de sus primeros años como época que se mueve entre real, soñada o ansiada: “Porque mi niñez, para mí, era la que yo me había creado, y no esta niñez que me había impuesto desde fuera una infancia dolorosamente pasada”. Y cuando no se vive la infancia deseada, la que no fue tal vez como debiera haber sido, que lo sea a través de la creación poética; nadie lo podrá impedir.

“Hubo una vez que fui un niño / [...] / Una vez hubo -digo- / que fui un niño”; así comienza el poeta su camino hacia el lenguaje de la fábula, -la infancia es terreno abonado para las fábulas y aventuras-, para admirar todo aquel pasado que dejará de ser histórico y se convertirá en tiempo mítico y, por tanto, quedará alejado de lo accidental. ¿Por qué volvemos con tanta frecuencia a la infancia, especialmente, desde la edad adulta, con retornos cada vez más continuos? Tal vez sea una forma de restitución o rescate de la vida, una incorporación de aquel ayer al hoy, el intento de un arraigo seguro desde el que siga prolongándose la vida, creciendo la poesía.

¡Qué lejano está todo!
Que de octubre se vuelven
los primeros paisajes que apretaban mi alma;
que de negro se viste
aquella primavera azuliparda
que traía las flores a mis manos...

(“El injerto”)

En estos versos el poeta muestra el alejamiento lógico que conlleva el paso del tiempo, una distancia temporal, una mirada a aquella primavera desdibujada y mal colorida. De igual manera que los versos anteriores, otros poemas están contruidos sobre los diferentes niños que fueron evolucionando en el mismo niño, sobre las encontradas infancias en un período en el que la vida es todavía un ensayo, apoyadas en un nivel impreciso de recuerdos para cada una de ellas. “Yo, que tantos niños he sido”, podría ser el resumen con una clara intención y eco borgianos.

El primer estrato sería la “infancia feliz”, durante la cual el niño se encuentra envuelto en su nebulosa de soñador autómatas y vive aún en un cosmos limitado por el entorno

familiar y por el pueblo y sus gentes con su vida social: “descubría mi mundo, poco a poco, / al escuchar salir de casa a la vecina / o el bastón de mi abuelo en el pasillo” (“El niño que fui”). De ahí se pasará a otro, “la infancia consciente”: “Me resigné a pensar / con toda mi familia”; por último se alcanzaría la “infancia adulta”, ya en la cima de las infancias. De todo lo anterior son ejemplos claros los poemas “El niño que fui”, “La guerra”, “El mar”... No obstante, conviene señalar que no todas esas fases indicadas se suceden unas a otras en cada ejemplo ni de modo preconcebido, sino que entre todas ellas se establece un continuo diálogo para evitar que los poemas se conviertan en una pieza monolítica o en un campo cerrado; conseguirá así el poeta que los textos sean elementos vivos en cuyo interior se mantiene una frecuente dialéctica en todas las direcciones.

3. Infancia feliz, desconocedora “del odio y sus razones”

La mirada de un niño vuelta hacia los juegos infantiles en calles o plazas, tales como saltar a la comba, el estiragarrote, canciones de corro... Presente también “El tonto” - juguete roto y el blanco de muchas chanzas-, quien siempre ha sido figura del paisaje de los pueblos y que “Acostumbraba a dormir / de cara a las estrellas”, personaje que servía de excusa para convocar el sueño de los niños “no fuera a ser el caso que subiese / a ver si no se dormían y asustarlos”. Hacía, como se ve, el papel del coco. A la convocatoria del recuerdo de entonces no pueden faltar, como si de unos vecinos más se tratase, la figura y el sonido de las campanas de la torre, las cigüeñas, los párrocos, los latines de la misa tan sonoros, mágicos y opacos para un niño o la clínica en la que su padre pasaba horas y horas recetando a los pacientes ciertos alivios para sus males; ni van a estar ausentes los buenos sentimientos que nacen espontáneos en el corazón de un niño, sobre todo al acercarse las celebraciones navideñas, ésas de “paz en la tierra”.

No sabía yo entonces de la fuerza
del mundo, ni de las luchas
que llevaban los hombres entre manos;
era entonces un niño –ya lo he dicho-
encontrándome inmóvil, escondido
por esa cáscara envolvente, al otro lado
del odio y sus razones; hace años.

(“El niño que fui”)

Son versos en los que se manifiesta la infancia en su estado puro -estaba protegido “por esa cáscara envolvente”-, gracias a ese no saber y al desconocimiento de la condición humana.

4. Infancia consciente

Tras la etapa anterior en la que ese niño no interpretaba la realidad y que, como todos, “descubría mi mundo, poco a poco”, llega a ésta. Él ya va observando que no todo es felicidad; le cuentan, escucha y guarda esas historias de un pasado resistente en el que una guerra trastornó muchas vidas y provocó odios no conocidos hasta entonces, cosas que aún no podrá comprender. La historia o las leyendas para un niño son dos conceptos muy próximos e intercambiables; es de gran importancia saber contar la historia, y más si quien escucha es un niño. De cómo se ha hecho lo recuerda en *Tramas, libros, nombres* José Carlos Mainer (2005:99): “Recuperar la guerra como herida en la memoria colectiva estuvo asociado muchas veces a su evocación como memoria infantil, o a una visión del conflicto desde el interior de la familia, o como recuperación de un secreto oculto por mitos, tergiversaciones o leyendas”. Es posible que por momentos aparezcan en la mente del niño mezcladas con personajes de la Historia todas las fábulas y leyendas de buenos y malos, de ganadores y perdedores, de elegidos y condenados.

En el poema “Luisito” hay abundantes momentos en los que está latente el sentimiento de desengaño y el silencio que acarrearán una guerra civil y la dureza extraña de vivir guardando silencio sobre hechos que afectaron a los más próximos o a conocidos: “Ahora calla, no preguntes / en dónde nace el Ebro, a dónde ha ido / a parar tanta pena”. El río Ebro para un niño es parte de una lección de Geografía y aparece en un mapa representado con una línea torcida; pero para otros muchos encierra una simbología especial y permanece en la imaginación bélica con recuerdos duraderos. “Dime, ¿a qué tanta tristeza? / si tú eras alegre”. El niño que había sido nunca llegó a sospechar que tan de cerca le rondaran sentimientos como cobardía o amargura ni había pensado más que en los juegos infantiles en palabras como muerte, matar, el olvido; se va abriendo su vida a un mundo en el que la crudeza del lenguaje de cada día y la inconsistencia de muchas palabras constituyen la base de las relaciones humanas.

La trastienda familiar le sirvió de escuela de vida y fuente de memoria, allí abrió los ojos y comenzó a poblar su imaginación con lo que oía contar y con cuanto sospechaba que comenzaban a silenciar: “Estaba con mi madre y con mis tías / repasando en la

trastienda de la casa, / milagros de la vida, los recuerdos / del hambre y de la guerra”. Estas historias había que escucharlas en aquella parte de la casa que no estuviera demasiado expuesta a escuchas indiscretas; nunca se sabía quién podía estar apoyado en una pared o ante la ventana con el oído presto. La trastienda pasa a convertirse en el lugar recóndito para hablar a media voz y con medias palabras, donde permanecen los secretos y cuanto debe ser ignorado en público; se convierte en un espacio con una carga simbólica especial, de acceso limitado sólo para complicidades.

La creencia de que el mundo es espacio para ilusiones se va desvaneciendo y van ocupando un lugar destacado los anuncios amorosos que comenzarán a manifestarse en los pupitres escolares: “Tenía yo diez años... /... repasaba el nombre de una chica en el pupitre”. En el poema “A las 8, clase de Biología” el yo poético repasa sus años de estudiante, recuerda a su profesor don Miguel, los mapas, huesos, músculos; aún se disfrutaba de un tiempo en el que “era hermoso / aquel olor a infancia, / aquellas clases, tanta vida junta”.

El pueblo, las calles, sus gentes, todo era un libro abierto que el ya menos niño iba leyendo de un modo personal; iba recogiendo todo ello como material útil para su acervo vital y literario tal vez; componía y recomponía su cosmos cotidiano junto con situaciones inexplicables e inesperadas que surgían de improviso. “Me estamparon la vida tan de pronto / delante de mis ojos, / que pensé en el desorden y en la sangre” recuerda en “Nuestros muertos”. Momentos habría en los que el descontrol inesperado llevara al poeta al asombro y a la duda ante lo insospechado. Todo tendrá su utilidad para la vida.

5. Infancia adulta

Poco a poco queda atrás la infancia y se adentra en un período intermedio bastante inestable emocionalmente, no ya tan propio de esa etapa; se acerca al último estrato-sustrato, próximo al ámbito adulto. La consciencia ha arraigado y el conocimiento e interpretación de la realidad son más profundos y perspicaces; su mirada hacia el pasado, más consciente; la reflexión sobre los desastres, sobre la miseria, el olvido, el perdón - “Perdonar aún sigue siendo hermoso en esta tierra”- o el dolor provoca reacciones adultas que nada mantienen de la infancia. Bien se podría hablar de una ruptura con el pasado, pero razonada. Recordemos lo que escribe en el poema “La guerra”: “del que navegue será la vida para siempre, / del que navegue y rompa / las cuerdas del pasado”. Este tiempo transcurrido nunca puede ser un lastre que impida avanzar, no debiera ser un espejo a cuya

imagen el hombre haya de estar amarrado; así pues, habrá que romper para continuar la navegación. Ahora bien, ruptura no debe llamarse olvido ni inconsciencia deseada, pues el recuerdo y el mantenimiento vivo de la memoria son insustituibles; sin ellos el hombre quedaría en la orfandad más absoluta, el pasado se perdería y ¿hacia dónde volvería el hombre su mirada cuando girara la vista atrás? ¿Podrá alguien completar una vida sin infancia ni memoria de la misma? Antonio Colinas considera un referente decisivo e irremplazable ese tiempo pasado de la infancia: “Es, en definitiva, el de la memoria infantil un tiempo de referencia que se opone a la muerte y, que si no llega a salvarnos definitivamente, sí constituye una referencia primordial para que el ser humano viva en plenitud” (II, 2001:61).

En algunos poemas de este libro se intensifica la reflexión filosófica provocada por el desengaño de la vida, que va siendo reconocida en la lectura del pasado, muy alejada ya de aquellos juegos infantiles, de tantas horas de catecismo, de correrías por calles y plazas.

Definitivamente el niño ha sido expulsado de la infancia, de aquel entonces en el que había vivido:

Ya estaba todo preparado, sí;
estaba todo en orden: la sonrisa,
la luz, la proporción de hombre que tenemos,
el tiempo, los milagros ...
[...]
Y todo estaba a punto, todo,
sólo faltaba
que el hombre no muriese,
y el hombre estaba muerto.

(“Aquel entonces”)

A partir de ahora queda incorporado a un espacio nuevo para él: es adulto y sin tiempo para haber elegido el cambio de modo más gradual; es como si lo hubieran empujado hacia la vida y la hubiera encontrado de pronto. En otros poemas como “Agoniza el hombre” -“el hombre está muriendo, ya ha dejado de ser”-, “Afluente”, “Nuestros muertos” se ve reforzada la desconfianza en el hombre; se deja sentir un nihilismo desasosegante, hasta afirmar que “ahora es santo el que comprenda un hombre”. ¿Tan grande habrá sido el desengaño producido al descubrir las carencias y debilidades de la naturaleza humana? ¿Será aún posible la recuperación de la fe en la especie humana? Se

mantendrá en pie si el amor no muere, si sigue dando cuerda al corazón para que no se detenga: “Quizá el amor bien pueda ser un poco más alegre”.

Se diría que en estos poemas se respira un hálito manriqueño; “El injerto” aparece encabezado con unos versos del autor de “*Coplas...*”, un constante fluir desesperanzado del tiempo hacia la desembocadura ya conocida.

La ausencia -“Hoy he vuelto a mi pueblo / con tu ausencia a la espalda”-, el destino, la guerra, el individuo y las relaciones humanas,... Los títulos que encabezan cada uno de los poemas del libro -“Paz en la tierra”, “Para los muertos”, “El robo”, “Profecía”,...- definen una sensibilidad nada neutral ante la vida y ante un tiempo aún reciente, manifiestan una sentimentalidad teñida de colores azulipardos, como lo era el color que predominaba en aquella realidad.

6. De este mar que nos llega redentor y seguro

Real o subyacente, a la vista u oculto, hablador o hermético, camino o final. ¡Cuántas cosas más podríamos decir del mar, de ese mar que aparece y rodea las costas imposibles de *Ámbitos de entonces!* “Al otro lado de Castilla, el mar brillando de salud”. En la obra es una constante referencia, un punto al se dirigen la vista y el destino desde tierra adentro; es la espera expectante y sorprendente, o el misterio al que asomarse en busca de respuestas. Es el mar seno materno, seguro, saludable, reconfortante fuente de vida y acogimiento donde nada malo puede pasar. Mar-madre alzando los brazos hacia sus hijos, a la espera del encuentro: “Sabed, que el mar os esperaba con los brazos en alto, / con los ojos alegres y el corazón alegre” (“El mar”). Está deseoso de manifestar su generosidad, de mostrarle al hombre otras maneras de vida; el mar es el optimismo ya que no está anclado en una tierra que lo inmovilice, ni conoce más barreras que la costa a la que puede superar cuando se lo proponga. Guarda innumerables mensajes, convoca al hombre, lo invita al diálogo. ¡Qué próximo esos versos a los del poema “Llegada al mar”, de *Profecías en el agua*, de Carlos Sahagún!: “El mar, como un gran campo espera / que caiga tu semilla, tu corazón.../ [...] / Muchacho, acércate. Tienes el mar delante / y una tarde cualquiera te hundirás en sus brazos” (1976:28-29). Ejerce el mar de puente entre territorios, de enlace entre tierras y aire, de mediador entre la cotidianeidad y cierta aspiración a la perdurabilidad, de esperanza en que alguien salga desde él y termine con “la tiranía del silencio”.

... el mar que nos traía sus últimos mensajes inservibles.
Nos decía: acercaos, la ciudad está de luto;
del que navegue será la vida para siempre,
del que navegue y rompa
las cuerdas del recuerdo;
venid a mí

(“La guerra”)

Es la llamada simbólica del mar la que se deja oír en los versos anteriores invitando a romper amarras con este ahora para buscar un futuro diferente al que se intuye, para ir a la búsqueda de otras vidas que en algún lugar le serán desveladas a quien se atreva a dejar tierra o recuerdos, impedimentos ocasionales que, como ataduras, impiden la libertad. Del mar es la navegación, el viaje; ambos conducen hacia otra realidad, tal vez mejor que la que en esos momentos ofrece la tierra firme, la ciudad o el mundo rural.

Para el poeta esa inmensidad pasa a formar parte de su imaginario, espacio del que saldrá alguna fuerza con la que vendrá la superación del ámbito puramente humano, liberador, más próximo a lo mítico, un trayecto nunca señalado por el que se desplaza en ocasiones la divinidad: “... y en cada mar, y en cada Iglesia / y sobre cada río, Dios navegando marino de las aguas” (“Luisito”). De esta manera, el mar y el río con sus diferencias en las aguas quedan situados en la esfera de lo superior, de lo divino, en un espacio por encima de la caducidad de todo lo terreno, más inalcanzable al mirarlo desde la meseta.

Todo ese mundo al que se abre “el corazón alegre” del mar no siempre es escuchado por el hombre, acostumbrado como está a otras conversaciones y diálogos, sordo en muchos momentos por el excesivo ruido de la vida rutinaria, aislado de otras realidades a las que podría abrirse para superar sus desconocimientos y vacíos: “El mar se quedó solo / y nadie, os repito, comprendió / su soledad elemental” (“La guerra”).

¡Cuántas veces el hombre ha ignorado al mar como símbolo inagotable! ¡Cuánto tiempo ha transcurrido sin haber sido capaz de leer el mar, en el mar! Son numerosas las ocasiones en las que ha desoído los mensajes que el mar le acercaba. No es posible, viviendo de espaldas, recoger los anuncios que el mar acerca ni descifrar los presagios que encierran sus aguas. “Te digo, que estaba el hombre olvidándose del mar: / que estaba el mundo enfermo, que corrían / las aguas infestadas por la tierra” (“El mar”). La fecundidad, la vida, el futuro se esconden en ese otro rostro complementario de la tierra, necesario para que ésta sea firme, para la persistencia del diálogo agua-tierra. También la

luz, mudable y símbolo, queda engarzada entre las olas; se va inútil y estéril a la profundidad de las aguas: “Mira / cómo se filtra el sol, cómo atraviesa el agua / de repente; cómo avanza hacia el fondo” (“El mar”).

En el poema “Agoniza el hombre”, inseparable de “El mar”, se anuncia la catástrofe final ante la ausencia de cualquier forma de esperanza, de algún cambio que había de llegar desde esa masa informe de agua; ésa es la muerte del hombre que anuncia el poema, una muerte existencial por falta de ilusión en el futuro, ante lo cual sólo la huida hacia no se sabe qué territorios se presenta como respuesta; el hombre “disminuye / su atención sobre el mar”, porque “ya no se fija / en los peces que llegan hasta la orilla” y retroceden sin que nadie haya comprendido su lenguaje.

... y los peces se vuelven, retroceden, se marchan
mar adentro, y nadie sabe
a qué profundidades van, a cuántos metros
bajan para morir, para ser sólo
cementeros marinos; esqueletos y tristeza de las aguas.

Cuando ello suceda, cuando los peces y la luz vayan a ser ruina y cementerio en el fondo del mar, habrá quedado también en esos mismos fondos marinos toda posibilidad de salvación. Ahí permanecerá el mar, consciente y humanizado, como ejemplo provocador de una vida que se aleja inexorable. Es éste el final de la Historia que, en gran parte, habiendo sido escrita sobre el mar había perdurado en tierra. Comentando la simbología marina en *Noche más allá de la noche*, de Colinas, apunta J.E. Martínez Fernández (2004:97-98): “Frente a la tierra en la que la Historia [...] no ha dejado más signos que las ruinas, el mar representa la permanencia y vida, acaso eternidad. [...] Sobre el mar no hay más espacio que el cielo amparador de los sueños e ideales del hombre”. Así pues, ignorado el mar, habrá perdido el hombre su futuro, sus ideales; se habrá quedado sin un norte hacia el que dirigir la mirada. Como final hasta el que conduce la vida, con la misma serenidad de Jorge Manrique en sus *Coplas a la muerte de su padre*: “La muerte está en el mar desembocando”. ¿Cómo será ese mar con toda la muerte ya desembocada en él? ¿Podrá regenerar vida entre tanto desecho acumulado? Sin duda, hará acopio de fuerzas para transformar esa ruina acumulada en el fondo en posibilidad de resurgimiento, en campo fértil.

No debe olvidarse que hay quienes miran al mar con ojos diferentes a cuanto se ha señalado anteriormente: amplia es su simbología, engañosa su apariencia; saben que el mar también da muestras frecuentes de inhumanidad, pues no duda en cobrar un alto precio en vidas ajenas; es su forma inconsciente y natural de manifestar venganza y fuerza.

Volviendo al mar como “símbolo acogedor” escribe J. Olivio Jiménez (1984:117-118): “La costa es límite entre dos mundos, pero el mar -aunque también lo sepamos limitado- es ya un símbolo de infinitud. El mar es el espacio al que <<van a dar>> los <<ríos>> que son nuestras vidas como dijo el clásico. Por eso, el mar es lugar para la fusión, para el olvido, para el goce”. En estas palabras escritas para la introducción a la obra de Colinas pasa a ser considerado el mar como una forma de emoción y vivencia, un estado psíquico y una dimensión del sentimiento, un ámbito capaz de unificar difíciles dualidades como lo son memoria y olvido.

Quedémonos con un mar redentor del que nada deba temerse, del que ha de salir el hombre purificado con sus nuevas esperanzas y su futuro a la espalda. Ésta es la lectura que se puede hacer de esta metapoética del mar.

Y las aguas -ya decía Lao Tse que el agua siempre sobresale por hacer el bien-, ríos, lagos, afluentes o cualquier corriente tributaria del mar son también distribuidoras de fecundidad y de vida, puesto que al dejar depositado en la desembocadura lo inerte, es porque ya la vitalidad y la fertilidad habían sido distribuidas en su recorrido, como lo hacen las venas en un cuerpo. “...una madre / que te dejó nacer para que fueses agua”: ¿qué mejor destino, como augura este verso de “Profecía”, que repartir y prometer vida como lo hace el agua?; ¿no es acaso el agua una forma de maternidad? Agua. Madre. Origen. Agua, a veces la madrastra de los cuentos.

A lo largo de los tiempos todas las mitologías, especialmente las orientales, han respetado el agua como elemento sagrado. En *El agua y los sueños* Bachelard realiza una clasificación de diferentes tipos de aguas: aguas claras, aguas primaverales, aguas corrientes, aguas estancadas, aguas enamoradas, aguas durmientes, aguas compuestas, aguas muertas, aguas dulces y saladas, aguas reflejantes, aguas tempestuosas. En esa amplia relación el autor se introduce en una lectura sentimental del agua, contemplada desde todos los ángulos posibles; si aparecen sencillas, ligeras o transparentes invitan a la quietud o anuncian la inocencia: “irrupían eternos manantiales / claros espejos en que poder mirarnos / y era abundante el agua y la inocencia” (“El robo”). Todas y cada una

convocarán a un estado de ánimo diferente, desde el embelesamiento hasta el olvido de la realidad circundante.

Son numerosas las creencias religiosas y los ritos de iniciación en los que es necesaria el agua para alcanzar su significado pleno. En el cristianismo la simbología del bautismo ya la explicaba san Juan Crisóstomo cuando afirmaba que el hombre nuevo aparece una vez que sale del agua, mientras que cuando hunde su cabeza en ella es el hombre viejo quien se entierra. Ha de interpretarse lo anterior como explicación de la creencia adánica de la mancha y el pecado. ¡Qué decir del hinduismo y de las demás creencias orientales arraigadas en la India! El agua y la vida son dos conceptos inseparables, recorren la tierra y el interior de la naturaleza; es, finalmente, el agua descanso último y deseado para sus cenizas.

Otra interpretación más escatológica es la que sugiere Bachelard (2002:77): “Contemplar el agua es derramarse, disolverse, morir”; la realidad que sólo se queda en el agua con su reflejo tal vez finalice en ella su existencia mientras se contempla.

Ese abandonarse en las aguas contempladas o dejar la imagen reflejada para que ellas la muevan según su destino supone el camino hacia el fin o una deformación de la realidad que pudiera conducir al engaño.

Advertirán las aguas a la conciencia de determinados estados psicológicos del alma que se nos escapan sin llegar a ser conscientes de tal pérdida. “Tanto si tomamos las aguas como símbolo del inconsciente colectivo o personalizado, como si las vemos en su función mediadora y disolvente, es evidente que su estado expresa el grado de tensión, el carácter y aspecto con que la agonía acuática se reviste para decir con mayor claridad a la conciencia, lo exacto del mensaje” (Cirlot, 2003:70). Tal vez el hombre haya de acudir a las aguas para alcanzar y mantener el equilibrio del que en ocasiones carece; en ellas halla respuesta a interrogantes que seguían planteando frecuentemente la misma pregunta.

En el poema “Cantad” el yo poético invoca a las aguas para que torrencialmente descendan, para que bajen; son las aguas superiores las que han de regar “los campos y las almas”. A modo de plegaria jubilosa y apocalíptica pide que ascienda el nivel hasta el mismo cielo; quizás así se muestre un mundo nuevo en el que el hombre halle la salvación. Después de la destrucción y de la ruina amanece el futuro; el (re)nacimiento, tras el desorden y el caos; la fertilidad, tras el anegamiento bajo las aguas: la ruina fértil; concepto este tan valorado por María Zambrano y, posteriormente, conformado poéticamente por Antonio Colinas.

Es el agua punto de transición entre el aire y la tierra, símbolo envolvente y circular: trae la vida para destruirla, para que de la libertad absoluta de todos los elementos sometidos al desorden surjan nuevos estados, y de éstos, nueva vida. Es la destrucción convocando ya a otro resurgimiento.

Cantad, que se deshiele el mundo, que bajen
torreteras de agua a las ciudades.

[...]

Que suba el agua, sí, que suba el agua
aunque no hagamos pie y nos ahogemos.

¿No veis que todo sigue igual,
que el mundo sigue igual, ... ?

[...]

que se deshiele Dios, que nos inunde
a ver, si aún tenemos suerte y nos salvamos.

(“Cantad”)

La confluencia de las aguas superiores con las inferiores, la inundación como símbolo de unión entre lo terrenal y humano con cuanto viene de lo alto, será, cree el poeta, la única posibilidad de salvación. Es el canto a la justicia que renacerá tras el derrumbe total, es la espera de nueva posibilidad que ofrece la vuelta al comienzo, al principio.

En “Cantar” y en otros poemas de este libro se respira el aroma inconformista que tienen los versos de César Vallejo: ese sentimiento de solidaridad, de fuga de la esperanza, de fuerza y emoción vitales, un vivo deseo de justicia humana conformarán los ejes que vertebran esta obra y, al mismo tiempo, permanecerán subyacentes en la obra futura de manera más o menos manifiesta. El yo poético sabe aproximar la realidad que lo rodea para transformarla en materia literaria con vida, no muerta entre las palabras: es ésa su existencia.

7. Entonces-Hoy

El diálogo entre los tiempos y la gradación decreciente de los mismos es constante a lo largo de todo el libro de poemas. “El tonto” comienza con “Hubo una vez un tonto por mi pueblo”, pasa a “Hace tiempo ya no lo veo”, para terminar en “Hoy, por eso su ausencia me despierta”. Las diferencias de cada forma verbal en su aproximación al hoy se aprecian

perfectamente en los pasos en los que el tiempo va siendo medido. En “A las 8, clase de Biología” la secuencia temporal comienza en “Era aquella la hora”, continúa con “Tenía yo diez años” para terminar en “Ahora... / os digo que era hermoso / aquel olor a infancia”. Conviene destacar cómo este último *ahora* divide y marca los tiempos con respecto al *era* que aparece a continuación.

“Cada pasado es contemporáneo del presente que fue, y todo el pasado coexiste con el presente por relación al cual es pasado, pero el elemento puro del pasado en general preexiste al presente que pasa” (Deleuze, 1988:155).

La convivencia y correlación de los tiempos es inevitable para dar continuidad al fluir, aunque sea posible detenerse de vez en cuando en fragmentos temporales y aislarlos con una finalidad determinada.

Mirando hacia el tiempo, hacia el pasado, en su poema “Otro cantar” se pregunta José M^a. Valverde si es posible que un poeta carente de recuerdos pueda escribir versos “sin hablar desde el peso de un ayer”, porque si tan sólo se está en el presente, en el hoy, el poema queda desvanecido de inmediato.

Desde el hoy, desde el presente se inicia un viaje hacia ese pasado situado en una infancia arropada por aquellos relatos cuyo comienzo no era otro que “Había una vez...”, o prolonga su camino hasta aquel otro tiempo mucho más alejado y guardado en la infancia de “Hubo una vez que fui un niño”. Existió ciertamente ese momento de difícil localización desde el ahora actual; irá apareciendo en la escritura hasta ser situado en un espacio que se desplazará en paralelo al tiempo en unos casos, mientras que en otros se permitirá que ambos se interfieran, aproximándose o ensayando la lejanía. Todo ese afluir espaciotemporal tiene un presente: la escritura; en ella será donde queden reunidos, asentados en los versos, en ese hoy por el que “van granando nubes / en toda la trastienda de mis sueños” (“El injerto”) tiempos y espacios. No se debe olvidar que el presente sí existe pero sólo el pasado es el que insiste y “proporciona el elemento en cuyo interior pasado y presente se telescopian” (Deleuze, 1988:159), es decir, se observan en la distancia y se controlan, aunque desde el territorio del tiempo pasado.

Otra interpretación del tiempo, ahora desde el presente la sugiere Octavio Paz: “El presente se ha vuelto el valor central de la tríada temporal. La relación entre los tres tiempos ha cambiado, pero este cambio no implica la desaparición del pasado o la del futuro [...] ambos se vuelven dimensiones del presente, ambos son presencias y están presentes en el ahora [...] El ahora nos muestra que el fin no es distinto o contrario al

comienzo, sino que es su complemento, su inseparable mitad” (1981:221). Al fin, parecerá que la presencia del presente es perenne, transmutados pasado y futuro en variaciones del presente. En esa misma dirección temporal, a veces el poeta quiere eternizar y prolongar el presente, acentuando así la identidad temporal de ese tiempo. En “Hoy, Día de la devolución” ese *hoy* va cargado de una fuerza y significado especiales en su aparición a lo largo del poema; no mantiene la marca temporal denotativa exclusivamente sino que ha adquirido una simbología expansiva. Su reiterada presencia en el citado poema delimita fronteras, convertido ese *hoy* tridimensional en mojón y señal: *hasta hoy- hoy - desde hoy*; tras pasados esos tres puntos, todo lo demás queda alojado en una página pasada y arrancada del libro de los tiempos, de una recuperación imposible.

hoy nos devuelven la vieja libertad.

planchada y limpia.

[...]

Hoy

vuelven del exilio cuarenta mil muchachos;

hoy parecen muchachos ,

hoy son el aire, el viento, el agua misma, la alegría.

(“Hoy, Día de la devolución”)

En el poema esa repetición de “hoy” amplía su significado, es mucho más que un tiempo, recoge principalmente el ayer y mira hacia un futuro.

A lo largo de este camino que nos conduce hacia la recuperación del ayer, hay una precisión temporal, realizada de manera gradual, y la marcan *hubo una vez y entonces*. “Una vez hubo -digo- que fui un niño”; ha de destacarse en este verso de “El niño que fui” la brusca ruptura temporal y el desnivel inesperado del presente actual *digo*, que parece asfixiado entre los dos pasados; sin embargo, ese contraste le confiere una fuerza que lo hace destacar de manera especial. Al acercamiento a esa lejanía aportan algunos deícticos sus contenidos semánticos, sumados a la combinación temporal de los verbos en pasado: “Todo esto ocurría en aquel tiempo”, “No sabía yo entonces de la fuerza / del mundo”, “Me agradaba estar allí”, “servían de mojón a tales fechas”.

Se observará que la presencia verbal más frecuente y la que más se repite en este libro es el pretérito imperfecto de indicativo; es significativo que se prodigue tanto una forma verbal del pasado que aún no se sabe si ha concluido, es decir, un tiempo pasado no cerrado ni terminado, por eso es imperfecto, aún no ha alcanzado el fin. Otras formas

verbales reiteradas son el pretérito perfecto simple y, ya con presencia menor, presente y futuros de indicativo. Como se indicó anteriormente, lo dicho sobre las formas verbales se podría extender a la mayoría de los poemas del libro.

Separado y al margen de este ajeteo y esta reflexión temporales aparece el poema inaugural que se mueve únicamente en presente de indicativo, en primera persona del singular: estoy, miro, entro, saludo, paso, abro, digo... Le confiere una veracidad y una presencia real indiscutibles; es una manera muy fiable de presentar como vivido y veraz cuanto contiene la obra; por otra parte, la utilización de la primera persona confiere una pátina de autoridad innegable, de testigo y de actor principal, así como reafirmación de un yo seguro de sí mismo. De esta manera, a nadie le quedarán dudas de que las cosas efectivamente sucedieron, fueron sentidas y vividas tal y como se cuentan: he aquí formas habituales de hablar que ocultan que estamos ante un hecho creativo o (re)creador: fundación literaria. La apariencia textual es muy narrativa y esquemática: “Entro. Observo que todos me siguen recordando [...] / Saludo y paso hasta la pila misma del bautismo”. Acción y dinamismo, como de guión cinematográfico, con encuadres rápidos, es lo que quiere transmitir con esos periodos oracionales tan concisos.

“El ahora nos reconcilia con nuestra realidad: somos mortales. Sólo ante la muerte nuestra vida es realmente vida. En el ahora nuestra muerte no está separada de nuestra vida: son la misma realidad, el mismo fruto” (Paz, 1981:221). El ahora es el que está enraizado en el hoy y hace sentir y vivir el presente.

Allá queda instalada también la España de entonces, contemplada desde esta otra España en la que el autor escribe y recuerda. En aquélla era el hambre el primero y único plato en muchas mesas, la miseria rondaba por doquier y los hombres tenían que abandonar sus pueblos y salir en busca de un futuro, pagando siempre un duro tributo por ello. El poema “Hombre de esta tierra” con la dedicatoria “Para Manuel, emigrante” recuerda a todas esas gentes que pagaron muy cara la búsqueda de una vida mejor: “se marchó a la ciudad con sus dos hijas, / con la mujer en paz y en la esperanza”.

Desde aquel entonces, de cuando “Hubo una vez que fui un niño”, llegan esas vivencias en las que reconoce y recuerda un mundo que de pronto le estalla entre las manos, tan distante del que le hubiera correspondido vivir entonces, es decir, el de las fantasías y el de los vuelos imaginativos. En el poema “El niño que fui” nos acerca al mundo cotidiano; en él están presentados con apariencia espontánea e ingenua, pues aún no conocía bien el mundo ni al hombre, su sentir y sus esfuerzos por comprender la vida. Aquel entonces,

que debiera haber sido más de juegos y correrías infantiles que de pensamiento, ya obligaba a conocer situaciones personales y hechos sucedidos no hacía tanto tiempo, a mostrar una solidaridad -aunque se desconociera la palabra- casi obligada por la convivencia del día a día. Era pronto aún para un niño emplear la palabra “futuro”, pues carecía de significado y contenido. El yo poético había regresado a este mundo infantil sin esfuerzo ni fatiga.

Otras vidas y preocupaciones corrían paralelos al mundo infantil y cotidiano, en muchos casos esas vidas debían quedar tras la cortina de cretona de la trastienda del día a día.; en público nunca aparecerían.

No era tiempo aquel de los arados
sino de cruces hechas a la altura del suelo
con fusiles y con bombas que a los hombres
servían de mojón a tales fechas,
de lindero o señal junto a los muertos
que dejaron sin pan a su familia.

(“El niño que fui”)

¡Qué contraste tan grande entre estos versos y los del poema “Hoy, Día de la devolución”! El primero es una mirada sobrecogida y hacia atrás, guardando ese pasado para el futuro, el otro es la esperanza de futuro; ambos, como si de mojones se tratase, señalan en el libro emociones encontradas y tiempos que quieren ser diferentes. En “El niño que fui” la mirada retrocede hasta la temprana infancia; sin embargo, en el segundo poema el tono vital y emocional, esperanzados, pierde la dureza y la gravedad de los anteriores, se acerca a un tiempo más próximo y en el corazón del poeta late imparable el sentimiento amoroso, que logra transformarlo todo. “Te necesito, amor, me haces falta, / para ponerle nombre a esta tristeza” (“Perdón”). Los poemas posteriores a “Hoy...” frente a los precedentes -“El injerto”, “El tonto”, “De aquel entonces”, “La guerra”, “Agoniza el hombre”...- aparecen ya con títulos que sugieren una ligera distensión trascendida, vivencial, emotiva -“Profecía”, “Cantad”, “Poema para el amor”, “Perdón”-. No debe interpretarse esto último como un cambio de rumbo ni de sensibilidad; se mantiene la misma tensión ética y vital, si bien tamizada a través de otra sentimentalidad; es mayor la esperanza en el futuro que se otea en el horizonte porque “no vale la pena fatigar el pasado / a base de recuerdos”, reflexiona en “Nuestros muertos”. Enfocar la vista a lo lejos o evitar la fatiga del constante regreso hacia el pasado no debe ser interpretado como que ha

ampararse en el olvido, sino de gradación de esa presencia tan intensa del pasado, no sea que a fuerza de repetición pierda su valor significativo y su contenido ético-didáctico, cuestión no tan sencilla ni fácil de conseguir puesto que “los muertos / apuntalan el techo / como firmes estatuas, como frutas podridas / en boca de los niños” (“Nuestros muertos”). Habrá que echar mano de perdón, palabra tan vieja, tan nueva, “tan de siempre” y mirar hacia el campo, hacia quienes van llegando nuevos a la vida ya que “... cada día nacen / tantas vidas de nuevo por las casas, / y tanta espiga en flor por el barbecho” que sirven como esperanza, añade en dicho poema. Es el camino por el que se ha de marchar, cargando a las espaldas el pasado, no sólo el nuestro sino también una parte del colectivo; el peso impedirá, en ocasiones, que el recorrido y la marcha sean tranquilos, pero así ha de ser.

8. Recuerdo. Olvido

De aquel entonces 1948, 1950...al hoy de 1960. ¿Recordar es mentir? ¿Son las cosas como fueron o como se recuerdan? ¿Miente más quien viene de más lejos? Preguntas de difícil respuesta; cada persona tendrá la suya según haya sido su experiencia personal. “Pensar, sin embargo, el pasado desde la variada perspectiva que nos presenta la memoria, el tiempo del sujeto que escribe y el tiempo del texto supone ya abrir ese pasado a nuevos y enriquecedores puntos de inserción en el presente” (Lledó, 1998:13). Hay que tratar de conjugar siempre dos tiempos: el del texto y el de quien escribe acercando al ahora el tiempo del texto; entre ambos intermedia la memoria que será la que hará de lañador echando mano de pequeñas piezas de unión entre ambos tiempos, sin olvidar que vivir o avanzar hacia un futuro es esencialmente “ser memoria”.

La infancia contada no tiene por qué ser copia de la infancia vivida; conservará un profundo sustrato de entonces, suficiente para que perviva el recuerdo y alimente la escritura; memoria y lo vivido quedarán poco a poco situados en un eje temporal concreto, por momentos algo desvaído, a lo largo del cual se deslizarán a pesar del paso del tiempo. “¡Qué lejano está todo!”.

En palabras de Bachelard (1997:161) “La historia de nuestra infancia no está psíquicamente fechada. Las fechas las colocamos a destiempo; vienen de otros, de fuera, de un tiempo distinto del tiempo vivido, destiempo en que contamos”. ¿Habrá que admitir que el yo apenas ejerce como tal cuando se adentra en determinados tramos de la memoria, de la vida? Tal vez sea más exacto y preciso cambiar el yo por un nosotros -nos

y otros- ya que con la ayuda y colaboración de otros se han podido fijar fechas y lugares comunes y vividos. Por lo tanto, *mi* memoria puede ser considerada un poco pretenciosa por reductiva y limitada, mientras que *nuestra* memoria resultaría más abierta y rica; gracias a los otros realizamos ajustes siempre que acudimos a los recuerdos, mucho más cuanto mayor es el alejamiento en el tiempo. A pesar de todo seguiremos hablando de mis recuerdos, de mi memoria, pues un núcleo importante de los mismos quedarán con la configuración de personales, habiendo sido o no compartidos; esto es lo que les confiere carácter de individualidad y casi de propiedad.

Hay un núcleo de infancia en nuestra alma en el que se alojan los recuerdos, inactivos aparentemente, hasta que son convocados por la escritura y transformados en ejercicio poético o literario. Se mantenían como dormidos, desordenados, en estado latente, en aquella lejanía del “hubo una vez...” o del “hace ya tanto tiempo...”; todo eso continuará así hasta que aparezca el yo y establezca su propio orden, que no siempre ha de coincidir con la sucesión temporal y real del pasado. De todas esas confluencias resultará una historia personal más ensoñada, más (re)-vivida que vivida, siempre retocada por el paso el tiempo.

En unas “Notas sobre la poesía de Ángel García López” escribe Jaime Siles (I, 1988:7) que la función de la memoria “es fijar el ayer de este ahora, constatarlo, y referirlo al ahora de todo lo que es: de todo lo que ahora se es. En esta función de la memoria consiste lo que he llamado *transparencia*: un palimpsesto existencial que presupone la idea de muy diversos tiempos simultáneos, en los que la transcendencia se ha inmanentizado”. La simultaneidad de los tiempos en uno solo da mayor intensidad al recuerdo; la vida es un verse “y lo vivido consiste en su visión”, añade Siles. En ese “palimpsesto existencial” la memoria, los diversos tiempos, los recuerdos han quedado ¿ordenados? en estratos y detenidos, fijados hasta que la escritura los rescate y les devuelva “transcendencia”.

Si, como aseguraba Gerard de Nerval, nuestros recuerdos de la infancia se reaniman al alcanzar la mitad de la vida, convendría saber cómo conservarlos hasta entonces así como fijar cuándo se alcanza ese punto medianero. Entre tanto es conveniente, aunque no se determine esa referencia temporal, recoger aquel tiempo en la escritura por si faltara, al llegar ese momento, madurez y lucidez en la mirada. Diego Jesús se adelantó a esa línea marcada para la recreación literaria de sus infancias. “Nuestra infancia espera largo tiempo antes de ser integrada en nuestra vida” (Bachelard, 1997:163, nota). Integrada o no esa etapa de la vida, lo cierto es que la influencia de la misma en el resto de la existencia de

cada uno es algo que cualquier psicólogo defendería sin dudarle; aquella personalidad infantil ha dejado su marca en el comportamiento adulto e influirá en la interpretación personal que cada uno realiza del mundo; el presente siempre estará al lado de un pasado y el recuerdo estará formado por la cantidad de pasado que haya sobrevivido y haya alcanzado el presente. Tiempo y recuerdo, tiempo y memoria: dualidades, en diálogo, inevitables.

Añadamos a lo dicho sobre el recuerdo -“y bien recuerdo- aunque borrosa sea / ahora mi memoria”, (“El niño que fui”), que en nuestro poeta tiene todo el contenido de un mundo propio, de lo conocido. Ese entorno, el más próximo de entonces, es el que asoma en muchos de los poemas: lugares y espacios familiares como la casa desde la que repasaba la vida juntamente con su madre y con sus tías, o como las últimas casas del pueblo, las calles -“La calle con sus niños y sus juegos”-, la torre de la iglesia, el aula de clase, la clínica en la que su padre devolvía la salud. Enclaves comunes a la infancia.

La mayoría de los elementos espaciales se manifiesta en los poemas que recogen una de las infancias señaladas anteriormente, la infancia feliz. Y asociados a esos mismos enclaves se encuentran personas y nombres que terminan por ser parte de la infancia de cada uno, ayudan a ser niño: los sacerdotes don Miguel y don Juan, Luisito, Fermina la portera de toda la vida, Ernesto el vagabundo, el tonto, la madre, las tías...

¿Y el olvido? Ocupa los huecos vacíos de recuerdos; hacia ahí enviamos cuanto no deseamos en nuestra presencia, lo que se evade por falta de dinamismo y actividad o lo que no interesa conservar. Es necesaria su existencia, ya que así se conserva un equilibrio entre él y el recuerdo. “Y aquello de la guerra fue un mal sueño, / que tendrás que olvidar como otras cosas” (“Profecía”). ¡Qué insoportable sería vivir si no se pudiera echar mano del olvido o, en ocasiones, ser engañados por él! ¡Cuántas veces gracias al olvido el hombre ha podido sobrevivir y soportar el paso del tiempo!

Después de tanto recorrido por la memoria, por el recuerdo, por el olvido, se hace necesaria una pregunta: ¿Es sincera la poesía?, ¿guarda en sí misma vida o toda ella es pura ficción? Ante esta cuestión se detuvieron durante un tiempo los miembros del grupo poético “Claraboya” y consideraron imprescindible en la creación poética la sinceridad que “es el arte de decir la verdad. La verdad interior que se aloja en cada hombre. El poeta, hombre dotado del don de la palabra, posee el medio expresivo más eficaz para decir la verdad, su verdad interior”. Así escribía Bernardino M. Hernando, quien se movía en la órbita del citado grupo creativo tal y como lo recoge Lanz (2005:79-80) en un

estudio monográfico sobre la revista homónima del grupo literario leonés; y añadía que sería doblemente culpable si faltaba a la verdad, “como hombre y como poeta”

Desde ese punto de vista el poeta ha de tomar conciencia de su vida, de su circunstancia, de la realidad ya interiorizada para mostrarla en sus versos, de modo que no tiene por qué ser ficción ni por qué no ser sincera poéticamente hablando, aunque debe aclararse que un poeta nunca prescindirá de la sinceridad poética en su obra; distinta cuestión será que se intente entender la poesía sólo como crónica o relato periodístico objetivo de lo sucedido en la vida del autor, como si de un periódico diario se tratase. Tal vez alguna de las modas poéticas de los noventa endiosando la experiencia no estuvieran muy alejadas de esa concepción de la poesía. Es difícil, en cualquier caso, hallar a alguien sensato que defienda la poesía únicamente como artificio huero, como simple juego malabar, como alineación de palabras sin más -¿alguno de los ismos?- siguiendo la linealidad de un relato o el azar combinatorio. En algún rincón del poeta se esconderá la trastienda vital de la que nazca la escritura creativa; no es sencillo escribir y actuar como un perpetuo simulador y difícil escribir de lo que no se siente, de lo que no se vive.

Volviendo a la sinceridad o no en la obra poética, Lanz explica cómo ha de entenderse dicha característica: “La sinceridad poética no podrá hallarse ni en aquella poesía en la que se atienda exclusivamente el aspecto material de lo poético, la realidad objetiva sin ningún tratamiento, ni tampoco en aquella escritura en la que prime lo absolutamente subjetivo e individual, sino que nacerá de la confluencia de ambos extremos, será el resultado de la vivencia interior de la realidad objetiva, que sólo se podrá llevar a cabo en la vida” (2005:80). Por lo tanto, en la escritura, en el poema han de confluír vida y sinceridad poética hasta formar un todo único

En nuestro poeta es una evidencia que su poesía habla de lo que se sabe vivido y de lo acostumbrado, la entiende como una “vividura”; en ella confluye una subjetividad intimista e individual con la realidad objetiva, interiorizadas ambas afluencias, asomará la poesía. Los sentimientos, emociones o pasiones no pueden surgir continuamente de la invención, pues mostrarían la carencia del *élan* vital bergsoniano, nacerían muertos y se convertirían en material inservible para cualquier poética. Todavía debiera recordarse al Marqués de Santillana cuando definía la poesía como fingimiento de cosas útiles, cubiertas o veladas con “muy hermosa cobertura”; posiblemente hubiera de actualizarse tal concepción del arte poético, pero un amplio sustrato de la misma aún tendría vigencia y sería actual.

9. Léxico: colorido sentimental

Desde los primeros poemas de *Ámbitos de entonces* fluye un tono sentimental grave, profundo aunque atenuado por un latente poso de silencio o susurro en voz baja. Ni los juegos infantiles, ni las travesuras de niños, ni las fiestas navideñas se cuentan con esa espontaneidad, viveza, alegría o frescura que lleva consigo la inquietud infantil; no se escuchan el griterío, el desorden o la algarabía que acompañan habitualmente a los niños cuya presencia no pasará nunca inadvertida. En esta obra las voces de los más pequeños, la voz despreocupada y atrevida del niño, no se perciben; es ya una palabra preocupada y casi adulta que en ocasiones se queda en medias palabras. Y en la calle escaso es el ruido; es como si las circunstancias de aquel entonces impusieran y recomendaran un tono de voz determinado para algunas cuestiones que mejor se reservaban para ser vividas de modo más privado e íntimo, más personal; en el interior de la casa y con la familia sería distinto.

En el tercero de los poemas, “El niño que fui”, se dibuja ya una infancia que interpreta señales e imagina presagios, demasiado consciente como para dedicarse a ser niño, a correrías o a vivir sin más: “jugando por la casa, / conviviendo ilusiones y presagios, / observando distancias y señales”. Era ya capaz de leer e ¿interpretar? aquella realidad y su atmósfera en la que estaba inmerso, aunque aún difícilmente llegaría a descubrir la trastienda. “Cuantos pasan por sus ojos llevan los suyos cabizbajos, sin lumbré de alegría [...] A este realismo sigue la ternura distante de quien vivió, no la guerra, sino sus residuos y sus desechos, la desvitalización de la alegría” (Domínguez Rey, 1987:169). Diego Jesús no vivió en el seno familiar la pobreza, aunque sí la “pobreza ambiente”.

Desde la protección que daba “la cáscara envolvente” de la presencia materna, familiar, salta al conocimiento de un entorno en el que son de uso diario en la conversación palabras como odio, guerra, fusiles, bombas, libertad, esperanza y se comenta que Josito fue quien mató al padre de Luisito “por la espalda / y luego lo echó al río como a un muerto” (“Luisito”) o que hubo gente que murió en mitad de una guerra,... Él va aprehendiendo cuanto oye, pues niño no es sinónimo de inconsciencia. Alguna vez le dirán “Ahora calla, no preguntes / en dónde nace el Ebro, a dónde ha ido / a parar tanta pena” (“Luisito”). Río Ebro, simbología permanente y generadora de amplia imaginaria bélica.

Con todo, no resulta extraño que en el poema “Nuestros muertos” reconozca el yo poético: “Me estamparon la vida tan de pronto / delante de los ojos”; la fuerza expresiva del verbo estampar, por su inmediatez y rotundidad, define cómo fue ese encuentro inesperado y brusco con la vida. No debe pasarse por alto nuestros del título del poema ya que excluye y categoriza en diferentes clases a los muertos, los nuestros -proximidad, afectividad, coincidencia- y todos los otros.

Después de todo eso, el niño se quedó en ese ángulo de la vida desde el que la alegría apenas se dejará vislumbrar, pues tal y como recibe la realidad no queda espacio para ninguna celebración festiva. Y ahondará aún más:

¡Cómo un invierno crudo
me va sosteniendo la enorme tristeza!
cada tarde enredándose
con muchachas, con pobres,
entre luces caídas, entre ilusiones tontas,
para hacerme sentir
esa pena a cuartillas,
que me azota los ojos.

(“El injerto”)

Es el invierno esa estación de la espera, de la parálisis, el que lo va sosteniendo en medio de la desolación de una tenue luz mortecina y de una ilusión que no lo es, rodeado de una pobreza que no da más de sí misma. Si se observa el léxico que predomina, por ejemplo, en los versos anteriores se comprenderá la textura sentimental que eso va imprimiendo en el texto.

A lo largo de los poemas desfilan la mayoría de las estaciones del año, aunque no todos los meses. Además del invierno, ya citado en los versos precedentes, y con las connotaciones que conlleva, está la primavera, con más notas invernales que como estación del resurgimiento, ya que la califica como azuliparda; el color azul queda totalmente absorbido por el pardo. Del verano, cuyas tardes “caían por la anchura/ irresistiblemente surcadas por la sangre” (“El niño que fui”), destaca el color sangre que, por el contexto, no es el lírico atardecer sino la guerra.

Los meses del año con presencia en los versos son muy pocos. Noviembre en el poema inicial, “las últimas cigüeñas esperando / a que noviembre llegue más seguro”; sin nombrarlo lo podemos intuir en “Para los muertos” ya que “esperarán este recuerdo anual”

y en los versos siguientes alude a la compra de flores y de coronas. Septiembre aparece en "El tonto" -"asustando a los niños que jugaban / junto al sol de septiembre en las afueras"-, "Poema para el amor": "Si digo noria, luna, canción, / si digo ventanal, si se me viene / la palabra septiembre hasta la boca"; el sentimiento de nostalgia, de espera expectante surgen entre esos versos; sin embargo en el poema "Para los muertos" es una fecha sin más connotación: "... que murieron por creer en el agua / dieciséis de septiembre". Octubre acarrea una profunda, sofocante y suave añoranza: "Que de octubre se vuelven / los primeros paisajes que apretaban mi alma" ("El injerto"). Y julio con la alegría de la cosecha: "... éramos gente / con lluvia de sembrar, como esa mies de julio" ("Afluente"). La ausencia del resto de los meses quedará suplida por las estaciones citadas a las que éstos pertenecen; de igual manera que el otoño queda definido por los meses otoñales citados.

Cuanto queda dicho no hace sino reforzar ese tono triste que, como el color en los cuadros, domina la paleta del colorido sentimental del vocabulario. El corazón del poeta parece abierto de modo especial a la tristeza y a una soledad elemental que convivirán conjuntamente, como se verá, con otras vivencias importantes.

Según vayan afluyendo los versos, así comenzará a ser mayor la intensidad sentimental debido a la fuerza recuperada del recuerdo de aquel entonces. Pasar al texto cuanto se ha interiorizado durante años supone vivir de otra manera aquel tiempo de la persistencia. Y a pesar del "Qué lejano está todo", esa lejanía no es cronológica ni temporal -comienza a los diecinueve años la escritura de este libro- sino expresión de alejamiento para continuar rompiendo las amarras del pasado que, sin caer en el olvido, busca el futuro como proyecto. Al mismo tiempo, influyen la reflexión y el mayor conocimiento de aquel entonces que se reescribe desde el hoy; el viaje de regreso del joven hasta la niñez. Todo ha transcurrido tan rápido que han confluído en los versos el hoy con el ayer o el entonces; el mañana aún se desea. Es aquel hoy el que determina el flujo de lo que escribe y el que más se expande: "No sabía yo entonces de la fuerza / del mundo, ni las luchas / que llevaban los hombres entre manos" ("El niño que fui"); por entonces, desconocía casi todo, es ahora cuando cae en la cuenta y observa aquello de modo diferente, ya que dispone de otros ángulos desde los que alcanzar más horizonte; de ahí la importancia del hoy y de su función mediatizadora o remodeladora cuando se mira hacia el pasado; el ahora, como si de un río se tratase, finaliza y va a dar en el recuerdo, sobre la escritura, que es el mar o tal vez sean el libro y sus poemas, que nunca serán el morir.

En un recorrido por el color en *Ámbitos de entonces* se aprecia de modo inmediato la casi total ausencia de color. En unos versos ya citados de "El injerto" aparecían el negro y el azulipardo "que de negro se viste / aquella primavera azuliparda", "los ojos negros de la Torre" en el poema inicial, o "las veletas negras de las torres" ("Cantad"), resumen la carencia cromática que la vida ofrecía; han de añadirse el azul y azulado -"el océano / con tanto azul" ("El mar"), "el azulado tono de las cosas" ("A las 8, clase de Biología")- y el color de la palidez o la miseria, el amarillo -"corazones / de manos amarillas" en el poema inicial, "las amarillas luces por la calle" ("El tonto")-. Ése es el recorrido por el color cuya pobreza y variedad es intencionada, así como reflejo de aquel ámbito vital también pobre en todos los aspectos; difícilmente el poeta ni su yo hubieran podido dar más luz o colorido a aquella realidad; la ausencia de color identifica aún más aquel entonces. No obstante, aunque escasos, hay poemas con alguna luminosidad, como "El robo": "irrupían eternos manantiales, / claros espejos en que poder mirarnos / y era abundante el agua y la inocencia".

Como si la vida estuviera latente o muy ocupada durante las mañanas, "la tarde" y "la noche" son los momentos claves de la vida, cuando realmente sucede algo; eso condiciona totalmente la luz en los versos.

Si hubiera que elegir un color que definiera sentimentalmente todo el léxico del poemario habría que buscarlos entre los fríos y apagados, se quedaría por las tonalidades grises; sentimentalmente, el triste.

10. La muerte, las muertes

La presencia imprescindible de la muerte deja una huella consciente que el poeta no quiere evitar. Es un momento más de la vida; aquélla cede un espacio, siempre reducido, en el conjunto del devenir histórico para que las vidas concretas lo ocupen durante algún tiempo y se muevan en él: ese territorio está destinado para la vida personal e individual del hombre, sabedor de que se desliza sobre la muerte, o como escribe Diego Jesús Jiménez: "sintiéndome cansado por un bello camino / albergado en la muerte -como un hombre / rebelde enfrentándose al tiempo" ("El tonto").

Ha de ser entendida la Vida como suma de vidas parceladas que se van agrupando en la primera; así, tenemos una vida infantil a la que morimos -hay quien la mata antes de que cumpla su ciclo- cuando alcanzamos la vida joven, que a su vez abandonamos al llegar a la vida adulta. En cada una de ellas hay otras vidas más locales y reducidas, "a los cuatro

años yo...” o “a los diez años ya hacía yo...”. Con frecuencia se escucha “cuando yo era niño” o “cuando yo era joven”: éstas son vidas que se llevó alguna de las muertes reducidas y locales, asignadas a su correspondiente vida; es decir, durante el ciclo vital nacemos y morimos por partes, parcialmente, al pasar de una etapa a otra. Lentamente va “muriendo” el niño a la vez que “nace” el adolescente, sin cortes abruptos; así hasta el fin irreversible.

lo malo ya pasó: se fue la bruja,
el fantasma, el gato ... que antes te asustaban.
Se fue la vida y ahora sólo queda
- te queda a ti que seguirás viviendo -
una casa sin techo para contar estrellas...
(“Profecía”)

En los versos anteriores queda dibujado el paso de una vida a otra, desde la infancia de los juegos y los miedos hacia el futuro del muchacho adulto. Y en ese paso ¿qué función se le reservará al recuerdo? Éste habrá de encargarse de acercar hasta el ahora, hasta el presente lo ya vivido; procurará también que el tiempo fluya tan vertiginosamente que sea capaz de recuperar años y presentarlos en forma de instantes, es decir, ha de superar la temporalidad y someterla a una reducción real y manejable. Recordar es el triunfo sobre el paso del tiempo y el devenir; no es resucitar sino recuperar fragmentos para recomponer una nueva totalidad. (Obsérvese el gran valor metalingüístico y la fuerza que el prefijo re-imprime a las palabras en las que aparece).

Por eso cabría preguntarse ¿cuántas veces morimos?, ¿cuántos renaceres sumamos a lo largo de toda una Vida? Es un proceso de ida y vuelta en el que los diferentes fragmentos y moléculas, integrados, componen la suma total, la Vida fragmentaria y molecular de cada uno. En todo este trayecto acompañan al hombre, entre otras cosas, el arte y la poesía, que son “inseparables de nuestro destino terrestre: hubo arte desde que el hombre se hizo hombre y habrá arte hasta que el hombre desaparezca” (Paz, 1981:211). Así lo entenderá también el poeta de Priego y buen ejemplo de ello será “Poema en Altamira”, en *Bajorrelieve*.

Y “-en el peor caso, / la muerte nunca hiere, ve sabiendo-”, escribe en el poema “Profecía”; no hiere porque a las heridas se puede sobrevivir, a la muerte no; es una barrera no superada por el hombre, que se esfuerza por mantener un constante diálogo, al fin intrascendente e ineficaz, a dúo desde los inicios de la vida, con ésta y con la muerte.

Tal vez el ser humano no quiera atender ni ser advertido del trayecto por el que se acerca la última y definitiva muerte; a ese misterioso espacio no han logrado asomarse quienes lo han intentado a pesar de continuados esfuerzos: “desde que el mundo es mundo el hombre ya moría / y nadie sabrá por dónde ha muerto / por qué caminos se dejó la vida” (“Agoniza el hombre”).

Más que agobiado por la muerte, parece tenerla el poeta como compañera inevitable, como incrustada al abrigo de la vida y habitante del mismo territorio, como lastre que impidiera huir; cuando desaparezca la obsesión, recobrará la libertad para alcanzar otro estadio, y entonces “ya deshabitado de muerte, emprender el vuelo”, añade en “Perdón”. ¿No será un gesto épico que vale por toda una vida “ese grandioso instante en que morimos”?

El mundo de los recuerdos también se presenta habitado por muertos, que pasan a ocupar su espacio en la trastienda. En “Nuestros muertos” y “Para los muertos” ya el título es claro; en el primero de ellos, como pudiera sospecharse, no se repasan sólo los nombres de familiares o conocidos que han ido falleciendo como consecuencia del paso del tiempo o de la edad, sino que se trata de la desaparición de otros a los que se les arrebató la vida de modo injusto, sin motivo, adelantados a un tiempo que aún no era el suyo, “los paseados”: “ese es de Andrés, el que mató en el campo / al padre de mi padre y a su hermano, / en aquella cuneta, sin conciencia”. Ya en “Luisito” aparecía una referencia a estos muertos: “los hijos de Josito / del que dicen que fue quien mató a tu padre por la espalda / y luego lo echó al río como a un muerto”.

En el segundo poema no caen en el olvido “nuestros” muertos -“los que salieron pronto de su casa / y los trajeron porque no sabían seguir en pie de vida”-; está más centrado en la celebración del Día de difuntos, fiesta del recuerdo y de tradicionales despliegues florales en los cementerios. En aquel pueblo de lluvia y de diez casas casi todo el año era ese mismo día, pues cada noche los muertos eran traídos y repasados junto al fuego, convertidos en los presentes ausentes de las conversaciones. Será en ese pueblo “en donde día a día los muertos se transforman, / y a la noche / los trabajan un poco tras el fuego”. Era una de las maneras como transcurrían las veladas de aquel entonces, charlando siempre de lo mismo; es aquel un mundo “en donde nadie apenas sabe de Nueva York y las ciudades”, en donde el tiempo pasa con otros biorritmos y da mucho de sí.

En “Hombre de esta tierra” es considerada la muerte más bien como tributo o consecuencia de la búsqueda de mejor vida en la ciudad, tal vez como castigo a la

esperanza. En los demás casos en los que se habla de la muerte no tiene connotación diferente a las anteriormente comentadas.

11. Desde otros ángulos

En la mayoría de los poemas de *Ámbitos de entonces* la poesía está imbuida por la reflexión, se vuelve meditativa; su visión intenta abarcar todos los ángulos hasta donde alcancen idea y transcendencia; mira con atención el transcurrir del tiempo y de la vida desde un río hacia el otro, teniendo siempre en cuenta que se presentarán impedimentos que han de obstaculizar el curso natural y “como un río que nace y lo desvían / tuvimos que seguir otros caminos, / otro curso ilegal que no era el nuestro” (“Afluente”). No siempre la ruta marcada y el itinerario serán seguidos como se debiera sino que los desvíos, con frecuencia imprevistos, irán obligando a cambios súbitos e inesperados. Hay que avanzar, a pesar de todo, recorriendo lechos, tal vez siendo afluente y receptor de aguas diversas, y río, siempre río antes de alcanzar la desembocadura en la inmensidad del agua ya preparada para recibir todos los cauces; ésa es la meta: “Te lo digo muchacho, debes ser / como un río que nace, pero sigue / su curso natural hasta otro río; / afluente hasta el agua que te espera” (“Afluente”). Todas las corrientes de agua son, al fin y al cabo, tributarias y afluentes de algún mar.

En “Hombre de esta tierra” el poeta se detiene en un hecho frecuente en los años sesenta, el éxodo masivo del campo a la ciudad. ¡Qué cara resulta la búsqueda de mejores condiciones de vida!; ¡qué precio tan alto le han puesto a los sueños! ¿Merece la pena pagar el alto coste por “aquellos castillos increíbles” que se habían levantado y terminan convertidos en humo? “Lo perdió todo”.

Resulta muy interesante el recorrido por el sentimiento religioso y la predisposición al misterio, principalmente en los niños; es una cuestión que se desliza en numerosos poemas. Es el embeleso infantil ante ese mundo de creencias, paraísos, milagros, inciensos ...que, aunque ininteligible e inasequible, resulta maravilloso, fantástico, cautivador; continúa esa creencia y tal vez llegue a las proximidades de una fe más racional -si posible fuera conciliar razón y fe- y quebradiza ante la razón; por último, se podrá terminar en el escepticismo. En los primeros versos del poema inicial está presente, pues destaca sobre los tejados, la torre de la iglesia, “antigua y necesaria como un árbol”, con sus campanas y las cigüeñas. Era en el mundo rural, aún es, la silueta de la torre de la iglesia el vigía que desde su altura vigilaba el paisaje local.

Repasa el yo poético en algunos poemas el ceremonial religioso, cotidiano que marcaba el ritmo de vida de los vecinos del ámbito rural. En la iglesia parroquial aún se conservan las imágenes de los santos, la pila bautismal, los candelabros... Aquella fe ciega y fe primera en cuanto se escuchaba en la catequesis o se proclamaba desde el púlpito, aquella ambientación escenográfica que empujaba a no dudar y a sentir la creencia como un temblor, se respira muy gráficamente en el poema “Luisito”:

Recuerda, que tú, niño por la gracia de Dios,
niño por todo, esperabas
a que don Juan abriese las puertas de la Iglesia,
a que don Juan entrase y empujara
tu corazón de niño hacia el sagrario;
y una vez dentro, y una vez seguro
convocabas la paz y la alegría, y Dios
[se consagraba sin remedio.

Era ésta una etapa necesaria por la que había que pasar; se vivían, como niño que se era, aquellas creencias capaces de mover el alma. Un Dios envuelto en el misterio de las alturas lo veía todo y protegía especialmente a los niños buenos, incomprensible en ocasiones -guerra, la muerte de seres queridos, el dolor...- en las que era difícil entender la condescendencia de ese Padre tan amante de sus hijos. En los primeros años el niño observaba situaciones que no entendía por qué eran toleradas por un Dios paternal que no hacía nada por detenerlas e impedir las a pesar de su poder infinito. ¿Cómo el Dios bueno no detiene una guerra? Le es más fácil, sin embargo, permanecer embebido en su divinidad, sin intervenir ni tomar decisión alguna. “Y parecía que Dios estaba vivo / cuando el desastre, cuando la guerra. /... Era, que Dios estaba vivo” (“La guerra”). ¿Cómo encajan estos versos en aquellos otros vallejanos de “Espergesia” en *Los heraldos negros!*, “Yo nací un día / que Dios estuvo enfermo, / grave”. En ambos casos estamos ante una reclamación, tal vez ante un sentimiento de exigencia de responsabilidades, ante una petición de cuentas o una velada acusación. La relación entre el hombre y Dios había comenzado de modo armónico aunque desequilibrado porque se establecía entre seres situados en diferentes niveles, un ser inferior sometido a la finitud, el hombre, y al otro lado el Ser superior eterno. Poco a poco se va diluyendo aquella armonía inicial e iniciática hasta desvanecerse.

Tras ese período de fe inquebrantable irían llegando otros posteriores en los que los arrobos religiosos infantiles terminarían en un cierto desencanto cargado de actitud más crítica. En el poema “La guerra” -como se habrá observado en los versos anteriormente citados- se asiste, como quien juega a la ironía, al derrumbe lento de aquel edificio construido sobre la creencia que durante años mantuvo en pie todo un mundo personal y colectivo.

En los demás poemas de este libro la religión como vivencia personal y trascendente no tiene una relevancia que merezca ser destacada; las creencias religiosas, la infantil y la adolescente, destacan más claramente en “Luisito” y “La guerra”; con menor fuerza en el poema con el que abre el libro.

Queda, finalmente, el perdón considerado como actitud o postura personal; pero ¿tiene algún sentido perdonar cuando lo que se pretende es identificar el perdón y el olvido?: “Y eras niño y tú sentías el dolor en la sangre; / no era justo que perdonase un niño, no” (“Luisito”), porque ¿de qué o a quién va a pedir perdón un niño si aún ignora la maldad? Acaso sea el adulto quien, dejada la infancia en el entonces, venga al ahora y recurra sin convencimiento a “perdón” para excusar algún incumplimiento, algún desvarío: “yo soy un hombre aquí, tan suficiente, / tan desterrado de todo lo imposible... / que digo: perdón -me miro y me callo- / lo digo sin remedio, / como esas cosas tristes que se dicen” (“Perdón”), como un acto más de la vida cotidiana.

Hay que destacar nuevamente la fuerza y la intensidad que el sentimiento amoroso tiene en la obra de nuestro poeta; observándola en su conjunto no creo que fuera exagerado considerarla como un continuado poema de amor: sentido, deseado, soñado y vivido para poder ser poéticamente creado.

Ante los sinsabores que la vida ha ido planteando como si de un amargo desfile se tratara: nostalgia, tristeza -“Quizá el amor bien pueda ser un poco más alegre” (“Poema para el amor”)-, la guerra, los muertos...; ante tal muestrario desolador y pesimista sólo le queda al yo poético un punto de apoyo o referencia segura para no perder el rumbo en la paramera de la vida, un tú necesario, un referente con nombre propio o no; a él volveremos más adelante: “Te necesito amor, me haces falta, / para ponerle un nombre a esta tristeza” (“Perdón”), manifestación de un sentimiento amoroso que, a veces, se presenta como intromisión atemporal del hoy de la escritura en aquel entonces de la infancia, del recuerdo, de la memoria de aquel niño al que le costaba comprender muchas

cosas de la vida; ahora este joven que dejó atrás a aquel niño tratará de que ambos se comprendan, en un juego en el que se combinan los espejos y el tiempo.

cómo me duele ahora tu nombre en la garganta...
cuántas tardes se agolpan al declinar el día,
cuánta ausencia junta, con fusiles y espadas,
se levanta en motín por la memoria...
Si vieras, [...]
lo que cuesta dar cuerda
al alma cuando para.

(“Perdón”)

Versos casi finales, y tan cargados de emoción, con los que *Ámbitos de entonces* comienza a cerrarse.

12. La ironía: otra visión de la realidad

No es difícil encontrar la ironía en los versos de *Ámbitos de entonces*; la ironía se atreve a presentar de otra manera aquella realidad que por su textura, trascendencia o crudeza, se prefiere enmascarar en palabras especialmente amables y complacientes. Desde el punto de vista semántico la ironía es considerada como “antífrasis”, es decir, “una marca de diferencia de significación. Hay en ella una superposición estructural paradójica, como en la parodia, pero opera en contextos semánticos (lo que se dice / lo que se quiere hacer entender)” (Pérez Parejo, 2002:531).

La ironía no tiene por qué ser siempre intencionada, ni buscada ni consciente, sino que puede surgir de modo natural y espontáneo. Las palabras con su significación y el entorno sociolingüístico entre los que se mueven, provocan su entrada, reclaman su presencia de manera casi constante; la multivocidad facilita la puesta en marcha de toda la riqueza y posibilidades que guardan en sí las palabras. Ha sido estudiada, así como su origen y evolución, por Pierre Schoentjes en *La poética de la ironía* quien afirma que “la ironía pregunta por la verdad de las cosas: los acontecimientos no son lo que parecen” (2003:65). Además de ser una manera de ver, expresar y entender el mundo o tal vez otra perspectiva desde la que se otean la vida y el paso del tiempo, sin duda, sí puede ser considerada como una de las vías de conocimiento, de búsqueda de la verdad última de las cosas: un empuje hacia la sinceridad en la escritura, ya que ésta encubre bajo la palabra mucho más de lo que asoma a la superficie.

En los versos finales de “La guerra”, tras el caos y la ruina que conlleva, tras la desolación en medio de la nada, se presenta Dios Padre: “Y parecía que Dios estaba vivo / cuando el desastre, cuando la guerra”. Él, alojado y absorto en su divinidad, ajeno a cuanto abajo en la tierra están sobrellevando quienes son sus criaturas, su obra. ¿No se esconde tras esas palabras una gran ironía al colocar frente a frente Dios vivo / desastre, guerra? La simulación, la confrontación de situaciones y de gestos hacen aflorar una ironía ante la que no podemos evitar a veces muecas muy expresivas. Era cuando la guerra y el desastre en el poema “La guerra”:

Era, que Dios estaba vivo y sin embargo,
nos abría los brazos como un padre;
que iba poniendo la alegría en un lago,
la paz en aquel lago,
para todos; para que todos
cruzáramos sus aguas de alegre redención.

¿De qué redimen al hombre las aguas? En el fondo subyacen los ritos religiosos de diversas creencias en que el agua es símbolo de purificación y de redención del alma por haber heredado o acumulado faltas. Desde otro punto de vista el agua es resurgimiento tras la catástrofe; el agua devuelve la vida que anteriormente había destruido. Dios, agua y vida siempre en contacto y en comunicación. En *Grito con carne y lluvia* las aguas aparecen ‘tocadas’ por la divinidad: el Hacedor “dibujó la nube sobre el agua” y “arrastró su túnica en el agua”.

La única redención a la que el ser humano aspira es a alguna forma de liberación de cuanta ruina lo acecha y rodea; bien es cierto que en las ruinas, como en capítulo más adelante se verá, se puede hallar regeneración y sobrevivencia como señaló María Zambrano, “porque ruina es solamente la traza de algo humano vencido y luego vencedor del paso del tiempo” (1993:253). Las ruinas también son vida latente, guardan una vitalidad que terminará por brotar, son fragmentos cargados de memoria activa.

Es la ironía del destino: un desdoblamiento de la realidad. En los versos citados del poema “La guerra” se establece, decíamos anteriormente, una dialéctica interna entre ámbitos diferentes, sugeridos por una situación que se observa desde dos ángulos, el terrenal humano y el divino; sirve a la vez de máscara y punto de observación para desvelar cuanto aquélla encubre de la vida y de la realidad. Un Dios paternal que “abre los brazos como un padre” como señal de acogimiento y refugio y Él mismo que, como

desaparecido, se olvida del daño y sus consecuencias; desde su burbuja de ausencia se aleja más de cuanto ha generado su acción creadora. Confluyen en ese poema creencias infantiles con reflexiones más adultas, reunidas en un conjunto de contrarios, de situaciones incompatibles ligadas por la simultaneidad. Ahí, de esa contradicción nace la ironía, de las dualidades que ofrecen el día a día, la historia, el espacio y el tiempo, aunque bien pudiera ocurrir que en algún caso todo ello condujera al equívoco. Nunca será la uniformidad buen territorio para la ironía, mejor la pluralidad, ya que de esa manera se suscitarán otras opiniones y puntos de vista. Si una situación o la contemplación de una realidad sólo suscitan unanimidad porque son unívocos, poco espacio quedará para la ironía.

No debe olvidarse que, por otra parte, el “disimulo” es un componente presente en la ironía y del que echan mano los autores con frecuencia, pues la palabra y su uso suelen “disimular”, ser fuente y causa del “disimulo”.

“La ironía sería menos un atributo del texto que de su intérprete y por ello se ha podido escribir que la ironía es un modo de lectura del mundo” (Schoentjes, 2003:251). Esas palabras de Candace Lang recogidas por el profesor belga, traspasan la ironía desde el texto hasta lector intérprete; por lo tanto, aquélla puede estar embozada en el texto pero quien la activa es el lector que sabe interpretarla; si quien lee no logra descubrirla, es como si no existiera. Leer el mundo y su historia desde la ironía no deja de convertirse en tarea fascinante y enriquecedora. Posiblemente la ironía esté más en la interpretación que en el propio texto y pertenezca más al lector que al autor del mismo; ahora bien, si ambos coinciden, escritura y lectura, será más fácil el encuentro. A lo anterior habría que añadir que para coincidir en la ironía han de existir otro tipo de concomitancias vitales, han de estar situados texto e intérprete en las mismas coordenadas socio-culturales y hasta temporales que facilitarán esa lectura y encuentro con la ironía. El lector suscribirá o no lo sugerido por el autor-yo poético, tal vez no alcance a despejar la ironía del texto, pues entre ésta y su recepción pueden existir interferencias tales como desconocimiento del contexto, diferencias de mentalidad, de culturas... Siempre quedará como una invitación al lector en un intento de conexión por parte de los dos extremos de la creación literaria, quien crea y quien recrea. Lo ideal sería alcanzar lo que W.C.Booth denomina “comunidad de los espíritus”, que se conseguirá al coincidir en el mismo eje de la ironía, es decir, autor y lector se han aproximado tanto que leen el texto de la misma manera, se encuentran con la (im)prevista ironía, se acercan porque tienen idéntica competencia hermenéutica.

Bien podría ser considerada como una forma de filosofía, una manera de entender la vida, de interpretar el mundo, de interpretarse uno a sí mismo en un texto. Hay quien ha querido definir como irónico cualquier escrito de difícil comprensión. ¿Será la ironía una cuestión textual, de autor o de lector?, ¿intrínseca, del texto o se encuentra fuera de él? Todos son precisos, aunque no igualmente necesarios; por parte del lector ha de haber capacidad dialógica y complicidad con el texto y con su autor para desentrañar los contenidos plurisémicos en los que aquélla suele estar inmersa.

Son abundantes los ejemplos en los que el poeta echa mano de la ironía; además de los ya señalados, veamos otros. Los versos finales del poema inicial de este libro dicen: “Quisiera decir Fe, y digo: Fe / y ya estoy viendo / que se me queda corta la palabra”. ¡Tan reducida y breve, la palabra “fe”, tan escasa en el significante y cuántas consideraciones, explicaciones, definiciones o especulaciones teológicas se han escrito sobre su origen, sobre su influencia y su decisiva importancia! ¡Tan escasa su apariencia monosilábica, sólo dos letras, y cuántas teorías e ideas se sustentan sobre ella! ¡Es cuestión de fe, termina por decirse en muchos casos! ¡Creencia! Esta palabra no es lo que parece; en ella se produce un juego desequilibrante entre su “voluminosidad” -dos letras- y su inabarcable contenido, siempre desbordando la razón y el razonamiento.

La también llamada por Cicerón <inversio verborum> la podemos encontrar en el poema “El tonto”, personaje popular en los pueblos de la España de entonces; era el único que solía decir la verdad, ya que no estaba presionado ni sometido a prejuicio alguno y tenía la libertad absoluta que le confiere el ser reconocido como el tonto del pueblo, título que conlleva aparejadas de antemano todas las disculpas por decir o hacer cualquier inconveniencia. Diego Jesús crea un bello poema alejado del tratamiento peyorativo y popular del tonto; “cantaba / la vida de los días, el silencio”; en las noches su presencia imaginaria y el acceso fabulado a las casas del pueblo servían para dormir a los niños desobedientes: “y los niños, se dormían deprisa; / no fuera a ser el caso que subiese / a ver si no dormían y asustarlos”. En otros momentos el tonto desaparecía del mundo de los listos: “recopilando historias se marchaba / del mundo de los listos hacia el campo”. A veces listos y tontos parece que discurren por veredas muy alejadas, sin embargo, van a coincidir todos durante cualquier viaje en el mismo vagón de tren: “Que siempre hay trenes / que parten un buen día con tontos y con listos”; ahí ya nadie sabrá quién es quién; todo habrá resultado un juego social de diferencias aparentes, sin mayor trascendencia; al fin, listos y tontos, terminan por viajar en la misma vida, el mismo tren y la misma vía,

todos “abrazándose igual, reconstruyendo, / poco a poco las horas, los instantes / que han vivido al lado de nosotros”. Se trata de una trampa social más. ¡Qué gran ironía!

Curiosamente la ironía en algunos de los poemas comentados suele encontrarse en la parte final de los mismos como si se pretendiera echar el cierre al poema de esa forma, sin esperar respuesta textual alguna.

La persona que sabe de ironías hace brotar de las palabras un mundo imaginario e ideal, capaz de superar la descoyuntada realidad; o como sugiere Schoentjes (2003:76-77): “Todo irónico es un idealista en tanto en cuanto en la perfectibilidad del hombre; en el momento mismo en que marca un rechazo, expresa simultáneamente su adhesión a un mundo perfecto al que aspira y del que siente nostalgia”. La ironía, también la literaria, contiene un aspecto ético importante, pues a través de ella siempre se apunta hacia un ideal moral de superación; no se trata de jugar con palabras y sus contenidos; la ironía va más allá del *divertimento* y de la simple especulación intelectual.

En *Ámbitos de entonces* no hay lamentos del yo poético ni ironiza el poeta las pérdidas habidas ni los olvidos, sino que propone la recuperación y salvación de un mundo ideal que no quedó enterrado en la infancia puesto que va a ser fundamento y excusa para la creación posterior, el pasado proyectado hacia el futuro. Desde la ironía muestra la realidad observada desde miradas menos frecuentes.

Quien escriba sin perder la ironía como punto de referencia tratará de perfilar la realidad con clara intencionalidad por su parte, presentándola con una valoración individual y personal, con un tipo de metalenguaje en el que nunca lo explícito o manifestado coincidirá con lo intencional: “Extendían fingidos puentes para la paz; / pero los hombres -primos, hermanos, sordos-, / siguieron caminando” (“La guerra”); con el apelativo ‘sordos’ se produce una forma retórica de desautomatización, una ruptura significativa en la que se aprecia la irónica mirada hacia los incapaces de escuchar, de entender qué es una guerra. “Y luego vino, / lo de “miseria” como único plato por las casas” recuerda unos versos después; de nuevo estamos ante una incitación a la ironía, al decir no diciendo con la inversión de significados: la miseria como alimento de la carestía, de la necesidad, de la nada. Plato único.

En algún momento el verso retuerce el sentido irónico hasta la burla cargada de humor, hasta la paradoja: “La muerte está en el mar desembocando / -la muerte misma muriéndose a lo tonto- / y ahora estalla, resurge, brota de nuevo la esperanza” (“Luisito”). Un enorme contraste, una antítesis -una de las figuras preferidas de la ironía- que consiste

en relacionar términos que se autoexcluyen, enfrenta la muerte y la esperanza; el tercer verso niega y rompe los dos anteriores buscando un cambio de rumbo ante tanta muerte. Y por cierto, ¿habrá alguna manera de morir a lo listo si ella lo hace a lo tonto? Es la muerte máxima e insuperable, paradójica: “la muerte misma muriéndose”, sin agotarse ni llegar a una meta final que para la muerte no existe excepto en el breve lapso de la vida.

Antes de concluir las referencias a la presencia de la ironía en estos poemas, hay que destacar otro elemento relacionado con aquella: el sarcasmo, “que marca un nivel de crítica suplementaria al de la ironía correctiva” (Schoentjes, 2003:192) y en algunos casos termina en invectiva. “Que se deshiele el mundo, [...] que se deshiele Dios, que nos inunde / a ver, si aún tenemos suerte y nos salvamos” (“Cantad”): inundar para tener que salvar; una vez que el agua lo haya cubierto todo, cuando ya hasta la palabra “salvar” sea inútil, quizá el hombre tenga suerte y encuentre alguna apariencia inesperada de salvación. Se cierra el poema con una invitación que suena a condena, a esperanza fallida, a grito final.

La palabra se mueve de manera muy libre, labor del poeta será tratar de someterla, no para encarcelarla sino para que se exprese. La ironía es un ejemplo incontrolado, muchas veces natural, de la libertad de que goza la palabra poética, también la palabra escrita. Diego Jesús suele decir que las palabras, la palabra escrita “son las principales enemigas del arte porque se transfiguran, se liberan de compromisos, son otras”; se revisten de alteridad hasta tal punto, añade, que llegan a enloquecer; por eso son tan creativas y capaces de llevar al poeta hasta lo desconocido.

“En la ironía, -cita Schoentjes (2003:270) a J. P. Sartre- convierte en nada, en la unidad de un mismo acto, lo que propone, da a creer que no ser creído, afirma para negar y niega para afirmar, crea un objeto positivo, pero no posee ningún ser, salvo su nada”. Por este camino del filósofo francés se llega hasta la negatividad más absoluta, la ironía se traslada al nihilismo, a la negación de sí misma; queda encerrada en un ámbito existencialista del absurdo.

La ambigüedad es una característica que puede dejar velada la ironía; para evitarlo ha de ser el lector quien logre “lo implícito necesario” y así llegar hasta la propuesta del autor; para ello el lector pasa a ser, como se ha insistido, intérprete y navegante en busca de las claves que lo acerquen hasta la coincidencia con el autor. Quien introduce la ironía, ha depositado una intencionalidad en el texto y una valoración explícita de la realidad, y

con aquélla provoca lo que Booth denomina “danza intelectual”, movimiento alternativo entre autor e intérprete.

Después, al levantarnos,
hubo alguien que dijo
que el tiempo no da ya más de sí,
ni de no,
porque ya es tarde.

(“Nuestros muertos”)

Como si de una ironía sartriana se tratara, el tiempo queda atrapado en esa aporía del sí y del no, vacío y sin sentido del devenir.

A los textos literarios los enriquecen, o asombran, figuras como la ironía, realmente los recarga con nueva significación; se convierte en exigencia, en agente activo que anima hacia una búsqueda dialógica en el interior de aquellos textos.

Es amplio el territorio por el que se mueve la ironía, desde la conversación más informal al texto más elaborado; goza de la familiaridad e invisibilidad de la metáfora, tan presentes ambas, ironía y metáfora, en el habla diaria; ¡qué rara vez los hablantes son conscientes del uso de una metáfora o del empleo de la ironía!; sin embargo, las utilizan sin llegar a reconocerlas ni saber de su existencia. ¿Quién no las emplea a diario aun ignorando su definición?

Desde los pensadores antiguos hasta la actualidad, de Sócrates o Teofrasto a Linda Hutcheon con la nueva perspectiva que plantea en la política de la ironía, siempre ha sido tema de reflexión y de estudio, con tantas opiniones como teóricos. Y por encima de todo, tiene asegurada su pervivencia en cualquier tipo de textos orales, escritos, gestuales... Se multiplica y abre la palabra o el gesto ante la inmutabilidad de los significados.

Nunca nos va a faltar una respuesta ante la ironía, aunque sea la ironía del destino: “Que suba el agua, sí, que suba el agua / aunque no hagamos pie y nos ahogemos”, escribe en “Cantad”.

13. Simbología: hacia un corpus

Según se avanza en la lectura de los poemas de este libro, se percibe cómo algunos elementos aparecen y reaparecen con cierta frecuencia; sin duda, adquieren un carácter

simbólico y con ellos podremos configurar un corpus de símbolos; destacaremos aquellos que adquieren mayor entidad y fuerza significativa.

El árbol es uno de ellos; representa la verticalidad hacia lo alto, significa la vida, la regeneración, el intento de comunicación entre el mundo superior y el que viene de abajo. “Llego hasta la Iglesia, / antigua y necesaria como un árbol” escribe en el poema inicial del libro; en esos versos religión y vida se identifican, lo divino y lo humano o terrenal presentan la misma necesidad; el árbol y la torre de la iglesia destacando por encima de todo, la verticalidad, la línea disciplinada, en ambos casos apuntando hacia la eternidad, hacia ese espacio inabarcable.

Te esperará la tarde, muchacho.
Te esperarán los hombres con sus cosas,
[...]
Ya nadie podrá hundirte;
seguirás de pie, estarás de pie porque has nacido
para llamarte árbol, para darles
las ramas más fuertes a los hombres.
 (“Profecía”)

El árbol es en esos versos destino, futuro, protección; acompañan a aquella verticalidad tan habitual -“estarás de pie”- incierta trascendencia y promesa porque nace para señalar una meta, para labrar un destino que puede manifestarse bajo muchos nombres: árbol: fruto, madera, sombra, leña, color, superioridad, purificación del aire, refugio... Está dotado de sensibilidad y no siempre será capaz de sobrellevar algunos hechos ocurridos ante su presencia; entonces, preferirá morir; ésa será una mala señal para el hombre: “¿no veis que los árboles caen para olvidar?” (“La guerra”). Si ellos, guardianes de la vida, soporte y mantenimiento, prefieren el olvido y la caída ¿no será porque el mundo al que ayudaron en su crecimiento ya no merece la pena?

El río, símbolo clásico y permanente en la poesía española desde sus comienzos; se ha convertido en elemento casi imprescindible en la escritura poética. La vida como un río manriqueño, el río como confluencia de idilios pastoriles, Góngora y el Júcar, Machado o Gerardo Diego y el Duero, García Lorca y sus ríos andaluces... Pocos poetas habrán prescindido del río en sus textos.

En la poesía de Diego Jesús el río Júcar, origen y / o destino de versos y versos, alcanza una simbología próxima a la mística y provoca un estado de enajenación contemplativa

que desencadena vida y realidad paralelas, desobedientes de geometrías para en algún punto confluir. Por otra parte, estarán con el Júcar los ríos de la infancia -“río abajo, ciudad abajo, / miles de hombres muertos navegando” (“De aquel entonces”)-, los ríos de la juventud: siempre los mismos ríos pero con miradas y aguas cambiantes. “Te lo digo muchacho; debes ser / como un río que nace, pero sigue / su curso natural hasta otro río” (“Afluente”): invoca a la fertilidad, a la vida que distribuyen las aguas a su paso, al aumento de fertilidad gracias a la recepción de otras aguas de afluentes y, ¡cómo no!, al paso de un tiempo sin retorno.

El agua y las aguas -“aguas de paz con rumbo hacia la tierra”, (“De aquel entonces”)-, todo este fluir tiene presencia simbólica desde los primeros versos; los mares, la lluvia, que “cae en forma de milagro, corazón, ¿no te das cuenta?”, (“Hoy, Día de la Devolución”).

Otro de los grandes símbolos del poeta de Priego, como ya se señaló anteriormente, es el mar. Tan sólo recordarlo aquí como un elemento importante del corpus simbólico. Para él lo es todo: libertad -“de este mar que nos llega redentor y seguro”, (“Hoy, Día de la Devolución”)-, espacio posible para mensajes -“el mar que nos traía sus últimos mensajes inservibles. / Nos decía: acercaos, la ciudad está de luto; / del que navegue será la vida para siempre” (“La guerra”)-, la despedida - “Se cambiaron el mar / por el adiós eterno a una muchacha”-, el ensueño, la sensibilidad, infinitud... Son numerosos los poemas de esta obra en los que el mar mantiene su presencia significativa.

La ruina fértil se intuye con su carga simbólica, aunque habrá que llegar mayor florecimiento -¡qué contraste!- en libros posteriores. Tras la guerra y sus desastres, después del tiempo gris de la infancia, es decir, tras las ruinas, alumbran en los poemas atisbos de esperanza de una sociedad nueva, de una realidad diferente a la vivida; “Te digo, hermano, / familia del mundo por la pena, / que no podrán vencerte; / lo malo ya pasó”, (“Profecía”). Permanecen la espera y la confianza en el futuro que se levanta sobre las ruinas de aquella infancia.

14. Dualidades

En *Ámbitos de entonces* se escucha un permanente diálogo de dualidades, no siempre exento de confrontación; eso facilita el juego dialéctico entre ellas y se abren al lector invitando a la participación. Alguna -entonces / hoy- ya la hemos visto anteriormente; las demás las reuniremos aquí para señalar las posibilidades que ofrecen.

“No sabía yo entonces de la fuerza / del mundo, ni las luchas / que llevaban los hombres entre manos” (“El niño que fui”): en esos versos ya conocidos surgen en paralelo y de modo simultáneo entonces-infancia / ahora-madurez y coinciden con ‘hace tiempo ya’ / ‘hoy’ del poema “El tonto” en el que los tiempos se presentan en constante intercambio; del mismo modo podríamos añadir el “qué lejano está todo”/ ‘hoy’, que seguirían en la misma dualidad temporal que los anteriores.

Tierra / agua (mar, ríos, lagos): en tierra firme todo tiene su asiento, su firmeza, incluso las aguas; por eso el continuo contacto y la relación entre ambas es forzoso e inevitable. Gracias a las aguas, la vida con sus sueños es transportada y llevada hacia donde se dirigen las corrientes: “y nadie sabrá por dónde ha muerto / por qué caminos se dejó la vida, sobre qué río / navegó abandonado”, (“Agoniza el hombre”). En esta dualidad, a veces, consigue imponerse un elemento sobre el otro, como puede observarse en “Afluente”: “Y tú, muchacho.../ debes ser río, agua, mar eterno”; el desplazamiento del agua es más rápido que el movimiento de los objetos sólidos; se mueve con mayor libertad; el curso de las aguas difícil es de controlar.

Entre olvido / recuerdo circulan constantes movimientos de aproximación; los recuerdos mantienen un dinamismo interno que los puede hacer incontrolables: “No vale la pena fatigar el pasado / a base de recuerdos” (“Nuestros muertos”); es como si se hubieran convertido en un peso que hubiera que sobrellevar y los recuerdos lo aumentarían cada día que pasa.

La dualidad vida / muerte presenta una fuerza tal entre ambos integrantes que uno exige la presencia del otro porque “desde que el mundo es mundo el hombre ya moría / y nadie sabrá por dónde ha muerto / por qué caminos se dejó la vida” (“Agoniza el hombre”). Aunque sean contrarios, se necesitan mutuamente para existir y definir sus funciones o territorios.

Pueblo / ciudad inician en esta obra una frecuente confrontación, de manera más palpable en los últimos poemas del libro, mientras que en lo demás predomina uno sobre la otra. El pueblo es el lugar de la infancia del poeta, en él vive y el tiempo no pesa, aunque sí pasa; allí están “la calle con sus niños y sus juegos, las muchachas / de nuevo hacia la Iglesia, la paz y los milagros” (“Luisito”): el pueblo envuelto en su ámbito propio. La ciudad es presentada como lugar lejano del que vienen con palabras como: progreso, modernidad, futuro. La verdad es muy otra: la ciudad es una usurpadora que, sin derecho alguno, va atrapando con ilusiones vanas y engaños a las gentes de los pueblos.

Sí, decirle a la ciudad que nos devuelva
aquella claridad que nos hacía
creer en el futuro, luchar
porque la vida fuese
cada vez más humana.

(“El robo”)

El peso que tienen el ámbito y la tierra de la que se procede para muchos autores lo destaca Francisco Brines como base y fundamento de la escritura: “Hay escritores que, para la manifestación y desarrollo de su peculiar visión del mundo, necesitan la sustentación expresa del ámbito geográfico al que por nacimiento pertenecen” (Brines, 1995:127). Desde ese territorio localizado en un lugar concreto que seguirá conformando un mundo literario propio, arrancará el vuelo hasta proyectos futuros más ambiciosos que, sin perder los lazos con una tierra, procurarán universalizarse, superando así cualquier forma de localismo. Finalmente, aquel que fue un día su pueblo será cualquier pueblo y habrá quedado con todos sus ámbitos como sustrato sobre el que se irán asentando tiempos sucesivos

Éstas son las dualidades que mayor influencia tienen en el libro; llevan la obra y la escritura del poeta por los caminos de la infancia, por el entonces y los recuerdos. Con sus diálogos y enfrentamientos crean y recrean aquella vida, las vidas propias y ajenas, el pueblo, sus calles...

Ámbitos de entonces mantiene en su interior “la nostalgia de la nostalgia”, un viaje de retorno a un tiempo imposible de recuperar; aquella inocencia antigua ya desapareció por entre tiempos y espacios que quedan fijados en este libro. El espacio real -que también ha variado, tal vez no tanto como el tiempo- todavía existe en unos territorios reconocibles, pero el tiempo ya no es el que correspondería a aquel espacio. En un proceso de búsqueda, nos aproxima hasta un ámbito, sus ámbitos.

Era, que por aquellas casas
no entendían apenas
la razón de los pobres
acobardados siempre
entre el miedo y la injuria,
y deseando siempre que haya un hombre capaz

que los escuche.

(“Paz en la tierra”)

Eran los tiempos aún no superados de la injusticia, del miedo, de la esperanza.

Comentaba en *La Estafeta Literaria* el crítico J.[iménez] M.[artos] la aparición de esta obra y entre otras cosas destacaba la importancia del mantenimiento de la memoria por duro que ello resulte; y escribía: “resulta un intento de salvar lo mejor de lo lejano, aun a pesar de que en lo lejano hubo una guerra, hubo sentimientos que pueden seguir latentes” (1963:25). Este libro “constituye una prueba más de poesía nueva española. O novísima, mejor dicho”, añadía.

Ámbitos de entonces no sólo es la evocación de un tiempo de infancias y el territorio a ellas ligado sino la memoria de las secuelas de una guerra que de alguna manera se prolonga hasta el tiempo de la escritura. Acaso no haya denuncia ni protesta -sí una clara toma de conciencia- en estos poemas sino exposición y manifestación de un ámbito en el que pervive aquel tiempo, de modo que cualquier lector consciente sabrá leer los poemas y el silencio o espacio en blanco que sigue. Lejos del tremendismo, este libro mantiene la invitación a la esperanza.

IV. REESCRITURA - *RETRACTIO*

Toda obra artística, también la poesía, conserva un dinamismo contenido y una actividad especial durante la vida de quien continúa siendo su creador; la desaparición física de éste deja a la obra navegando con su propia fuerza sin que nadie la vele exactamente como lo haría el autor; lectores y estudiosos le procurarán otros cuidados pero pocas veces lograrán alcanzar la intención originaria de quien la creó. Unos y otros ocuparán el espacio interpretativo tratando de averiguar cuál será el “recto camino” hacia la esencia creativa; acaso lleguen hasta recodos del camino poético que el autor no llegara a vislumbrar, pero serán siempre intérpretes.

Cuanto el hombre crea con finalidad artística o sin ella, será obra abierta, inacabada, con posibilidad de ser retocada por él mismo en múltiples direcciones. En los textos literarios esto ha sido y será una actitud constante por parte de quienes escriben, más frecuente en poesía que en prosa. En nuestro caso, es el poeta quien revisa, corrige o reescribe alguno de los textos ya publicados y correspondientes a las obras primeras, que son las más susceptibles de ser sometidas a reescritura o *retractio*; ésta es definida, aunque existan otros muchos contextos y situaciones, como “ejercicio intratextual” por Martínez Fernández en *La intertextualidad literaria*, y añade: “Reescribir supone remover los textos propios y proceder a una leve, mediana o fuerte remodelación. En realidad hablamos de reescritura cuando la escritura previa ha sufrido una transformación notable. Hablamos de reescritura cuando quedan huellas de reconocimiento del primitivo poema y sobre él [...] nace un poema nuevo, un nuevo texto” (Martínez Fernández, 2001:161-162) ¿Cómo han de ser las marcas y huellas del texto primitivo? Reconocibles y suficientes para no ser confundido con un texto tan renovado que aparezca totalmente diferente a aquel primero sobre el que se trabajó; de esta forma sí podremos hablar de reescritura.

No siempre es consecuencia de la reescritura el poema removido, ya que también pudiera tratarse de superposición de escrituras de diferentes épocas y que, como el edificio construido en diversos estilos, queden las marcas al aire y desde ellas se evidencie el proceso seguido hasta el final.

Hay poetas, no obstante, que proclaman libertad absoluta para remover su escritura anterior cuantas veces deseen hacerlo. Así J. L. Piquero en una nota al final de su libro *Autopsia* lo reconoce y lo defiende sin rodeos: “Es frecuente que uno no se reconozca en

sus primeros poemas. No ha sido mi caso, pero debo añadir que he encontrado en ellos torpezas y descuidos que [...] he querido subsanar, reescribiendo algún verso e incluso párrafos enteros [...]. Varios poemas [...] me han parecido sencillamente malos y los he eliminado. Hay quien dice que el pasado no puede alterarse y que esas modificaciones son una especie de engaño o de traición al poeta que fuimos. [...] Publicar libros de poemas [...] es casi circunstancial y no debo fidelidad alguna a esas ediciones provisionales” (2004:199). ¿Deberá entenderse que toda obra literaria habita en la provisionalidad? Tal vez sea el autor-dueño de esas criaturas poéticas el que deba decidir cuándo pasan a categoría de definitivas; es de suponer que mientras el poeta esté asistido por la escritura permanecerán en la posibilidad de la modificación y en el resurgimiento de lo inesperado. El poeta *es* ahora gracias a lo que *fue* entonces, interfiriendo en el que fue el que es. Al final, se detendrá y permanecerá el que es.

En el prólogo con el que M^a del Pilar Palomo introduce *Poesía*, obra en la que recopila a modo de antología -casi obra completa- la poesía de Diego Jesús, la antóloga habla de revisión de la producción “antigua”, o sea, de la primera época. Y añade que, cuando un autor realiza su propia selección, como en este caso, eso “tiene inevitablemente, ese carácter de revisión, de encararse con los propios textos, escritos -diría Unamuno- por un yo poético que ya no es el mismo” (1990:9); tampoco el yo vital de la reescritura va a coincidir con el de entonces, con aquel que asistió a la primera escritura. No es, continúa escribiendo la prologuista, el caso de nuestro poeta cuya obra sigue “una coherente evolución”.

Observando la citada antología y la primera edición de cada uno de los libros que se integran en esta primera época, recogida bajo el epígrafe de “Primeros poemas (1961-1963)”, iremos señalando las variantes más significativas sin intención de agotarlas.

1. Supresión de versos

En *Grito con carne y lluvia* se suprimen

Agrió la voz del agua
cuando el hombre, meditando,
la pensó al tacto, de cualquier modo.

[...]

Sencillo.

Sencillamente por alguien estudiado.

Entiendo la supresión de los tres versos citados en primer lugar porque oscurecen otro que aparece poco antes -“Y su voz, la expuso, cuando todos...”- y rompen la continuidad del poema; los dos citados al final, con la reiteración que los acompaña impregnan lentitud y retardan el avance narrativo; tampoco aportan expresividad ni nada significativo.

Y al final del poema, de los últimos versos desaparece uno cuyo sentido era difícil de comprender: “Londres encontró la mano que pasaba por su pelo”.

De *La valija*, en los poemas seleccionados encontramos supresiones versales en la “Carta a Federico Muelas”: “Aquí, como siempre: azul y oro... y España”; pudiera parecer un verso extemporal y rompe la unidad del ambiente del poema, que va recorriendo el entorno de Cuenca con el Júcar. No debe pasarse por alto el sentido crítico a la concepción histórica de la España imperial y eterna contenida en esas palabras, España que el Régimen trataba de avivar. De este otro verso, “como ya le dije a R. Torres”, también desaparecido, poco se puede decir puesto que la excesiva coloquialidad casi lo inutiliza. Ya al final de dicho poema desaparecen los cinco versos siguientes:

Adiós; algún día,
volveré a escribirte,
cuando sepa algo más sobre los versos,
y me salgan mejor,
y no te aburran.

Esta declaración de una poética elemental y en transformación parece innecesaria porque la tiñe con un tono melancólico y tristón que la convierte en anuncio de un futuro casi imposible.

Del poema “Anuncio amor” suprime el verso redundante “Yo anuncio amor como el que más”.

En *Ámbitos de entonces*, de “A las 8, clase de Biología” elimina “con mi pulso temblón, con mi ignorancia”, pues rompe el ritmo. De “Poema para el amor” suprime dos versos: “tres campanadas solemnes de bautizo, / -tin... tin... tin...- que nadie comprendiera”; tal vez los considere redundantes y repetitivos respecto al verso inmediatamente anterior, “Sí; la voz de una campana que le doblase a un muerto”.

Como se puede comprobar, la supresión de versos no afecta a muchos poemas, a pesar de que son las primeras obras. Para otro apartado dejamos “Carta a Miguel Hernández”, de *La valija*, porque en él sí se puede constatar una reescritura más amplia.

2. Supresión de palabras

Todo este trabajo que realiza el poeta sobre su obra me trae a la memoria el título de un libro, *Limpiar pescado*, en el que Luis Muñoz reúne su poesía. En la introducción, “Transición” la llama él, dice que “El poeta trabaja, como el pescadero que limpia el pescado, contra el tiempo. Tiene en sus manos un material que es la promesa de un alimento y de una descomposición” (2005:7-8). Es continua la actividad que genera una obra tanto desde el proceso de creación, como el de su composición o el de su depuración; en cierto modo, la reescritura se asemeja a lo que señala el título del poeta granadino.

La supresión de palabras es más frecuente y tiene como finalidad aligerar, descargar o limar los versos, dejarlos más limpios y ágiles. No vamos a recoger todos los ejemplos, pues en el sentido y expresividad de muchos de ellos apenas influye esa supresión. Señalaremos entre paréntesis las supresiones más notables correspondientes a los versos en los que estaban.

En *Grito con carne y lluvia* entresacamos los ejemplos siguientes: “Nos consumen (ya) los vuelos animales de la especie”; “Antes que ceniza dejó el hombre (sus ideas)”; “Preparó la historia, sobre (las) ramas (del) de polvo”; “... colgaban de los hombros / las raíces (del) futuro (que trasciende)”.

Pocas son las supresiones de palabras en *La valija*; así en “Carta a Federico Muelas” se cambia además el orden de las palabras: “Federico, si las cosas son así (porque deben serlo)”, “Federico, si son así las cosas”; con el cambio adquiere la expresión un acento más rítmico. En ese mismo poema hay otras pequeñas modificaciones: “Aquí en (tus) sus palomas de rincón candente / de fogata tenue (me digo)”. En “Anuncio amor”, “Yo anuncio amor (como el primero)”.

En *Ámbitos de entonces*, del poema “El mar”: “Y lo decía a gritos (a gritos)”; “os llamaba a lo niño (¡ay!) y nadie hacía caso”; “(con tanta agua) con tanto azul”. De “A las 8, clase de Biología”, “cansado de aprender / (los límites del hombre) sus montañas”; una de las palabras eliminadas la recoge con otra connotación más geográfica; este resultado parece apropiado para el contenido escolar del poema: “... cansado de aprender / sus montañas, sus límites”; “del final de la clase os digo (así / tan crudamente) que era

hermoso...”. Todos esos cambios no necesitan explicaciones suplementarias, puede saltar a la vista que no alteran los contenidos, constituyen un ligero maquillaje y aligeran el ritmo de los versos.

3. Cambios léxicos y lingüísticos

En *Grito con carne y lluvia* se lee este verso en la primera edición: “Aquí: Tarde. Cambia. Vive. Lengua”, que se transforma en “Aquí la tarde cambia, vive...”; el verso reescrito es mucho más ágil y presenta una cohesión mayor, ya que las excesivas pausas del original lo dejaban roto y fragmentado; más que palabras y sonidos semejaban mazazos. “Se dolió” pasa a “Se dolieron”; “decretaron su muerte, teñida por el día” se convierte en “decretaron su muerte teñida por las sombras”; cambio éste último bastante lógico por la influencia del verbo teñir, puesto que al realizar esa acción el color que se busca siempre es uno que cubra más, la sombra tiene menos luz que el día. “Pensó amargo” cambia la cualidad por el sustantivo abstracto correspondiente, “Pensó el amargor”; “librando al sol del fuego de una frase” modifica una palabra por otra del mismo campo semántico, frase por palabras: “Surgieron las batallas / que el viejo no penetra” en lugar de viejo, edad; “... y viéndolos desnudos, los vistió al mirarlos” pasa a “... y viéndolos desnudos, los vistió de sus frutos al mirarlos”. “Lo ahogado que la carne tiene” se reescribe como “lo ahogado que en la carne se detiene”; “Y aquí. Aquí mismo” pasa a “Y fue aquí. Aquí mismo”; “... al sentirla caída por el rojo latido de su frente” se convierte en “al sentir la esperanza caída por el rojo latido de su frente”. Y el final con el que se cerraba el poema “Y un calor” termina en una ampliación con adición: “Y un calor de tormenta / nubló el sueño”.

Todas estas remociones que realiza el poeta años después de la publicación de estas obras añaden, en general, matices semánticos para que la expresión sea más precisa y con mayor ritmo, el estilo más musical y ligero. Es como redondear y limar las asperezas que estaban incrustadas en algunos de esos versos: consigue así mayor claridad y luminosidad en muchos casos, así como más coherencia y agilidad; parecen haber soltado un lastre que les impedía moverse con mayor libertad.

En “Anuncio amor”, de *La valija*, el verso “que las moscas tienen un fondo de amargura como nadie” queda así: “que en las moscas se posa un fondo de amargura”.

De *Ámbitos de entonces* quisiera destacar un cambio mínimo pero sí significativo; en el último verso de “Poema para el amor” aparece en la primera escritura “quizá diciendo

barca ya se cumpla” y esa nave pasa a ser el gran símbolo latente, real e inmanente en la poesía de Diego Jesús, “quizá diciendo Társila cumpla”; el cambio metafórico y el desplazamiento significativo es evidente: Társila se convierte en la barca de salvación, en un referente literario, poético, en medio de aguas complicadas.

4. “Carta a Miguel Hernández”

En *La valija* está incluido “Carta a Miguel Hernández”, poema que ha sido muy reescrito; es el que más cambios tiene de todas las obras de este primer período. En él se producen eliminación de versos y de palabras, adición e incrustación de otros muchos, cambios de palabras, fusiones. Si para que sea reescritura en sentido amplio, la transformación tiene que ser muy notable; este poema será el perfecto ejemplo de esa segunda escritura; se conservan “huellas suficientes” del primero, pero es nuevo el poema que renace sobre él. Incorpora toda una imaginería que recuerda vagamente los ámbitos del primer libro, *Grito con carne y lluvia*; los versos con los que comienza, mantienen aún la atmósfera de ensueño e inmaterialidad de aquél.

Éstos que siguen son versos de nueva escritura que siguen a los seis con los que comienza el poema primitivo:

Tus ángeles
aceituneros; los de las acequias, los de la saliva tan recia que
cuaja en los labios como nieve de huerto. Miguel,
¡tus ángeles!, los de la miseria
y las patrias heladas; los que siempre miran al cielo
con recelo; los ángeles
de alas tan transparentes y tan ciertas
como la vida.

Estos ángeles son manifestación del alma del poeta de Orihuela, son ángeles más personales y propios que los otros, los celestiales, que ya habían aparecido en *Grito...*, “De los ángeles, por hambre, / surgieron batallas”. Son nuevos versos que representan y pertenecen ya a una época mucho más evolucionada y madura. Si echamos un vistazo a este poemario, veremos cómo destaca este poema con su reescritura por encima de los demás, pues alcanza figuración más creativa, se desvía de la narratividad de las otras cartas y adquiere en conjunto mayor perfección estilística; este poema desentona respecto a “Cartas”; los demás se mueven más en la expresión sencilla y casi familiar.

Más adelante, mediado ya el poema, aparecen de nuevo versos reescritos: “Muerto a destiempo; muerto / por cárceles oscuras, con cerrojos inútiles para la luz, Miguel, / porque la luz -¡Oh, siempre la luz!- al fin / desorienta y se salva”. Se oye la voz de Claudio Rodríguez en estos versos; con ellos el poeta llena de luz frente a los cerrojos la imagen de Miguel Hernández.

Ya al final del poema introduce estos nuevos versos, escritos sobre sustituciones y adiciones: “Tu tierra aún es tu tierra; y aquel huerto / tu huerto; y aquella luz la tuya / para siempre en el hombre”. De nuevo, la luz cierra simbólicamente esta “Carta a Miguel Hernández”.

Por otra parte altera la distribución de las palabras y las recoloca en versos diferentes:

o porque huelan a romero y a trigo:
a las reliquias que apenas nos dejaste.

o porque huelan
a romero y a trigo: las reliquias
que apenas nos dejaste.

Otros ejemplos similares a los señalados se podrían añadir aún. Diego Jesús se propone con ese cambio de lugar de las palabras y esa nueva escisión de los versos destacar sensaciones e imágenes que permanecían como oscurecidas, casi escondidas unas tras otras en la primera escritura, de modo que perdían expresividad.

La supresión, principalmente de versos, también es importante en el poema; el verso 7 de la primera versión -“hasta que la aprendan de memoria los perros del cielo”- desaparece, así como estos otros cuatro versos: “Yo sé que tú lo sabes Miguel Hernández; / pero es indispensable para que se den cuenta, / para que les salgan colores por toda la cara, / por tanta hipocresía”.

“Me son tristes muchas cosas” queda reducido a “resultan tristes”. Y el final del poema originario que era

perdona a las moscas y al silencio
y a ese tranvía inundado de esperanza.

Diego Jesús Jiménez.

P/D.

Perdóname a mí también, Miguel,
he firmado sin mi adiós, sin mi sonrisa;
porque de ti,
de tu techo y tus nidos, Miguel,
no sé despedirme.

desaparece por completo. Esa forma de terminar, incluida la posdata y nombre del poeta al pie de la carta, recargaba excesivamente el carácter epistolar del texto y parecía restarle trascendencia ya que quedaba envuelto entre datos, perdía carácter poético; que se trataba de una carta ya se hacía saber en el encabezamiento: “Espero que te lleguen, Miguel, mis primeras palabras. / Espero que recibas esta carta...”.

Éstos que hemos ido revisando son los elementos que más contribuyen a la reescritura del poema. Todavía sería posible hallar otros cambios menores dan mayor agilidad a los textos, en muchos casos una relación morfosintáctica más natural entre las palabras y siempre buscando la rítmica y musicalidad de los versos.

Estamos ante un poema reescrito, muy remodelado, y lo que el autor propone podría considerarse un nuevo texto. Poéticamente nace más cargado de imágenes, más intimista y, como ya quedó señalado, con más luz en torno a la figura del poeta a quien se dirige la epístola; aparece un Miguel Hernández más nítido, idealizado y poetizado, más lanzado a la trascendencia y casi a la inmortalidad que en el poema originario; de hecho, la corte angelical, más amplia, recoge hasta seis clases diferentes de ángeles; ha sido elevado el poeta de Orihuela a símbolo roto de una época, a esa otra esfera superior en la que quedan instalados tan sólo los elegidos, si bien Miguel Hernández ya lo había sido por la Poesía. A pesar de todo lo dicho, el carácter apelativo que el poeta conquense imprime en los versos, le presta una cercanía que lo humaniza: “Ahora dime, Miguel, / ¿te subiste allá arriba con tu sed y tu angustia / para hacernos señales con tu rito de auroras / hasta caer de bruces / de nuevo por tus brazos?”

En esta “Carta a Miguel Hernández”, tras la reescritura, consigue Diego Jesús un poema pleno de registros poéticos, recoge otros ecos y lo completa todo con la emoción.

V. NOTAS SOBRE TODO LO ANTERIOR

En la creación poética, dice Diego Jesús Jiménez, que “la vida se detiene sin morir” y que “la realidad humana se amplía constantemente”. Es cierto que en la poesía la vida real está presente bajo la simulación, aunque también escondida entre la exageración, queda retenida pero mantiene el aliento; vida y realidad humanas se contemplan con otras magnitudes. “Una de las funciones cardinales de la poesía es mostrarnos el otro lado de las cosas, lo maravilloso cotidiano: no la irrealidad, sino la prodigiosa realidad del mundo” (Paz, 1981:80-81). Poesía y realidad entretejiéndose para crearse mutuamente, para regenerarse.

La poesía es una de las entradas hacia un misterio que no va a ser desvelado puesto que se esfumaría y, una vez vacío, perdería su esencia. En la poesía se guarda alguna forma de vida, no detenida sino mantenida en pie por la palabra y por el poeta; por ello el poema siempre vive, revive.

El considerado como primer ciclo poético de Diego Jesús lo conforman, según algunos críticos literarios, las obras publicadas entre 1961 y 1963. Existen evidentes diferencias entre ellas pero hay un hilo conductor que las mantiene conectadas -una memoria y un espacio concretos-, una simbología que comienza a dibujarse y que se irá reafirmando en los libros siguientes; por otra parte, permanece latente toda una vida, fundamentalmente la infancia, que se encarga de que la escritura poética mantenga el carácter unitario en toda la obra. Desde esa perspectiva de línea unitaria de continuidad, de conformación con ella de un organismo vivo perfectamente articulado, consecuencia y producto de un proceso continuo, Jiménez Navarro comenta en la revista *Poiesis* que la voz poética de Diego Jesús es “singular y vigorosa”, su registro y capacidad lingüísticos sobresalen en el panorama literario actual: “De esta capacidad procede el carácter orgánico -en el sentido que daba Coleridge a la palabra- de su poesía: la sensación de materia viva, que crece desde dentro a través de sutiles asociaciones semánticas y musicales. Cada palabra es apoyo para la siguiente. Todo es génesis” (Jiménez Navarro, 1998:46). Así pues, como el inicio de una obra -difícil de señalar- parece casi siempre conocido, continuar marcando etapas o ciclos poéticos en la escritura creadora del poeta de Priego no debiera, desde nuestro punto de vista, tener mayor significación que la de una finalidad didáctica escolar o una forma de sistematizar un trabajo, pues se trata de una obra unitaria desde los inicios. Y como se verá más adelante, así es como entendemos e interpretamos la obra de Diego

Jesús, un *continuum*. En cualquier caso, no nos parece muy acertada la parcelación de la obra en ciclos o etapas.

Grito con carne y lluvia (1961) es un canto épico, casi homérico, fundacional, en el que la Creación aparece desbordante de imágenes en las que se entrecruzan lo místico-religioso, el espíritu con materia, lo creado y la voz del Hacedor. Se indaga el origen extraordinario e inexplicable, mítico o humanamente divino, de la creación artística, también la literaria. En esta obra, como se indicó, son evidentes algunos rasgos de la poética del silencio. Por otra parte, este poema es el inicio de ese cuerpo orgánico que irá creciendo con el paso del tiempo. A pesar de ser la primera obra publicada por el autor, no es primeriza como a veces se trata de calificar sin razonamiento detenido. La riqueza deslumbrante de imágenes visuales, pictóricas y simbólicas, un vocabulario sugeridor y el dinamismo narrativo de escenas en movimiento y en cambio continuo la convierten en una obra muy interesante y merecedora de mayor atención.

La valija (1963) contiene una reflexión humana sobre los tiempos que le han tocado vivir y que el poeta realiza para sí mismo en voz alta, para posteriormente comunicársela a sus amigos a través de la narrativa epistolar. Tal vez uno de los muchos ángeles viajeros que se presentaron ante Miguel Hernández sea el encargado del reparto de mensajes, cartas, avisos o anuncios que contiene *La valija*.

Las cartas son una excusa para recordar a los amigos y entrar en contacto poético con ellos y, en un tono coloquial y espontáneo, contarles cómo transcurre la cotidianidad, los sentimientos hacia su tierra, las esperanzas en el futuro y las frustraciones del presente. La única carta que se desvía por otra ruta más poética y con una estructura más de composición creativa que de fluir natural es la dirigida a Miguel Hernández.

La obra anterior, *Grito con carne y lluvia* se movía entre cielo y tierra, estaban Dios y sus criaturas; en ésta está más en la tierra y pisa con sus propios pies la realidad; percibe qué dura es.

La aparición de *La valija* tuvo su eco periodístico en la prensa argentina del momento; así en el matutino independiente *La Calle* del domingo 30 de junio de 1963 aparecía una reseña en la sección Biblioteca del domingo firmada por A. Luis Ponzo: “El presente libro [...] pertenece a un joven poeta que revela una expresión con los atributos inequívocos de la palabra esencial, humana y trascendente; es decir, una palabra que recoge en los pormenores de la existencia su esencia expansiva y encuentra adecuado cauce formal, sin desviaciones ni procedimientos deliberados”. Sin embargo, en la prensa literaria

españolade la época, no fue grande el interés que despertó; en el número 277 de *La Estafeta Literaria*, de Madrid, J.M. lo calificaba como “tímido librito donde había mimbres”, aprovechando la reseña que realizaba del libro que sigue.

Ámbitos de entonces (1963) es el regreso a una infancia que tuvo su esperanza, unos paraísos que existieron mientras así lo quisieron la realidad y la edad, las mismas que se encargaron de desmentir y rebajar la idealización primera. No queda en una mera evocación ni repaso sino en una contraposición del entonces con el hoy de la escritura, en un constante movimiento. En esta obra el poeta eleva la infancia desde su ámbito personal hasta el universal; su infancia de entonces es la infancia universal de numerosos lugares; su tiempo personal pasará a ser el tiempo cósmico o la medida del transcurrir de entonces: el yo se reflejará en el cosmos y del que por momentos también será reflejo. Tal vez el poeta con su escritura no intente recuperar ni rescatar el tiempo pasado, ya perdido, sino inventar otro nacido de aquél, salvado de la desmemoria. La palabra siempre es tiempo concreto y retenido en cada instante; gracias a ella y a su poder de significación y de recreación también retrata la vida y se atreve a crear una realidad propia y distinta.

La presencia del paisaje cercano, con su topografía sentimental, en los versos de este libro es frecuente, puesto que la vida en aquellos pueblos transcurría gran parte del día fuera de la casa, por eso es necesario un escenario: el pueblo y sus calles. Sin embargo, en algunos momentos se sugiere más que se dibuja; no se detiene especialmente en la descripción del mismo ni llega a alcanzar un protagonismo relevante, pues se le reserva el papel de decorado y apoyo en el que volcar “la experiencia vital y emocional”; servirá de fondo humanizado. Sí habrá un alma palpitante por encima de todo: el Júcar, elemento imprescindible en el cosmos lírico del poeta de Priego; lo convertirá en símbolo y cobijo mitológico de un mundo personal y de emociones. Si de la poesía de Diego Jesús se extrajera cuanto en ella hay del Júcar, lo que su escritura le debe a la presencia del río, la sequía se extendería por poemas y versos, difícilmente se mantendría como tal, aparecería un nuevo paisaje con amplias parameras.

El empleo del verso libre, que no prosa en verso, es un medio del que se sirve para manifestar más ampliamente sus campos vitales, tanto soñados como sentidos o realmente vividos. “La gente no suele comprender lo que es el verso libre. Se ha creído que basta con hacer prosa versificada. Y no: hay cadenas y normas, limitaciones, a las que tienes que atenerte si quieres hacer verso. Hay un ritmo, una musicalidad, que no se puede suprimir,

si no se quiere hacer prosa” declaraba el poeta a J.A. Gaciño en una entrevista publicada en Diario *SP* de 3 de noviembre de 1968.

Ámbitos de entonces es un anticipo, una preparación, un “prólogo” en el que, al menos en los poemas finales, ya se anuncia la sentimentalidad que aparecerá expandirse en *La ciudad*.

Reseñar, por último, cómo en las obras que acabamos de repasar aparecen huellas de las preferencias literarias y de las lecturas de Diego Jesús. Así, M. Rico repasa algunos de sus autores: A. Machado, M. Hernández, Claudio Rodríguez, Eladio Cabañero, Carlos Sahagún, “poetas de un hondo aliento y en los que la síntesis entre preocupación estética y la disposición moral -o ética- es consustancial con su poesía” (1996:37).

En este primer equipaje poético se va pergeñando el futuro de gran poeta que llegará a ser Diego Jesús Jiménez. Son importantes porque en ellas se asienta una vida que dará mucho de sí en otros libros posteriores; son fundamentales aunque tal vez no siempre fundacionales; constituyen el paso previo e imprescindible para alcanzar la cima de la poesía; al fin y al cabo son el reencuentro con “las cosas de siempre”. El amor y la fuerza juvenil suavizarán la enorme tristeza que destilan muchos de estos versos.

DE CIUDAD A LA CIUDAD

VI. ASCENSO A LA CIUDAD. ASCENSO AL HOMBRE

LA CIUDAD (1965)

Estoy oyendo a mi ciudad
al aire que festeja
mi vida

“Ronda del aire II”

1. Ciudades. Ciudad

Como elemento artístico, de reflexión, de creación, la ciudad ha ocupado espacios de creatividad a lo largo de siglos. Según las épocas, las tendencias artísticas o las vivencias personales ese espacio que terminó por denominarse ciudad ha sido leído e interpretado de modos muy distintos: espacio fundacional como fueron Jericó, Persépolis, Atenas, Roma; ámbito donde se funden ficciones y creencias religiosas: Jerusalén, Benarés, La Meca, Machupichu...; lugares para asentar mitos y nuevas ideas como Ítaca, Troya, Bagdad, Damasco, Toledo, Florencia... Será ya en el siglo XX cuando la ciudad tenga una presencia constante en toda creación artística; es el siglo del gran desarrollo urbano con concentraciones y megalópolis que como imán atraen masas humanas en continuo éxodo desde las zonas rurales. En el núcleo urbano las relaciones humanas se manifestarán de modo distinto, el tiempo y el espacio se medirán de manera diferente con sus propias medidas, los conceptos e ideas tendrán nuevos cauces de exposición y posibilidades de desarrollo, el eco de cualquier novedad se extenderá hasta alcanzar los lugares más remotos. Sin embargo no ha de interpretarse lo anterior como olvido y abandono de un pasado. Entre otros, el poeta, experto en el decir, “sabe recordar los mitos, sabe traer la antigua palabra a la ciudad. Hace que el ciudadano recuerde, los rescata de ese olvido que la ley escrita, el nacimiento de las instituciones y la vida ciudadana misma ha extendido en la ciudad; les devuelve la memoria” (García Lozano, 1993:103). Ingente tarea para el poeta.

Uno de los iconos de este nuevo espacio fue París en los primeros años del siglo, Berlín lo sería por numerosos motivos, pero es Nueva York la que permanecerá hasta hoy como ciudad de referencia, la nueva meca para todo, hasta tal punto que se podría considerar ya el nacimiento de un nuevo género artístico y literario; a los tradicionales habría que añadir

el “*nuevayork*”, que abarca desde la poesía a la narrativa, del ensayo al teatro, al cine, las artes audiovisuales. Pintores y arquitectos, fotógrafos, sociólogos, músicos, diseñadores, psiquiatras... viven en esa ciudad-laboratorio o pasan en ella un tiempo; ésta deja algún tipo de huella en ellos y en su obra; muchos son los que continúan creyendo que esta metrópoli se ha convertido en lugar de culto artístico, que oculta algo especial que predispone para la creación de alguna forma de arte a la vez que ella misma es objeto de ese arte; cada uno crea su ciudad neoyorquina personal.

Se podrían citar innumerables obras en los idiomas más diversos, universales o minoritarios, que han centrado en esa ciudad sus textos escritos, orales o visuales; como más próximos a nosotros, destacaría Poeta *en Nueva York*, de García Lorca o *Cuaderno de Nueva York*, de José Hierro.

Es interesante señalar cómo nombres de ciudades de diferentes épocas y culturas han sido incorporados al lenguaje como medida, como expresión valorativa, como comparación o definición inferida de situaciones tanto positivas como negativas: “es la nueva meca del cine”, “eso puede ser troya”, “esta ciudad será la nueva atenas”, “vale un potosí”, “es la venecia del norte”, “esto es jauja”... Sirva ese breve repaso como muestra, a la que con el tiempo se irán incorporando otros lugares y ciudades convertidos ya en símbolos o iconos; es un ejemplo de la imaginación y de la carga connotativa que han acumulado los nombres de algunas ciudades por motivos diversos, nombres de ciudades y expresiones que se han sumado al habla común, a la expresión lingüística.

1.1 La ciudad en la reciente poesía española

En la poesía española de los últimos setenta años la ciudad ha sido uno de los aspectos temáticos recurrentes de la escritura. Los poetas de la llamada “Escuela de Barcelona” pusieron “el acento en un tipo de poesía urbana, que hacía de la ciudad y de la vida ciudadana los elementos centrales del poema” (Prieto de Paula, 1996:254-255).

¡Qué decir de los llamados poetas novísimos para quienes el mundo urbano y la ciudad -Venecia y los poetas venecianos- fue uno de los elementos de recurrencia poética! Con ellos la ciudad se colocó en primer plano; en torno a ella surgirían todas las propuestas y mitos subculturales de los tebeos, de músicas urbanas, del pop rock, del cine... Ejemplos de ello serían la Marilyn que aparece en el poema “El cine de los sábados” de *Teatro de operaciones*, de Martínez Sarrión; o aquel grupo de rock, The Rolling Stones, tan seguido en *Así se fundó Caranavi Street*, de Leopoldo M^a. Panero; o José M^a Álvarez, en cuyo

Museo de cera constantes son los guiños a todo cuanto significa la modernidad. A veces tanta escenografía culturalista impedía ver la vida vivida que solía quedar disfrazada, aunque no siempre, en las bambalinas del yo lírico. Conocida es la mitificación que L.A. de Cuenca hace de lo urbano en muchas de sus obras; M. Ricardo Barnatán en *Los pasos perdidos* llega a pedir la intervención divina para que salve la ciudad de Venecia.

Años atrás se había publicado un libro coordinado por Javier Gómez-Montero *Cuando va a la ciudad, mi Poesía. Das Gedicht und die Stad. Gegenwartslyrik aus Spanien (1980-2005)* en el que recoge poemas de dieciocho escritores españoles y sus diversas miradas sobre la ciudad. En las páginas de presentación, B. Rodríguez Cañada expone algunos de sus desasosiegos ante la vida y la escritura en y desde la ciudad: “Escribo para combatir el desconcierto del urbanita que soy y la añoranza del niño de pueblo que fui [...]. Las grandes metrópolis son selvas donde conviven víctimas y depredadores, donde se fusionan culturas y se mezclan lenguas, donde alternan ambientes, intereses y modas. [...] No existe un terreno más adecuado para reinventar el mundo. Es un territorio donde se confunden realidad y ficción, hasta llegar a trocar sus papeles” (2005:13). Desde esta reflexión de urbanita desconcertado queda una imagen de ciudad como espacio dinámico capaz de provocar todo tipo de sensaciones, convirtiéndolo en un ámbito generador de mundos reales y ficcionales, de reinenciones inesperadas, aunque sin olvidar las contradicciones que proporciona esa especie de “selva” donde lo primario es determinante en muchos momentos alejados -¿y germen también?- de la creatividad artística. En este sentido, García Lozano apunta cómo el nacimiento de lo moderno en la poesía surge “en un momento histórico en que el poeta siente y manifiesta esa esencia radicalmente crítica y contradictoria de su papel en la ciudad: devolver la voz rescatada de ese lugar común que es la experiencia de la vida y del lenguaje a ese otro lugar común que es la ciudad” (1993:103); se apunta, además, a la importancia de la poesía, de la palabra poética como fuerza capaz de “revivir esa comunidad”.

Otro punto de vista no tan coincidente de ciudad como lugar acogedor y favorable para la fabulación poética, incluso hostil, es el que recoge Gómez-Montero (2005:260) en el poema “Mi Poesía”, en *Versos libres* de José Martí:

Cuando va a la ciudad, mi Poesía
me vuelve herida toda, el ojo seco
y como de enajenado, las mejillas
como hundidas, de asombro ...

No parecen buenas las condiciones de la ciudad ni su clima el más favorable para el crecimiento de una determinada forma de Poesía; territorio enajenante, por eso provocador para la creación, que esculpe el rostro y la mirada de cualquier sentimiento, también de la Poesía.

Al mismo tiempo, recuerda el citado antólogo que fue el poeta cubano alrededor del año 1890 quien introdujo Nueva York en la tradición literaria, en la narrativa en lengua española: “darüber sollte nicht vergessen werden, dass bereits der Kubaner José Martí um 1890 die Tradition spanisch-sprachiger New York-Gedichte einleitete” (Gómez-Montero, 2005-260).

Los poetas que aparecen en la antología –L.A. de Cuenca, Luisa Castro, Julia Barella, César Antonio Molina, Kepa Murúa, Jordi Doce, Kirmen Uribe, Àlex Susana, Fran Alonso... representan todas las lenguas de España y observan la ciudad desde sus versos con unas lecturas personales en las que inevitablemente el yo lírico se ve llevado a los espacios que ese mismo yo modela y construye:

Die in dieser Anthologie versammelten Gedichte [...] bestehen durch die je eigene Perspektive auf die Stad und die Vielfalt ihrer poetischen Konzepte jenseits von Spät- und Postmoderne.[...] die Lektüre der Stad führt immer auch eine Lektüre des Selbst vor, die Blicke auf Strassen und Plätze kartographieren das eigene Ich”. (Gómez-Montero, 2005: contraportada).

La lectura, la perspectiva y la mirada con que los poetas se asoman a la ciudad refleja su yo; la da hacia esas calles y plazas es personal y refleja el yo del poeta.

“La poesía, como el pensamiento, nace en la ciudad. La ciudad es una necesidad del hombre, su lugar natural. También lo es entonces la ley, las instituciones, el arte, la explotación, la barbarie, la ciencia, la filosofía y el poema” (García Lozano, 1993:102); excesiva carga para la ciudad, limitado y miope el horizonte para la poesía y el arte en general; nadie duda del magnetismo de la ciudad para, entre otras posibilidades, la creación poética, pero proclamar el *urbicentrismo* casi como génesis única parece arriesgado. La creación poética, por muy obsesivamente urbana que quiera ser, siempre necesitará otras miradas y caminos que crucen por entornos diferentes al contexto urbano.

El poeta de Priego logrará, según avanza su obra y cada vez de manera más equilibrada, que el mundo rural, el campo y el ámbito urbano se hallen entreverados en el tejido

creativo; con él entrarán en la ciudad, a través de la palabra, el sentir y la vida vista desde otro ámbito

1. 2. *La ciudad* (1965)

La poesía de Diego Jesús Jiménez da un salto temático desde los ámbitos anteriores en los que ya se vislumbraba de lejos la ciudad; en el poema “El robo”, de *Ámbitos de entonces*, leemos “decirle (sic) a la ciudad que nos devuelva / aquella claridad que nos hacía / creer en el futuro”; en “Hombre de esta tierra”, del mismo libro, la ciudad representa la esperanza de vida mejor. Temáticamente no ha de interpretarse este libro como ruptura con lo anterior, pues, como ya se señaló, toda la obra de Diego Jesús conserva un hilo conductor que la mantiene unida y cohesionada, viene desde la infancia y continúa manifestando su resistencia al olvido en un afán o intento por detener en el hoy de la escritura, antes de que pasen a la nada, momentos de aquella infancia, épocas y lugares ya irrecuperables pero necesarios; ellos serán los que van a sostener la gran arquitectura poética; la permanencia soñada de un pasado imprescindible para la comprensión de todos los ahora posteriores.

Diego Jesús recuerda su llegada a Madrid desde Priego y Cuenca, “Había ya en *La ciudad* este verso embridado, reflejo de la respiración entrecortada, atormentada, impuesta por la gran ciudad” (2004:188); por tanto, este libro se convierte en un avance de lo que será años después la poesía visual puesto que, de alguna manera, la forma y estructura del verso se convierte en manifestación ¿visual y gráfica? de un estado anímico. El choque emocional y el enfrentamiento a una vida diferente en la gran ciudad ha de tener eco y reflejo en la escritura. Tal vez sea *La ciudad* esa memoria permanente que, como foto familiar e íntima, quiere el yo poético tener ante sí para contemplar en momentos de nostalgia y de recuerdo.

Y prosigue el poeta priegense: “acababa de llegar de Priego (Cuenca) y aunque se tratara, el de los años 60, de un Madrid un tanto provinciano (al que aún le quedaban serenos y tranvías), nada tenía que ver con el Priego del mimbre y de los cereales, de los establos, las almazaras, las dehesas y los ríos. Era la mía una respiración parecida a la del pájaro cuando es atrapado. [...] sientes la respiración de algo que está asfixiándose. Creo que esa es la respiración que hay en *La ciudad*” (2004:188); por tanto, en este libro se aúnan poesía y existencia individual y colectiva, caminan paralelas realidad poética y existencia;

parafraseando a Novalis diríamos que en este libro la existencia ajena se diluye en la propia y ésta en la existencia colectiva.

Destaca por su parte Manuel Rico, entre otras características, que “*La ciudad* es un libro redondo, de rigurosa unidad, un largo canto. Su concepción estructural nos remite a los largos poemas -poemas / libro- de Paz o de Eliot o en otra dimensión, de Vicente Aleixandre. En el fondo -incluso formalmente- *La ciudad*, más que una suma de poemas de dispar temática, es un solo y largo poema con vocación totalizadora. La ciudad es el universo, es la expresión sublimada de todos los fantasmas del autor: su cosmovisión” (Rico, 1996:38).

Escrito entre 1962 y 1963, fue publicado en 1965 después de haber recibido el premio Adonais del año anterior. En el artículo “Adonais 64: Diego Jesús Jiménez” desvela Francisco Umbral las dudas que el poeta conquense tenía ante su concurso o no al citado premio; él lo animó y asistió al éxito del mismo; así lo cuenta: “Pasamos el último verano dándole vueltas a su libro *La ciudad*. Uno no se hubiera atrevido a tocar un verso, porque *La ciudad* es un libro prodigiosamente afinado, delicadamente escrito, sonámbulo y sensible [...] Hubo que animarlo mucho para que se presentara al premio” (Umbral, 1964:111). Prosigue en dicho artículo calificando la poesía de Diego Jesús como “fina y vivida”, portadora de nuevos aires, “sin letanías sociales”; añade, para finalizar, unas palabras a través de las cuales confiesa el poeta verse así: “Estoy detrás de los cristales como el niño una tarde de tormenta”.

La aparición del libro fue celebrada con buenas críticas y con halagos esperanzadores. Veamos unas muestras.

Antonio Gamoneda (1965:31-32) escribe en la revista *Claraboya*: “Pienso que si este poeta no hace separación de su vida y su poesía, (así sea) su autenticidad está en pertenecer al desgarramiento de las dos opciones, en materializar [...] la crisis de la actitud poética [...] Diego Jesús Jiménez está extraordinariamente dotado para la potenciación de la palabra [...] es de notar cómo el conocimiento de los objetos, de los tiempos, de las existencias, después de ser formulado en términos realistas, se despliega y revisa en un sentido irreal”.

En la revista *Ínsula* Manuel Mantero al reseñar *La ciudad* señala que “Hay en el libro [...] un clima de magia bien distinto de la mayoría de los versos que se escriben hoy día [...] puede hablarse de realismo en *La ciudad*... diferente del mero y limitado reflejar las

cosas. Quizá la expresión <<realismo espiritual>> no sea demasiado convincente, aunque creo que es la que más se acerca a la verdad” (1965:18).

Por su parte, Jiménez Martos en la *Estafeta Literaria* destaca este libro comentando que “Diego Jesús Jiménez toma Cuenca como visible y palpable referencia, y a su través, con orden y concierto, va asediando fluyentemente las cosas, va fluyéndose en ellas hasta quedar impregnado y clarificado en las mismas [...] Ha sabido hablarle a su ciudad con un lenguaje en verso libre, transmitiéndole exactamente el ritmo interior, la pura ansia entrecortada o alargada” (1965: 13).

Madrid, diario de la noche, había recogido la noticia de la concesión del Adonais a Diego Jesús el sábado 12 de diciembre de 1964 y añadía unas palabras del poeta: “Creo que he interpretado la vida, los paisajes, los habitantes, y quisiera haber también traducido el aire y el pensamiento de Cuenca”. Unos meses después en el diario *Arriba*, el 21 de febrero de 1965, Rafael Morales (1965:24), miembro del jurado en aquella ocasión, señalaba entre otras cualidades del libro cómo el poeta había sabido manejar el vocabulario usual “pero siempre trascendido por el tono, por el ritmo, por la sugerencia”; y añadía que nos presentaba una visión “no realista de una ciudad y de sus moradores, si bien esta visión es más del corazón que de los ojos”.

Y en el diario *Ya* L.[uis] B.[lanco] V.[ila] (1965:17) asegura que leer este libro le produjo “uno de los placeres más sinceros que recuerda desde hace tiempo cuando de libro de poemas se trata”; unas líneas más abajo añade que “nos ha dado una cierta esperanza de renovación lírica”.

Todos los ámbitos vitales del poeta quedan incorporados a este libro ante el que Martínez Ruiz no puede por menos que asombrarse y considerarlo un gran descubrimiento: “¿Qué es *La ciudad*, con su vagoroso simbolismo rimbaudiano, sino el hallazgo de un pasmoso y deslumbrador paraíso? [...] Los elementos poéticos de *La ciudad* se originan en la realidad inmediata, incluso en la nomenclatura física y real. Antes de tomarlos, no obstante, en el sentido directo que empieza y termina en las palabras, el poeta ha alienado las apoyaturas de su intimidad, el cauce donde expresarlos” (Martínez Ruiz, 1971:251).

Para muchos críticos y lectores de poesía en aquellos años la aparición de este libro da a conocer a un nuevo y gran poeta que hasta entonces no había alcanzado notoriedad, a pesar de los libros anteriormente publicados y con algún premio recibido.

Repasando sus textos anteriormente publicados, el poeta de Priego recuerda cómo *Ámbitos de entonces*, más intimista y con el gran rosario de recuerdos recuperados de la infancia principalmente, fue para él como un prólogo para *La ciudad*; sin embargo, el que le sirvió para adquirir mayor soltura y riqueza de vocabulario fue *La valija*, libro escrito con diecisiete años y una gran imaginería casi surrealista. Tras esa andadura llega a *La ciudad*, obra que cabalga, en palabras de A. Gamoneda (1965:31) “sobre las posibilidades <<mágicas>> del lenguaje y, también, sobre su naturaleza moral”.

Como si no quisiera perder su tiempo anterior, este poemario significa, de alguna manera, una mirada proustiana al tiempo perdido.

1.3. Los otros

Importante fue la cosecha poética de la segunda mitad de los sesenta. Por citar algunos ejemplos: Pere Gimferrer publica en 1963 los ocho poemas de *Mensaje del Tetrarca* en una minúscula edición barcelonesa ilustrada por Alberto Blecuá; en 1965, Claudio Rodríguez saca a la luz *Alianza y condena*; un año después, en 1966, aparece *Arde el mar* de Gimferrer, que será reeditado en 1968 coincidiendo con otro de sus poemarios, *La muerte en Beverly Hills*; Jesús Hilario Tundidor da a conocer *Las hoces y los días* (1966), primero de los libros a los que años después se sumarán *En voz baja* (1969) y *Pasiono* (1972) para completar el tríptico; Félix Grande publicará su *Blanco spirituals* (1967) y Guillermo Carnero *Dibujo de la muerte* (1967); al año siguiente Antonio Carvajal llega con *Tigres en el jardín* y Antonio Colinas con *Preludios a una noche total*, en 1969.

“Y al igual que les sucede con los del medio siglo, los jóvenes hacen frontera con la poesía social, que se extiende desde fines de los cuarenta hasta aproximadamente 1965, la fecha que nos hemos fijado por convención como inicio de la nueva sensibilidad. [...] 1965 es el año equidistante de 1963 (fecha de un primerizo aldabonazo juvenil: *Mensaje del Tetrarca*, de Gimferrer) y de 1967 (año en que ... aparece *Dibujo de la muerte*, de Carnero, libro con el que queda diseñada la renovación estética, en una de sus caras más conocidas). Es éste, también, el año de publicación de la *Antología de la poesía social*, de Leopoldo de Luis, que quería ser una manifestación de la pujanza de la poesía social, y se convirtió de hecho en testimonio de su arrumbamiento” (Prieto de Paula, 1996:21).

Los títulos anteriores, entre otros muchos que podían haber sido elegidos, evidencian la fertilidad y vitalidad de la poesía española en esos años; aunque es justo reconocer que no todos los poetas gozaron de las mismas posibilidades editoriales, pues hubo una poesía más aireada frente a otra más callada alejada de tanta alharaca. Fueron años en los que el

“contagio estético” desde poetas jóvenes hacia poetas ya maduros se manifestó como “transgeneracional”.

Y uno puede plantearse algunas preguntas como ¿dónde quedaba situada *La ciudad* de Diego Jesús Jiménez?, ¿por qué no se reseña habitualmente, como se hace con otras muchas, una obra como ésta que manifiesta una gran solidez poética a la vez que amplio sentido innovador en la escritura de entonces?; ¿sólo era renovación la estética camp y / o la de los *novísimos* tan efímeras ambas? Pasado ya un tiempo de sosiego, es necesario revisar y poner cada pieza en su sitio y con la importancia pertinente; por supuesto, *La ciudad* debe ser reconocida, valorada más de lo que lo ha sido. Precisamente M. Rico (2007:164) ha comparado esta obra con *Arde el mar*, de Gimferrer y llega a conclusiones interesantes; los poemas de *La ciudad* están “llenos de quiebros, de conquistas metafóricas, ejercidos mediante un verso libre sin vacíos rítmicos, eficaz y fluido”; ésta es la técnica, añade, que dos años después encontraremos en *Arde el mar*, “cuya novedad con respecto a *La ciudad*, es sólo temática, ambiental, forzosamente cosmopolita”; del mismo modo el poeta de Priego, prosigue Rico, “utiliza términos -de forma medida e integrados en su cosmovisión de raíz rural- que después serán acuñados hasta el empacho en la terminología novísima: *templos, criptas, arganda de Israel, friso, plateados salmos, molduras, góndolas, bóvedas, encajes*, son palabras extraídas de *La ciudad* cuya inserción en el texto se produce en perfecto engarce con otras de procedencia popular, propias del lenguaje cotidiano”; así pues, esta obra no esperó a la tan proclamada renovación poética del grupo castelletiano sino que se adelantó con sus “imágenes fulgurantes” e inesperadas “conquistas metafóricas”; como tal debiera ser considerada.

2. Entrada en *La ciudad*

Este libro de Diego Jesús Jiménez puede ser considerado un poema o fragmento del gran poema que conforma toda su producción literaria. Como se irá viendo a lo largo de este trabajo, el poeta de Priego concibe su obra como un único poema; cada libro será una etapa en la conformación de una cosmovisión personal y aportará otro elemento más, otra dimensión nueva para ese mundo poético que va construyendo; de este modo nunca quedará recluido en un ámbito menor.

Es de ley que todo poeta [...] escriba siempre el mismo poema [...]. No es, entiéndase bien, una reiteración o redundancia; no se trata de que se vuelva enfadosamente sobre lo mismo [...] sino que

más bien se trata de que cada texto es, en la escala que le es propia, parte de un solo texto amplio. Los poetas mayores, en rigor, son autores de un solo y vasto poema. (Gimferrer, 1980:19)

Es la unidad de la obra la que da forma y coherencia a la escritura, quedando al margen de brechas o períodos muy diferenciados, aunque es posible encontrarlos en algunos escritores como García Lorca o José-Miguel Ullán por citar sólo dos claros ejemplos. Dividir en etapas o ciclos la producción literaria de un autor, salvo casos muy evidentes, ha de entenderse como un esfuerzo por destacar lo nuevo y característico dentro de toda su continuidad creativa.

Aunque la infancia y los recuerdos de *Ámbitos de entonces* regresan con diferente tiempo vital a este nuevo libro, van cargados de más vivencias y no conservan la inocencia primigenia ni la frescura de entonces, se aprecia un cierto alejamiento más meditado. Quizá la mayor conciencia del sentimiento de desarraigo vaya influyendo en la mirada hacia aquel tiempo. El poeta y el yo poético se asientan en otra posición desde donde obtiene nuevas perspectivas y desde ellas regresa con frecuencia a las ya conocidas, incorporando amplia y rica iconografía camino de un innovador simbolismo. De una u otra manera, la tierra en que vivió durante su infancia, tal vez mitificada y ya soñada, sigue ahí, continúa sustentando gran parte de su mundo poético. En palabras de Gil-Albert recogidas por Francisco Brines: “en el caso de un artista, de un poeta, de un escritor... parece como si la tierra que lo vio nacer, y que se diría que es conocedora de su misión, cobra una intransigente corporeidad invisible de diosa tutelar que le sigue los pasos, como si estuviera celosa de su suerte” (Brines, 1995:152). Esa presencia telúrica siempre estará ahí, de manera manifiesta y clara o en estado latente; tal vez todo ello sea decisivo en la visión siempre propia y personal, única que cada uno va formando, creando, de la realidad, sin olvidar que cada poema es creación, no simplemente recreación, lo que no significa que carezca de alguna forma de enraizamiento. “El poema es susceptible de crear su propia realidad que en el pasado nunca existió y, por lo tanto, afirma radicalmente su carácter de creación autónoma absoluta, independiente de cualquier realidad preexistente a él mismo” (Lanz, 1994:83). La autonomía de cada uno de los poemas es fundamental, aun cuando sólo se limiten a reflejar la realidad; ésta irá siguiendo una evolución en la escritura que la llevará hasta quedar diluida en la creación poética, después de haber perdido su carácter de referente espacio-temporal. Es en el poema donde el poeta, el yo poético van descubriendo quiénes son y qué les sucede según van creando la realidad,

conformándola en un espacio y un tiempo; ahí deben reconocerse en un ejercicio especular, viéndose simultáneamente como son y su imagen.

Recogiendo y reviviendo el vitalismo ya presente en las obras anteriores aparece *La ciudad*, obra que abre más el “corpus poético” a la complejidad y extrañeza, a ámbitos que irán siendo creados, recuperados y renovados por la escritura.

Desde *La ciudad*, como ya veremos, el poeta seguirá con la mirada los libros anteriores, continuando así un texto -palabra esta ligada al verbo tejer- unitario, su obra.

En este poemario aparecen espacios casi idealizados, como el “*hortus conclusus*” a orillas de sus ríos, en una vuelta casi edénica a otros recuerdos; sin la pretensión de alcanzar el bucolismo garcilasiano, sí que se aprecia una cierta atmósfera del mismo. Aquí asomará una naturaleza que servirá de marco a los poemas; es la reclamación imposible frente a una realidad diferente, la de la ciudad, que no suele escuchar ni detenerse; de ahí, la mejor imagen aparece cuando las aguas de los ríos se llevan lejos los reflejos de cualquier ciudad, aunque la indiferencia de aquélla ante el vapuleo en el transporte de sus imágenes sea una constante. Una visión más descarnada del espacio urbano la resume Brines en sus comentarios sobre la poesía de Gil-Albert para quien la ciudad “es <<devoradora>>, y ve en ella hollín y codicia, envidia y lucha despiadada; la ciudad le niega al hombre <<toda bondad>>” (Brines, 1995:151). Aunque la ciudad que tenemos en este libro aún permita espacios para la vida al ser humano, la ciudad que sentirá Diego Jesús, como se indicó en el poema “El robo” -“decir a la ciudad que nos devuelva / lo que un día fue nuestro, aquel papel de música / con un hermoso himno, aquellos cuerpo puros”- y como se verá en *Itinerario para naufragos* es un espacio hostil, aunque necesario, para que en él sobreviva el hombre.

La ciudad está poblada por espacios ocupados por la memoria en los que el yo poético recolocará creando los integrantes de su geografía mitológica. Priego, Beteta, Cuenca, los ríos Júcar, Escabas... El poeta desea, dijo, haber traducido hasta el mismísimo aire de Cuenca. Son los referentes que poco a poco irán abandonando su concreción espacio-temporal para pasar a símbolos a través de los cuales la memoria guiada por el yo lírico manifestará la nostalgia, la imposibilidad del retorno, los recuerdos y vivencias, la reinención y sublimación de un tiempo que quedó atrás. Se manifestará una continua “transubstanciación” de una realidad a otra; una se “perderá” dentro de la otra hasta conseguir una fusión tal en la que resulte difícil señalar el origen de cada una.

El libro se transforma en una pantalla sobre la que se proyectan nuevas realidades, apariencias de la realidad. Todo será movimiento y multiplicidad de planos, de uno a otro espacio, de un tiempo creíble a otro irreal.

2. 1. La ciudad mira hacia ámbitos de antes

Frecuentes ecos de *La ciudad* nos devuelven a *Ámbitos de entonces*; algunos están más velados pero los hay muy evidentes. Aquel ambiente de campo, de pueblo, de aperos de labranza, de labores campesinas como la siega o el atado de las gavillas, de cacharros de cocina, todo ello viene de un antes que retiene su presencia también en esta obra -“Ronda del agua”- .

Los “topoi” en *Ámbitos de entonces* son las calles, plazas, la terraza de casa, los amigos y vecinos con nombre propio -José, Luisito, Anselmo, don Miguel-, el tonto del pueblo...; ahora pasan a ser nombres más genéricos, más universales, unidos a la presencia continua del yo poético, de un tú y del nosotros. De todos modos continúa su escritura en estos libros, como diría Ilhan Berk, con su infancia que es donde se encuentra el sentido primero de las palabras.

La pena y la soledad que invadían los poemas al mirar hacia aquella España tan peculiar, como escribe en “De aquel entonces” -“España abajo, Castilla adentro... la tristeza”-, de *Ámbitos de entonces*, aparece de nuevo en “Ronda de la noche, I”: “Nunca lo olvides; / sobre las noches negras de mi patria / era capaz de besarte en los ojos”. Como se recordará, en “Carta a Eduardo de la Rica”, de *La valija*, ya encontrábamos esa misma preocupación: “La noche / ha caído también por una España Grande y Libre”. Contrasta el “nunca olvides” con el deseo y casi la exigencia de olvidar y perdonar del poema “El mar”, de *Ámbitos de entonces*: “¡Ay muchacho! Olvida, olvida es la palabra / y estábamos hablando sin saberlo”; o en aquel otro, “Luisito”, en el que al olvido lo acompaña la obligación de perdonar: “Luisito, debes salir y perdonar / [...] / sal, olvida, sí / [...] / perdonar aún sigue siendo hermoso en esta tierra”. El paso del tiempo ha alterado los sentimientos del yo lírico; “el nunca olvides” se refuerza en el poema V, La casa, de “Ronda del hombre” cuando escribe: “Si volviese a la casa / negaría la paz, comprendería / lo duro de esta siesta; vencería aquel miedo”.

La presencia-ausencia de los muertos que invadía tan frecuentemente el libro anterior - “Y es, que la España de hoy no es la de entonces / aunque el hombre se acerque a su

familia / y vea que los muertos / apuntalan el techo” (“Nuestros muertos”)- ahora vuelve a aparecer en “Ronda de la noche, I”:

¿No es cierto
acaso, que es el dolor
el que regresa, el que vuelve a ocupar
la misma casa, el que anda perdido
ante el mismo dintel,
y no se atreve [...] ?

Otros versos del mismo poema continúan: “tiembla / la soledad, crujen las sombras / de los muertos”. Uno de los muchos soportes o columnas sobre los que se asientan los edificios de la memoria son las sombras de “nuestros muertos”.

Tal vez en “Ronda del hombre”, en poemas como el IV -“Para Ignacio, que tenía un hijo y se quedó en el mar”- se escuchen de nuevo los ecos de poemas como “Agoniza el hombre” y el dedicado a Manuel, emigrante, “Hombre de esta tierra”, ambos de *Ámbitos de entonces*; se mueven en el vacío que traen consigo la desesperanza, el fracaso y la muerte frente a la ilusión de vivir. Uno de los últimos poemas de “Ronda del hombre”, el V -“La casa”- reúne de nuevo recuerdos del ámbito de la niñez: carro, yunta, trompeta, sus cosas -“Mi habitación, la mesa de nogal, los libros, / la ventana...; allí estarán las Ciencias Naturales, la Geografía / de los jueves”-. Todo ello está condicionado por ese “Si hoy volviese a casa...”, que a su vez recuerda aquel otro “¡Qué lejano está todo” del poema “El injerto” y que, con otros como “El niño que fui”, “A las 8, clase de Biología” del libro anterior, siguen manifestando huellas y una arraigada presencia en este libro. Todo cuanto queda escrito ya sustituye a lo vivido y sobre todo, podría añadir M. Duras, cuando se ha sufrido. El texto pasa a ser otro modo de vivir, otro estado de la conciencia.

Parece bastante lógico que esta última parte del poemario esté más engarzada con toda la obra anterior, puesto que con la mirada entornada hacia el origen intenta que se aproxime el recuerdo; cuanto viene de lejos, de la raíz, tiende a aparecer en cualquier momento. Imposible dejar atrás o prescindir de la memoria, volveremos una y otra vez a los recuerdos, aun cuando somos conscientes de que “Los recuerdos que nutren la poesía son siempre una reelaboración, selectiva y falseada, del pasado que se vivió” (Prieto de Paula, 1996:229). Reelaborados o recreados, los recuerdos surgirán en palabras insuficientes y no siempre capaces de expresar todo el sentido preciso; pero ahí estarán como asalto constante al poeta; éste, por otra parte, no debe quedar instalado en la contemplación

única del recuerdo o ensimismado en la memoria sino que tendrá que ser un “cultivador de grietas” (Juarroz, 1992:24), debe ir más allá de la realidad aparente, descomponerla y esperar a que ella misma manifieste a través de las grietas todo cuanto oculta “más allá del simulacro”.

La infancia, como memoria primera y recuerdo, pasa a ser “topos” universal en el que el acto creativo halla la singularidad en que se convierte cada una de las manifestaciones individuales y concretas; en ellas hay que buscar el sentido más que su significado.

3. La ciudad desde el río. Hacia el mito platónico.

Todo poema es un desplazamiento, un fluir sobre dos ejes, espacio y tiempo; éstos pueden permanecer ajenos a la influencia y el desarrollo del poema o participar en él marcando su ritmo, o servir de fondo a todo el devenir poemático.

En este libro el poeta eleva a realidad mítica y poética aquella otra que pudo ser realmente vivida pero que se convirtió en deseada o imprevista; en esa nueva realidad la existencia humana, tanto individual como colectiva, alza la voz que se escucha en los diferentes poemas de las “Rondas” que componen esta obra. Siempre hay un presente que navega sobre el pasado, es la perenne presencia de la ausencia, en continuo movimiento y juego de tiempos en los que sombras e imágenes se van proyectando gracias a un frecuente intercambio y a una continua interacción: estamos ante el mito platónico de la caverna con el que comienza el libro VII de La República.

Nos asomamos a una caverna cuyo fondo recibe una fuerte luz procedente de la entrada; viven en ese espacio desde su niñez unos extraños prisioneros. Observaremos cuanto sucede en su interior siguiendo la traducción de J.M.Pabón y M.F.Galiano, recogida por E.Lledó (1996:23-24).

Atados por las piernas y el cuello de modo que tengan que estarse quietos y mirar únicamente hacia delante, pues las ligaduras les impiden volver la cabeza, detrás de ellos la luz de un fuego que arde algo lejos, y en plano superior, y entre el fuego y los encadenados, un camino situado en alto, a lo largo del cual suponte que ha sido construido un tabiquillo, parecido a las mamparas que se alzan entre los titiriteros y el público, por encima de los cuales exhiben éstos sus maravillas.

- Ya lo creo- dijo Glaucón.

- Pues bien, ve ahora, a lo largo de esa paredilla, unos hombres que transportan toda clase de objetos cuya altura sobrepasa la de la pared, y estatuas de hombres o animales, hechas de piedra, de madera y de toda clase de materiales. Entre estos portadores habrá, como es natural, unos que vayan hablando y otros que estén callados.

- ¡Qué extraña escena describes –dijo- y qué extraños prisioneros!
- Iguales que nosotros –dije-, porque, en primer lugar, ¿crees que los que están así han visto otra cosa de sí mismos o de sus compañeros, sino las sombras proyectadas por el fuego sobre la parte de la caverna que está frente a ellos?
- ¿Cómo iba a ser de otra manera –dijo-, si toda su vida han sido obligados a mantener inmóviles las cabezas?
- Y de los objetos transportados, ¿no habrán visto lo mismo?
- ¿Qué otra cosa van a ver?
- Y si pudieran hablar los unos con los otros, ¿no piensas que creerían estar refiriéndose a aquellas sombras que veían pasar ante ellos?
- Forzosamente.
- ¿Y si la prisión tuviera un eco que viniera de la parte de enfrente? ¿Piensas que cada vez que hablara alguno de los que pasaban, creerían ellos que lo que hablaban era otra cosa sino la sombra que veían pasar ante ellos?
- No, por Zeus –dijo.
- Entonces no hay duda –dije yo-, de que los tales no tendrán por real ninguna otra cosa más que las sombras de los objetos fabricados.

A pesar del paso de los años el mito de la caverna guarda la frescura de lo nuevo y no ha perdido su actualidad ya que sigue abierto ante los diferentes aspectos que la vida -¿tal vez sea la caverna?- va proyectando. Desde esa perspectiva platónica he realizado una lectura de *La ciudad*.

Este libro es un largo poema a través del cual van pasando en desfile diferentes momentos de la existencia humana, incluida la muerte que siempre está a la espera. Ya a los primeros versos se asoma el mito platónico: unos reflejos se proyectan hacia el fondo de las aguas: “Es una vida más que pasa bajo el puente: / el hombre”. Las aguas del río, de los ríos, serán la pantalla sobre la que discurren, como si del desarrollo de una película se tratara, la vida y las vidas, entre sombras e imágenes que se irán proyectando ante el lector-espectador quien presenciara su paso incapaz de modificarlas, pues en su desarrollo no es posible la introducción de cambios, aunque sí la libertad condicionada de interpretación. “Es una vida, / un nuevo corazón puesto en el fuego, / una trampa al final” donde un enorme muro cierra la salida soñada.

“La vida es vivida mientras la podemos recordar, mientras la vivimos y la podemos recordar” afirma Brines en sus palabras de entrada en la RAE (Castilla, 2006:49) y es esa vida el foco desde el que llega la luz -¿los recuerdos y la memoria?- capaz de mantener la proyección sobre el fondo de la caverna.

El primer espacio del mito en *La ciudad* es el río -“Las nubes / y mi vida, reflejadas así sobre las aguas” (Ronda del agua, II)- que, como muro o pantalla, sirve de soporte para las imágenes o sombras de las vidas que van alcanzando la profundidad y continúan su desfile aguas abajo.

Otros nuevos espacios se irán abriendo; por ellos desfilarán hombres portando objetos, hablando o en silencio; sus sombras seguirán a las que ya pasaron: aquí será donde nace la simulación, los “objetos-sombra”, la “fábrica de los engaños”.

Sí, he abierto el cuerpo
y ahora brotan de mí
los ángeles, los cántaros, las aldeas
con ciencia; estoy viviendo
bajo el remedio, bajo la pura
medicina; por una vez,
las alcobas, el granero, las hoces,
son bodegas, simiente, luto
para la soledad,
sombra perpetua.

Al final, todo queda reducido y encerrado en sombra; tal vez sea la única realidad apreciable Tras el conjunto de recuerdos que transportan apariencias y materia tan diversa para ser proyectada -“¡Qué apariencia, qué sombra, / la del día soñado” (“Ronda del aire, II”)- el poeta convocará y llamará la atención para que no se pierda nada de cuanto se vaya contando, enfocándolo sobre el fondo mural, “¿oyes?, ¿los oyos?”; y añadirá: “Venid, venid, / ahora que es propicio mi cuerpo a las apariciones” (“Ronda del agua, I”). De todos modos se entra en esa otra realidad que, en ocasiones, ni el mismo yo poético es capaz de ordenar, pues se presenta sin haber sido prevista.

Anteriormente señalábamos cómo el foco desde el que sale la luz era alimentado por la vida, sin la cual ni las sombras de los objetos o de las personas seguirían proyectándose sobre esa superficie en la que permanece fija la mirada. Añoranza de luz, petición insistente -“Suplicamos / la luz”- para que continúe el espectáculo de imágenes sobre el fondo de la caverna y sus moradores puedan perseguir hasta la última sombra con la mirada: “Todo / como una sombra más, como un último adiós / se ilumina y nos grita” (“Ronda de la noche, I”). ¿Habremos de tener por real, como los encerrados en la caverna, lo que parecen ser sombras?

Un tercer espacio en el mito platónico pertenece a la memoria, al recuerdo, materiales estos que avivan constantemente la llama y mantienen el fuego y la luz. “La palabra del alma es la memoria” escribe Luis Rosales en *La casa encendida*. Y del ejercicio de la memoria nacerá el lenguaje; la comunicación, del intercambio de memorias y del recuerdo; éste aparecerá inevitablemente para asistir a la memoria recuperada. “¡Oh, mirad la luna deseando / volver! Esto es lo único que queda: / aquel recuerdo, aquella vaga claridad / del día” (“Ronda del aire, IV”). Las palabras, prestándose a veces al juego de la simulación, sirven de soporte de la llama que ilumina y, desde su silencio, van empujando para que salgan a escena en ese mundo referencial del muro todos los recuerdos; ellas mueven la maquinaria del tinglado para que el embaucamiento no cese.

Abrir la cueva a otras realidades, indagar otras perspectivas desde las que mirar y permitir la salida a quien lo desee, sería un gran paso que exigiría delimitar el nuevo espacio generado por este final provocado. Estaría ese espacio ocupado por el texto escrito que, ciertamente, es el que puede guiar la trayectoria y liberar de todos los embelesos que se han estado proyectando sobre el fondo de la cueva pues el texto tiene capacidad para desvelar y descubrir a quienes sólo tenían una única mirada nacida en las sombras que, una vez iluminadas, terminarán por perder su sentido; la realidad, entonces, alcanzará un nuevo significado.

Son el Júcar, también el Escabas, metáforas desplazadas de la caverna; el agua del río - “Cuánta sorpresa / sobre el agua”- crea una nueva visión de todo cuanto pasa y se proyecta sobre ella, despliega desde su cauce una metarrealidad cuyo origen habrá de buscarse en una serie de realidades no muy lejanas, fondo de la caverna, superficie y fondo del río.

Desde el agua se ven
de otra forma los carros.
Desde el agua es distinto el molinero,
el carnaval, las novias que pasean, los altares
del tiempo.

(De “Ronda del agua, III”, en *Poesía* 1990:64)

Tras las sombras chinescas, siguiendo las ensoñaciones que delimitan esas sombras, pasa la vida, sólo la soñada, raramente la cotidiana si antes no fue imaginada; camina y parte hacia la aventura: “sólo se parte bien, animosamente, cuando se sigue el hilo del

agua, la corriente del largo río. Todos los ríos van a dar al Río de los muertos. Sólo esta muerte es fabulosa; sólo esta partida es una aventura” (Bachelard, 2002:117).

Por los alrededores de *La ciudad* fluyen aguas que cuentan vidas, otras que mantienen misterios indescifrables; al fin, se confabulan con las nubes o con el sol para mostrar su propio y peculiar lenguaje o para jugar con las imágenes. ¡Qué vidas dejará en las aguas del río la ropa lavada! ¿Cómo modificarán la imagen que va en las aguas en cuanto aparezcan las lejías, pompas de jabón o añiles que saltan a las aguas?

Tal vez haya que acordar con Heidegger que el poeta no es el dueño ni de la palabra, es el lenguaje el verdadero dueño del poeta, del hombre. La palabra no perderá su poder expansivo; en la creación artística, y en la poesía, ocupará mayores espacios hasta alcanzar todos los territorios, extendiéndose más allá de los exiguos límites de la simple tipografía. Ante tal dominio y amplitud será difícil para el poeta tener bajo su control al lenguaje: “Si la escritura de un texto es un acto de descubrimiento, y si el sentido de una obra evoluciona gradualmente, entonces el lenguaje nunca estará bajo el entero dominio del autor” (Debicki, 1987:170). Para el lector el texto se convertirá en un descubrimiento o en la conquista del territorio del autor.

4. El ascenso hasta el hombre

La ciudad de *La ciudad* posiblemente no exista; el poeta ha levantado su propia ciudad a la que ha trasladado gentes, vivencias, pueblos, lugares, recuerdos, hasta convertirla en su ciudad, en un referente, con su vida real, visible o no, surgida de la convergencia de vivencias parciales de un tiempo anterior propio o colectivo; esta ciudad es un sueño, una imagen, tal vez una quimera rescatada del recuerdo, de las otras “vidas” anteriores; todo es una creación de la palabra; como diría Wallace Stevens las palabras de un poeta hacen referencia a cosas que no existirían sin las palabras.

En la poesía de Diego Jesús Jiménez también el lector se hace dueño de una palabra que le llega entregada por el yo poético, y crea y recrea desde los versos, da otra vida a esas realidades cuya existencia se debe a la palabra. En los poemas siempre se reserva para el lector un espacio importante, en él se transforma en “creador-receptor”; el creador originario era quien estaba al otro lado del texto pero, una vez entregado, conlleva en esa entrega la posibilidad de ser otro, ahora el lector, quien sea (re)creador o intérprete con libertad de una lectura sugerida o buscando otras diferentes en el propio texto.

Regresando a *La ciudad* quisiera proponer otra lectura diferente de esta obra: desde la mirada de la poesía mística, delimitada por dos adjetivos, laica y civil, es decir, no de creencia religiosa concreta; es difícil aunar palabras como ‘mística’ con ‘terrenal’, pues parece llevar aquélla de manera intrínseca una inseparable connotación religiosa, de contemplación de alguna manifestación de la divinidad o de adentramiento en el misterio de la naturaleza divina, si fuera ontológicamente posible esta manera de expresarnos.

En un concepto universal y actual de mística, que considero el adecuado en nuestro caso, encontraríamos nombres de escritores como Bernardo de Claraval, Eckart o Taulero, pero también otros como Platón, Orfeo o Plotino. ¿Y no deberían ser considerados los poetas en general también escritores místicos? Poco antes de su muerte Thomas Merton no dudó, con palabras claras y al mismo tiempo lúcidas definir al místico como “alguien que ha asumido una actitud crítica frente al mundo contemporáneo y sus estructuras” (Colinas II, 2001:208); y continúa el poeta leonés: “¿Qué lejos queda esta postura radical y lógica de un místico del siglo XX de las ironías y los recelos freudianos! También hoy... el lenguaje del místico va contra la idea de una <<religión institucionalizada>>” (Colinas II, 2001:208). Por lo tanto, siguiendo las palabras de Colinas, se puede creer en una mística civil y laica, terrenal.

Adentrémonos en una lectura de *La ciudad* como poema místico.

Este libro es un poema que está constituido por tres elementos como son agua, aire y piedra, una parte del día, la noche y esperando al final, el hombre; no son compartimentos estancos y cerrados sino que fluyen entre ellos la emoción, el sentimiento amoroso, la memoria y, en definitiva, la palabra con fuerza creadora. Cada uno de ellos se constituye en ronda, así “Ronda del agua”, “Ronda de la noche”, “Ronda del aire”, “Ronda de las piedras”, “Ronda del hombre”. Como se apreciará, se irá trazando un camino iniciático, de ascesis, hasta aproximarse a la meta: el hombre

Ronda es palabra que alude a vigilia, a sombras nocturnas, a espera de lo no previsto, a canción nocturna a espacio, fortificado o no, pero sí delimitado, cuyo contorno está vigilado. Ronda es movimiento y actividad. En su amplio significado polisémico cabe también la consideración de calle, o más bien carretera, trazada para evitar la entrada en la ciudad, para circunvalar y no entrar.

“Ronda del agua”: movimiento, fluir, pasar; es la ronda más exterior, la que enmarca y rodea a las demás; el agua es capaz, como el recuerdo y la memoria, de recoger imágenes

y fijarlas de manera precisa o borrosa. “Cuánta sorpresa / sobre el agua, sobre / mis dos ojos abiertos. Oía, oía, ahora recuerdo bien, / como si fuese a cántaros, las cosas” (II).

“Ronda de la noche”: sombras en movimiento cinematográfico con desfile de recuerdos, con reflexión y reflejo en el yo lírico del poeta y sus mundos:

Todo

lo que veo pasar, cruzar la plaza esta noche,
no es otra cosa que mi cuerpo.
Hoy me he visto a mí mismo como en sueños,
[...] siendo
el vagabundo, el héroe, el hombre sólo
espectador y dócil.

(III)

Esta ronda comienza invocando al recuerdo, “Nunca lo olvides”; en su desarrollo se expande hasta llegar al poeta y convertirlo en centro y síntesis.

“Ronda del aire”: aliado con el viento traslada recuerdos e imágenes hasta el presente; también sirve al olvido. Es el aire “teja mayor de la ciudad” y elemento modesto, mensajero que ignora las fronteras: “Sólo los aires / pasan sin vanidad”. Lo mismo que el agua, se mueve el aire sin recluirse en remanso aunque sí en torbellinos..

“Ronda de las piedras”: base del edificio, es elemento sólido y sobre él se asienta todo lo demás; muchos de los recuerdos y movimientos de otras rondas quedarán transformados en piedras. “Viejos refranes rondan / por nuestra madrugada. / Sólo una voz, un lamento, la resina propicia / para salir del mineral, esperan”.

“Ronda del hombre”: es el momento de confluencia emocional de las demás rondas; están el agua de los ríos, el aire, la noche con forma de fracaso humano tras la presencia de la muerte. Todos los ámbitos se reagrupan en esta ronda, que es la culminación: “presté atención al hombre, quise elevarlo / de una vez para siempre”, sin olvidar que la caída es inherente a la naturaleza humana.

Con diferente intensidad, en todas las rondas el poeta está en una actitud de búsqueda y reencuentro a través del encubramiento de la soledad, de la cotidianeidad, del antes y del después, desde un yo poético como referente, hasta alcanzar la fusión en un ser, real o deseado, viviente o humanizado, que es el que aparece en cada uno de los versos y se presenta ante quien entra en *La ciudad*. Cada ronda se percibe como una ascensión, una

mirada hacia lo alto pasando por tres períodos o etapas: reflexión, contemplación, fusión. La cumbre, como ya se ha dicho, se alcanza en “Ronda del hombre”

Iniciemos el ascenso hacia la unión mística.

4. 1. Desde la reflexión al ensimismamiento

La poesía es reflexión, o duda, y una de las maneras de enriquecer el mundo, una forma dar amplitud y horizonte a la realidad, de provocar el nacimiento de otras realidades, según proponía Ortega. Y desde la reflexión se inicia el camino de ascensión a la búsqueda de aquello que permanece oculto a la espera de ser alcanzado. “Volvemos / con menester, como el juglar en llanto, / a nuestra tierra”, primeros versos de “Ronda del agua” que quisieran recordar el eterno retorno o la circularidad de todo lo humano; con ellos se inicia una reflexión que no va a ceder espacio en el poema total; cuanto lo rodea es objeto de detenimiento reflexivo: los pasos de viajero caminante que el hombre va dando cada día, la mirada hacia el final de etapa, hacia el exilio duradero, todo conduce a la consciencia de la reflexión. El poeta no ignora, y así lo escribe en “Ronda del agua, II”, que “lo que se enciende un día, lo que envejece / un día y se levanta, / es salud para el cuerpo”. Proceso o camino que conduce a un mayor asombro, acaso también al conocimiento, hacia la hermosura no aparente, y que nunca debe terminar en el dominio de las pérdidas, aunque en ciertos momentos la vida quede sofocada y la llama del otero libre, como cantaba Juan de la Cruz.

En “Ronda de la noche” se presenta inquietante la mirada frecuente hacia las sombras y profunda la emoción -“Por la noche es más grave nuestro exilio”- ya que aquéllas sostienen la arquitectura de la oscuridad de la noche y ayudan a eliminar o confundir los matices más perceptibles a la luz del día; la soledad y el silencio han de ser elementos cómplices a la vez que imprescindibles: “Bajo la noche, / arde el silencio, tiembla / la soledad, crujen las sombras / de los muertos”. Igual que pasan las aguas o el aire y nunca regresan al lugar de partida, así la noche tiene su recorrido imparable hacia un fin.

Y el aire con sus vientos trae y lleva lugares -Priego, Beteta, Cuenca: son la ciudad y se encuentran en *La ciudad* -, meditación, soledad, deseos, esperanza.

Arrecian

nuevos mercados, nuevas costumbres, nuevas
aventuras.

[...]

Esto es el viento
y duele como un vino
lejano, como un baile
de bodas,
como el mago que acierta en nuestras vidas.

(“Ronda del aire, I”)

Los mensajes que el viento traslada anuncian que nada se detiene, que no es posible la quietud impasible ante el movimiento renovador y oscilante, ante la aventura que es la vida.

La necesidad de luz es ruego y súplica continuos en las Rondas del agua, de la noche, del aire o de las piedras; es un grito acuciante: “Suplicamos / la luz”.

4. 1.1. Iluminación de la reflexión entre la sombra y la noche

Hay sombras capaces de sostener el mundo, de mantenerlo en pie; ellas abren la realidad día a día e incitan a mirar conscientemente desde otros ángulos, “Las sombras / que abren las horas, que abren la casa cada día / van ocupando, sujetando las piedras y los árboles” (“Ronda de la noche, III “, en *Poesía*, 1990:73). La sombra o la oscuridad permiten otra mirada diferente ante una visión distinta. La oscuridad es necesaria para la culminación y celebración de la luz, para el reconocimiento del espacio que antes estuvo anegado y vuelve a ser recuperado para la claridad iluminadora. “No, jamás podrá ser este hueco / la vida”: la oscuridad lo nivela todo mientras permanece sumido en una especie de vacío que no debe prolongarse durante largo tiempo. La noche y su oscuridad, desde sus dominios, proyectan una intensidad sobre la vida, refugiada hasta entonces en ellas, que se manifestará en cuanto se desvelen aquéllas.

“Por la noche es más grave nuestro exilio, el camino hasta un árbol, / hasta una piedra, hasta los puentes / que han medido los locos / y los que se suicidan” (“Ronda de la noche, II”). Cuanto camina bajo la noche es imperceptible y parece permanecer en un exilio del que regresará de nuevo; hasta allí suele arrastrar a la soledad, sus soledades: “Pasa la noche; diariamente. Pasa / con su cántico abierto, con sus dolores, con toda / su soledad”, escribe el poeta en “Ronda de la noche, III”. Al final, siempre aguardará alguna esperanza o la promesa de la luz necesaria.

La noche, la “Ronda de la noche”, es un estadio en este proceso ascendente por el que se ha de pasar para comprender y añorar más la claridad, la luz; debe ser superado y nunca convertirse en estado permanente sino en momento de trasiego, de paso.

La soledad del hombre o la del poeta es un estado, una situación buscada unas veces o sobrevenida otras, en la que se instala únicamente para observar la vida, sus aristas, el devenir: “Dejadme solo, quiero / sobrevivir, bañar mi cuerpo / en este Júcar, dentro / de su oración” (“Ronda del aire, III”); pide y reclama el poeta para sí esa soledad que significará supervivencia, y desde ella sobrellevar y resistir cuanto vaya llegándole; no obstante, en esta ocasión no está en la soledad más absoluta sino que se encuentra en compañía del río que para él encierra un poder taumátúrgico-religioso, casi de divinidad, un encantamiento que se manifestará con frecuencia en sus versos. En mitad de sus soledades es capaz el poeta de soñar y mirar hasta otro tiempo, hasta otra altura para esperar la aparición del recuerdo, “y en soledad, igual que en las alturas, / aprovecha los granos, la verdad / de los días, el buen trigo”: es la soledad fértil con la que se devuelve la memoria, otra forma de transfiguración.

Y ya en las nubes,
próxima la siega, casi invisible, casi
transfigurándose en lo alto, el hombre,
muy hecho al surco, muy hecho
al olivar y al río, al acarreo y a las tardes,
cayó de pronto –amaneciente, puro-
de aquella soledad.

(“El segador”, de “Ronda del hombre”)

Y de ese estado, pasajero y nunca perenne, el poeta decide descender, renovado, para tomar parte en la cotidianeidad.

La oscuridad, más que como sucesión de luz no-luz, puede ser considerada como situación anímica del espíritu, casi mística, un estado en el que la consciencia se centra en el yo poético, reflexivo, “Tú y yo, la oscuridad, / el hombre con su barca / bajo el fondo y el techo” (“Ronda de la noche, II”). Y desde ese yo lírico, aislado de aquel tú que lo acompañaba, contempla el futuro sin capacidad alguna para intervenir, consciente de que no ha de tener la posibilidad de cambiar el curso del tiempo: “La oscuridad y yo la misma cosa, sabiendo los destinos, como dándonos cuenta de los que morirán, de los que tienen que nacer, / de aquellos pobres niños que nacerán un día arrepentidos” (“Ronda de la

noche, II”) El yo continuará en su ensimismamiento pero sabedor de que ha de regresar a un tú que necesita para entretener la inactividad, envueltos ambos en el silencio y la escucha, a la espera de iniciar la búsqueda de la aventura que se inicie en ese espacio formal, sólo delimitado por el silencio. “Por la noche tú y yo / somos así de negros y callados, nos oímos / las partes del cerebro acobardadas, asaltamos caminos, inventamos / los robos, le damos nombre a una mujer / bajo la soledad” (“Ronda de la noche, II”). Noche, oscuridad, sombra provocan una confusión de la que el poeta no sabe si desprenderse o continuar ese juego alógico que se desarrolla en su interior.

Y llegará el instante propicio en el que la luz sea deseada y permita diluir la confusión, “He pedido tan solo / que me llenéis la casa, sortilegios / sencillos, un buen momento de la luz / para quedarme” (“Ronda del aire, I”). ¡Cuántas veces esa luz será otra, la del alma o la emoción del yo lírico que le ha transferido su sentimiento! Él mismo habrá de confesar, “llegué en mala hora, en un momento extraño de la luz”. Decidirá quedarse porque sabe que durante la espera aparecerán “buen cierzo” y “buena contemplación”.

Es evidente la carga simbólica que a la luz le confiere el poeta y cómo han de buscarse elementos en los que hallar esa luz que devuelva la iluminación: el agua y el aire han de liberar toda la luz que mantienen como rehén. En las Rondas del agua y del aire se reclama con mayor insistencia la luz que en la de noche o la de las piedras. Agua y aire son elementos imprescindibles, siempre capaces de reflejar, de permitir el paso de cualquier luz; uno ocupa la superficie, apegado a la tierra; el otro se sobrepone por encima de todo y salta fronteras sin importar los obstáculos, es más espíritu o aliento que materia.

Aguas, las de los ríos Escabas y Júcar: son miríficas, guardianas de la memoria y origen de una nueva o recuperada.

A su pesar

ahí está el Júcar, su decisión, su amanecer,
la pura colegiata de sus pasos; duro el convento de su voz,
su verde claridad
casi de piedra.
Ahí está el Júcar ...
[...]
Lo estoy mirando solamente. Cruzo su luz y llego
como un pobre, como un labriego más
a sus confesionarios.

(“Ronda del agua, IV”, en *Poemas del Júcar*, 1998)

En estos versos las aguas del Júcar, además de detener la luz para irradiar claridad, limpian y descargan las almas de sus quehaceres y afanes, de penas y culpas, como sucedería en un confesionario. Inmenso milagro el de este río que, como otro Jordán, administra y ejerce un ministerio que se desconoce quién se lo habrá conferido.

Después de haber cruzado su río, el yo poético se siente inmerso en otra realidad e imbuido por una fuerza que de aquél emana, de sus aguas. “La luz / siempre es tocada por la lluvia, / y yo soy esa lluvia”, escribe en “Ronda del agua, III”; un yo renacido y mesiánico, resplandeciente, manifiesta su transformación en su camino de ascesis.

“Se serena la sangre / bajo la luz” y todo invita a la calma o al disfrute; en ese estado de sosiego se muestra más clara la vida y más accesibles serán los rincones que permanecían en la oscuridad; bueno será cualquier resquicio de luz para avivar la consciencia del yo lírico: “Oh, mirad, / es la última luz, la noche al raso / descubriendo mi vida”.

Sombra y noche, oscuridad pasajera; siempre aparece una luz que, aunque última, va decayendo y aún consigue alumbrar el itinerario, guiar la ascensión hacia una meta en la que el yo en sus diferentes manifestaciones habrá alcanzado la unicidad.

4. 2. En la contemplación

Alcanzamos la contemplación.

Difícil es conseguir una escritura fértil sin haberse adentrado antes en alguna de las formas del ensimismamiento: “Escribimos porque contemplamos, es decir, porque al contemplar nos sentimos vivir en un mayor grado de consciencia” (Colinas II, 2001:48). Unidas reflexión y admiración contemplativa al sentimiento provocarán la aparición de la escritura y del poema.

En “Ronda del agua” contemplar es uno de los afanes en los que está imbuido el yo lírico ensimismado en las aguas del Júcar, como si de la belleza esperada se tratase. “Pasan / como una madrugada estas aguas del río: / sin orillas, sin fondo / verdadero” (I). Elige esa referencia a la madrugada que es el momento del día en el que todo está nuevo, sin estrenar, cada cosa aparece reluciente y renacida de la noche ya pasada. Desde ese estado contemplativo se adentra en sus aguas, se deja envolver en su luz hasta la transformación. Tras la experiencia soñada, se manifestarán los efectos de la unión después de haberse acercado al éxtasis. Invitará a quien quiera escuchar para ser testigo del estado de arrobamiento al que ha llegado: “Venid, venid / ahora que es propicio mi

cuerpo a las apariciones”. El cuerpo, sublimado, y la materia se han convertido en fuente de lo maravilloso; manifiestan unas capacidades desconocidas: es la superación de lo terreno, de lo mortal.

Pasadas las sombras y la noche, realizado el recorrido, tras haber mantenido en pie su mundo, perdura la contemplación fijada en el recuerdo; en ella se entrecruzan la realidad cotidiana con los sueños; el camino visionario ha quedado por momentos interrumpido porque los pies siguen en tierra. En “Ronda de la noche, III” se ha asomado a la ventana: “Veo pasar, en grupos al silencio, de vez en cuando a un héroe que se inclina / para coger corona y propaganda”. Y continúa observando, en medio del silencio, un desfile interminable de hombres con sus miedos y cansancios a la espalda; “Qué se resuelve por mi cuerpo, qué oscuridad / va calentándose la sangre. ¿Es que me toca / ver el final del espectáculo como si fuera un niño? / [...] / Todo / lo que veo pasar, cruzar la plaza en esta noche, / no es otra cosa que mi cuerpo”. De nuevo el recuerdo, el cuerpo propio como resumen y parte del cuerpo colectivo.

Ante sí mismo presenta esa realidad en planos múltiples con proyecciones de las que se siente parte y actor; desdobra su experiencia y la detiene para observarse en aquellas otras apariencias del yo que se le revelan tan sólo en sueños. “El místico necesita acceder a su propia experiencia y lo hace por vía poética con lo que la palabra se hace conocimiento de lo que consiste en un no conocer, en un no saber, en un más allá de todo conocimiento” (Valente, 1994:66). De la misma manera, es posible pensar que el poeta accede a la mística también por vía poética al tiempo que con ello consigue restaurar su propia experiencia durante ese estado contemplativo; para el creador la vía poética ha de ser considerada uno de los itinerarios en la ascesis, de igual manera que el místico, también el poeta ha dado así forma y corporeidad a aquella experiencia identificable; lo ha logrado a través de la palabra. Juan Ramón Jiménez proponía, sin embargo, al poeta que no escribiera, ya que se mueve en el mundo de lo “inefable” y, por eso, guardar silencio sería lo más prudente.

En “Ronda del aire” todo parece más liviano. “Cómo / asegurar el cuerpo / aquí” muestra la gran duda ante una realidad en la que hay que enfrentarse entre sombras a la búsqueda de imágenes. Hasta los versos se acortan en su medida respecto a otras rondas y el poeta aprecia la calma etérea en la que se envuelve el ambiente; reconoce “qué aires tranquilos / se me acercan”; contempla cómo “Bajan / aquellos aires con sus plumas / azules, sus pájaros, sus cuerpos / puntiagudos” (I). Como si flotara cuanto se desea, los

recuerdos -Priego, Beteta,...- parecen suspendidos en ese aire invadido por la soledad, “Hoy / grave se ha alzado la soledad”; sin embargo, el poeta insiste hasta exigir “dejadme hoy aquí,... / sobre la vida misma / de estas hoces en vuelo” (III). Equilibristas, payasos o brujas cruzan por el aire y aparentan momentos de quietud, “Hace buen cierzo, buena / contemplación”; instantes habrá en los que la calma se vuelva zozobra al observar “de qué manera / pasan los aires ante mí, casi empujando”. El poeta puede hallar, en medio de este mar etéreo, cuanto había de buscar en el otro; ahora es el del aire: sorpresas, mensajes, sueños...

En “Ronda de las piedras” la invocación y demanda de luz, anterior a la contemplación, impregna el recorrido de sus versos: “te digo: << Abre / la puerta, que entre de nuevo / el sol>>. ¿Qué podemos temer? Suplicamos / la luz”. Y tras la llegada de la claridad, con luz del mediodía ya bien instalada, la visión contemplativa sugiere otras miradas en las que duendes y magos, también payasos y brujas como en la ronda anterior, aparecen responsables de todo; con ellos llegan aventuras, sorpresas, cambios y lo inesperado, “De pronto se consumen, arden / en el aire, se transforman / en piedras”. Es la manera de hacer visible lo que se escapa hacia otra forma y a diferente apariencia, aquellos rincones de la casa donde la memoria pudiera quedar confundida por sombras: transformación en piedra, en piedra bondadosa cuanto permanece en la oscuridad o en los miedos.

Y, “Ronda del hombre” -“presté atención al hombre, quise elevarlo / de una vez para siempre”- muestra la imposibilidad del retorno al pasado, de la misma manera que nunca regresan las aguas de un río a sus manantiales ni el hombre regresa a una edad pasada. A pesar de esos impedimentos deterministas marcados por el ritmo de la naturaleza, servirá el recuerdo como forma de continuidad, de presente, como camino de ida y vuelta entre el antes y el ahora, hasta sobreponerse a las leyes dictadas por la naturaleza o rescatar un tiempo alejado del hoy: la casa de la infancia, -“somos ... la presencia que existe, / el último momento de una casa”-, la habitación con sus libros de clase, la mesa de nogal, el carro con la yunta de bueyes, la fiesta -“los ruidos / de artificio, las quincallas, la noria / permitida”-, el verano con sus calores. El fracaso, -el hijo de Ignacio ya no regresó del mar- o la presencia de la muerte y de muertes como la de Miguel, la de la novia de Tomás, los entierros de tercera... acuden desde aquella infancia hasta el ahora; la muerte siempre será el gran fracaso irremediable.

Sigo creyendo
que la muerte es el baile
más sencillo, tan misericordioso

como el río que acaba,
que sobre el mar pone fin a su vida.

Estos versos de resonancia manriqueña finalizando ya el libro y este poema a Eugenio A. Evtuchenko, que no será recogido posteriormente en recopilaciones ni antologías del poeta pricense, manifiestan la obsesión ante un final ya dictado: todo fluye hacia la desembocadura.

Contenida en estos poemas una gran emoción recuperada del mejor Romanticismo se expande en gran parte de los poemas de esta ronda. Como si de una forma de culminación del ascenso místico se tratara, aquí el yo poético ha volcado de nuevo lo mejor del alma del ser humano: vida y emoción con el inevitable sentimiento de las pérdidas.

Desde la contemplación muchas son las dudas que inquietan al poeta; “¿oyes?, ¿es que hasta aquí nos llega / su paso cierto, su paso grave / y cierto?” se pregunta en “Ronda del agua” al advertir la quietud sospechosa que envuelve la visión de unas aguas tranquilas; proseguirá hasta ante la imagen del cauce de ese río ineludible, “Por dónde resistir, / sacrificar el paso, / hacerme cuenta de su enorme renuncia?”. ¡Cuánta y qué beneficiosa compañía a lo largo de la obra de Diego Jesús las de la duda e inquietud ante las constantes preguntas! “Cómo ocultar / la cicatriz, aventuraros / en mi fe”, se lamenta en “Ronda de las piedras”. Buscando apoyo, otras veces hará partícipes de su duda a un tú, a un vosotros: “Venid, venid, ahora / que abro mi paso con lentitud” (“Ronda del agua, I”).

Así es cómo el poema va siguiendo un camino a lo largo del cual se desvela cuanto a simple vista parece oculto; se intentará recobrar un sentido para todo; no obstante, ante determinadas realidades la palabra se sentirá incapaz de llevar a cabo esa tarea, habrá de reconocer en ese caso su limitación: “La tarea de las palabras, inhábiles para decir el mundo, es entonces la de testimoniar esa imposibilidad de cercar lo que denominamos inefable” (Prieto de Paula, 1996:235). Hasta lo inhábiles que puedan ser las palabras, sus carencias, todo será expresado de alguna forma por ellas mismas, incluso con su silencio; capaces son de mostrar sus propias limitaciones.

4. 3. ...Y en la unión

Tras el ascenso hacia la cumbre, ya en la cima se alcanza la fusión, unión entre el yo que desea, que ha estado en vela a la espera y los tú deseados: serán el Júcar o la amada, será el sueño largamente imaginado, tal vez la ausencia incorporada o el amor entrevisto.

Era la meta ascender hasta el hombre, que éste se viera transcendido en una realidad otra; alcanza la cumbre y es, a su vez, alzado a otras cumbres.

Después
de mucho caminar, de mucha muerte
oscura, igual
que los pulsos calientes de la carne,
he profanado tu silencio.
Y entro en el agua así, me atrae su pecho,
sus profundas cosechas
y su sombra.

(“Ronda del agua, III”)

Ahí están, después de un largo camino, de superación de dificultades, unas aguas que eran deseo y aspiración para el alma del poeta, calma y reposo; adentrarse en ellas, el sueño que había que alcanzar Desde lejos, en el recuerdo, recogía el yo poético la voz de esas aguas que, entre cantos de sirena, lo reclamaban a él y al hombre; en ellas llegaban la recuperación de infancias ya lejanas, el desvelamiento de los secretos que trasladan, de misterios que sólo ellas conocen. ¿Cómo negarse a tantas sugerencias como las que esas aguas guardan?

La respuesta a esa llamada se escucha en los versos en los que el alma del poeta aparece rendida y dispuesta a aceptar cuanta maravilla se proclame; con ellos se propone la entrega dócil, sin límite alguno a la voz escuchada como sucede en los momentos de anonadamiento.

Me obliga
su llamada, su corazón, su brazo
delicado.
Sí, he abierto el cuerpo
y ahora brotan de mí
los ángeles, los cántaros, las aldeas
con ciencia; estoy viviendo
bajo el remedio, bajo la pura
medicina ...

(“Ronda del agua, III”)

Alcanzado ya el ensimismamiento, el yo ha desaparecido en la unión a un tú, una nueva forma del ser se presenta bajo la identidad “yo-tú”. Reafirmada esa nueva apariencia,

surgen en puro equilibrio, en armonía, lo mágico y maravilloso que cada uno guardaba para sí: ángeles y cántaros, espíritu y materia, lo etéreo y lo terrenal, mundo superior y mundo inferior. A ello, en el acogimiento absoluto, se une el deseo de una muerte como cambio duradero de ese estado más que desaparición; que no signifique todo ello aniquilación ni olvido sino permanencia en la memoria, otra forma de prolongación de la vida; “Quería / muerte, quería / una muerte escogida, inseparable, llena / de recogimiento”.

En “Ronda de la noche, II” se alcanza otro momento soñado en que el yo lírico permanece envuelto en esa unión tan buscada con el tú: “Si abro el cuerpo y entras, / o si voy hacia ti, o si te miro, o si me proporcionas / la alegría, abro el balcón y escucho”. Este rico lenguaje cargado de símbolos y sugerencias encierra el sueño de la unión total, mística. Desde ese exilio voluntario y anhelado, yo-tú, aislados en esa unicidad viven la emoción del éxtasis. La noche, el silencio, la oscuridad son cómplices en la desaparición de la realidad cotidiana, la vivida hasta entonces, hasta transformarla en otra, única.

La llamada, la espera, la ansiedad de la búsqueda hasta el agotamiento son otros de los elementos que conforman el desarrollo de la poesía, y en particular, la poesía mística. “Te llamo sin darme cuenta / que eres la voz a la que acudo, sin creer que los pájaros / salieron de mi pecho una mañana, hondo taller de pájaros entonces” (“Ronda de la noche, III”, en *Poesía* 1990:74). En estos versos, reescritos profundamente, la identificación “pecho” - “taller de pájaros” es una de las imágenes metafóricas más bellas, sugerentes y frescas de la poesía mística y amorosa: alegría, libertad de movimiento, espontaneidad, espacio amplio y abierto al revuelo.

La vía poética parece el camino menos incierto para alcanzar el arrobamiento; por él transitan el poeta, el místico, también el suicida, en un intento por conocerse y confirmar su propia y personal experiencia, adormecida acaso en el subconsciente. Desde este punto de observación al que no habrían accedido sino por este recorrido, nace su escritura. Se encuentran durante todo su caminar con otra realidad que A. Colinas denomina “segunda realidad, es decir, con una realidad trascendente y trascendida” (Colinas II, 2001:12).

La poesía mística se sobrepone a lo cotidiano, a lo visible, a lo ordinario y habitual hasta conducir al extravío los andares y afanes por lugares menos transitados.

Envuelto entre el encumbramiento y éxtasis anteriores, se asoma el poeta a “Ronda del aire”. Elemento fundacional e imprescindible, salvador cuando el agotamiento, es el aire hálito y principio de cualquier forma de vida superior; así, la palabra, o la ausencia

buscada de la misma, es aire para el poeta y vida para el texto. Para Nietzsche “el aire es una especie de materia superada, adelgazada, como la materia misma de nuestra libertad. Y agrega que la marca verdadera de lo aéreo se funda en la dinámica de la desmaterialización” (Cirlot, 2003:75). Entre el aire viaja la luz, se acomoda el vuelo; en el aire se mueve y traslada la palabra, con ella se comunican los textos. El yo poético vive entre aire y palabra, amplio espacio de libertad, de posibilidad para la creación. Desde allí, la magia de la inmaterialidad del aire, su ligereza para el desplazamiento y la gran facilidad para sortear los obstáculos trasladarán al yo hacia cualquiera de los territorios añorados.

Priego, Beteta,
San Miguel
[...]
... de qué manera
pasan los aires ante mí, casi empujando,
como si hoy la dicha fuese estar solo y lejano,
intentando el compás, el pulso, el aire
de aquel paso que tuvo
bendición, que tuvo tierra por delante.
("Ronda del aire II")

Se busca así la quietud del alma en el disfrute de la recuperación del espacio en el que queda fijada la memoria, en el reconocimiento del pasado; desde el sosiego alcanzado suplica la permanencia en la calma: “dejadme hoy, aquí, sobre este San Ginés / sobre la vida misma / de las hoces en vuelo. Dejadme aquí” (“Ronda del aire, III”). Y qué mejor momento para ese sosiego que abandonarse en las aguas del Júcar, en el que siempre consigue acomodo para sí y para sus vivencias como si del retorno al útero materno se tratara, acogimiento y refugio seguros donde permanecer en éxtasis, en un arrobamiento ya sublime. Río siempre dispuesto a atender la llamada; con su aire y sus aguas, con la fertilidad que lleva en ellas, se pretende como lugar único para sobrevivir. ¡Qué descanso y alivio se adivinan en esas aguas! Disfrute son para el alma del poeta que ha encontrado la tranquilidad de una aspiración tanto tiempo pretendida.

Entre tanta calma, sin agobios, el yo poético se serena bajo la súplica de luz, tan necesaria e imprescindible para alimentar la lucidez.

Rodeados de susurros y miradas, envueltos en ámbitos exigidos por el romanticismo, en la rehabilitación de un tiempo que ya se fue, llega “Ronda del hombre”, parte final de este libro impregnada de sentimentalidad, de un amor imposible e impedido por circunstancias sociales o de aquel otro que ha sido truncado por la muerte. De la ilusión esperanzada, al fracaso y final.

“Ven, amado mío, y salgamos al campo,/ haremos noche en las aldeas” dice la esposa en el *Cantar de los Cantares*; y continúa: “veremos si brota ya la vid, / si se entreabren las flores, / si florecen los granados,/ y allí te daré mis amores”(VI, 12-13); anhelos y deseos, promesas que, como fiel poema amoroso, recoge “Despedida”, de “Ronda del hombre”; significa el triunfo completo de un amor que vive en el marco renacentista del “hortus conclusus”, de una naturaleza que siempre acomoda el sentimiento amoroso.

-Escucha,

amor, cuántos árboles juntos.

Ella

los va mirando ardientemente.

-Mira

cuántos árboles tiemblan.

Ella prefiere

mirar, abrir los ojos bien. <<Cuando me beses...>>

Las sensaciones se diluyen, los árboles se emocionan y escuchan, ¡qué importa!, si se ha ascendido ya a lo más alto del sentimiento amoroso; no dudan en aprovechar “el sueño dulce / de cada religión, la vida, / la caridad del cuerpo”: el amor y el disfrute impregnados de términos religiosos. Todo se conjura para alcanzar la armonía, el sonar acorde de dos cuerpos, rodeados de sombra, en la soledad del campo abierto, “Sienten, / bajo la noche, el sonoro concierto/ de sus cuerpos”. Y el tiempo parece detenido, ha hecho un alto en su discurrir mientras los amantes siguen instalados en sus sueños finalmente desvanecidos: “Eran / de familias distintas en el pueblo”.

Este poema, “Despedida”, está guiado por la narratividad compartida con un diálogo que mueve el plano figurativo al ritmo de la conversación de los amantes. Pensamiento simultaneado con la palabra; aquél, como si de un aparte teatral se tratase va entre paréntesis; otro tanto sucede con alguna descripción: planos diferentes para un mismo sentimiento. “(Pensaba en los países / por los que llueven flores...)”, “(Pensaba en las

fugaces sombras / de la espera, en magnolias / abiertas...). Y, además de sueños, perfumes de flores, góndolas, sedas.

(Las caderas,
la leche tibia
de sus muslos, la suavidad
de las tranquilas venas de sus pechos,
tiemblan, parecen
redimir ...)

Qué próximos los ámbitos de estos versos y los de aquellos otros del *Cántico espiritual* del poeta místico de Fontiveros cuando en la estrofa XVIII la esposa en pleno delirio recuerda memoriosa: “Allí me dio su pecho, / allí me enseñó ciencia muy sabrosa, / y yo le di de hecho / a mí, sin dejar cosa; / allí le prometí de ser su esposa” (Juan de la Cruz, 1986:8).

Para no ignorar el devenir vital del ser humano vuelve el yo poético su mirada hacia la muerte y desaparición como advertencia y recuerdo del otro extremo ineludible de la existencia y de la condición humana; así en poemas como: “El entierro”, poema “Para Ignacio, que tenía un hijo y se quedó en el mar” y “El organista Tomás Sánchez”, triunfo efímero y fracaso definitivo como límite y final.

La reflexión última, ya con los pies en tierra -“exploramos la tierra, nos morimos / bajo la tierra”-, del poema dedicado a E. A. Evtuchenko con el que se cierra el libro regresa a lo esencial del hombre: el eje del tiempo de la existencia -“ni se nace / tarde ni temprano”-, la duda - “duda / del tiempo”-, el amor -“Te hablaré del amor”-, la muerte.

Sigo creyendo
que la muerte es el baile
más sencillo, tan misericordioso
como el río que acaba,
que sobre el mar pone fin a su vida.

No hay duda de que cuanto es y está tocado por el ser humano va marcado por la caducidad; nada es perdurable. Al hombre, como al río, siempre lo espera algún mar.

5. La mística en el lenguaje y en las imágenes

Difícil para las palabras, para el lenguaje habitual disponer de la capacidad suficiente para transmitir, abarcar o comunicar la experiencia mística; ¡qué limitado se queda el lenguaje cuando sale de su órbita y dimensión humanas!; corto se manifiesta para explicar cuanto escapa al ámbito de lo experiencial, a lo próximo, a lo habitual. Tal vez sea preciso forzarlo para que se aproxime a expresar lo que parece inexpresable. Veamos cómo el poeta de Priego abre los accesos, con qué palabra logra llevarnos hasta la mística y su entorno.

5.1. Paisaje y bucolismo

La emotividad bucólica que encierra la contemplación del campo está muy presente en los versos de este libro: “Me emocionan los campos, / mido su gravedad, sus formas” dice en “Ronda de la noche, II”; o estos otros de “Despedida” en “Ronda del hombre”: “cuántos árboles juntos. / Ella / los va mirando ardientemente. / -Mira / cuántos árboles tiemblan”. Emoción transferida.

Las aguas, claras y pausadas, su fluir, son otro de los elementos casi imprescindibles en el “locus amoenus”: “se ha ensanchado este caz, pasan / aguas verdes, tranquilas”, escribe en “Ronda del aire, III”; y en “Despedida”, de “Ronda del hombre” el agua se hace arquitectura y tradición bíblica: “Deja el agua su friso, su organda de Israel / en plateados salmos”; en unos versos posteriores de “El entierro” el agua del río vuelve a ser un marco natural: “El río / los bañistas, / los juncos... ; / bajan / las campanadas, arden / los tejados, / unos vencejos marchan / al pinar”. El paisaje, vivencial, sentido pero real, lleva al poema hasta el ámbito del ensueño: “Pensaba en los países / por los que llueven flores”. Y el aire que todo rodea hasta envolverlo, muy próximo al “silbo de los aires amorosos” sanjuanista, no puede estar ausente en el paisaje, “Vengan, vengan parejas / [...] / que hoy es feliz el aire y abundante / y dichoso”, invita en “Ronda del aire, IV”. El paisaje aparece moldeado por una sentimentalidad que lo va dibujando según el momento emocional, paisaje y sentimiento confluyen en la escritura.

Y la luna “deseando / volver”; “la última luz, la noche al raso / descubriendo mi vida”: apuntes que siguen expresando la vida interna del paisaje que no es otra que la del yo poético.

5. 2. Alegría

El camino, tortuoso a veces, y el posterior encuentro con el ser amado terminan en emoción festiva y alegre: “Te llamo, sin darme cuenta / que eres la voz a la que acudo, sin creer que los pájaros / salieron de mi pecho una mañana, hondo taller de pájaros entonces”, escribe el poeta en “Ronda de la noche, III” (*Poesía*, 1990:74). La alegría, hasta inconsciente, que nace del corazón, vuela ligera como un pájaro, se extiende por los alrededores, invitando a la participación. Quede para el olvido “la cárcel del cuerpo”. Si suena la jota y los pájaros “rectifican” su vuelo cambiante, “acaso / esté ardiendo la sangre” y a punto para la explosión de la alegría

En la poesía mística suele aparecer el pecho como símbolo de lugar seguro y refugio tranquilo para el alma; recordemos en Juan de la Cruz aquellos versos de “Noche oscura”: “En mi pecho florido, / que entero para él solo se guardaba”; es un cofre el pecho; en él se esconde lo más valioso. Al llegar habrá entrega: *Cántico espiritual*, “Allí me dio su pecho”. Los sentimientos en algún espacio habrán de disponer de asiento; parece que el pecho, centro del cuerpo, pudiera serlo.

5. 3. Soledad

Buscada y deseada en muchos momentos, -“Dejadme solo, quiero / sobrevivir”-, en otros incorporada al paso del tiempo, -“Mañana pasará / y estaré solo”-, la soledad es otro de los ámbitos en que la poesía mística se desenvuelve; pero no es la soledad del triste y abandonado ni del fracaso sino la “soledad sonora” de quien está en camino a la espera del encuentro con su amante, la soledad comunicada para que sea gozada más que compartida porque se recoge en el ámbito de la individualidad.

En el poema “El segador”, de “Ronda del hombre”, aparece la soledad provechosa y útil para el yo poético: “y en soledad, igual que en las alturas, / aprovecha los granos, la verdad / de los días, el buen trigo”. Y desde la memoria el yo poético, hablándole a sus recuerdos, volverá a la siembra, a la siega, al acarreo: “oídmelo bien / la voz que traigo para segar, el buen lamento / de mi vida”.

Es un estado la soledad en el que se siente la misma sensación de quietud que al estar despegado de la tierra, por encima de ella; se miran las cosas de otra manera.

5. 4. “Como amado en el amante / uno en otro residía”

Con estos versos del romance I de Juan de la Cruz se indica el camino hacia la unicidad del yo-tú, hacia la identificación completa. “Somos, oscuridad, tú y yo, la misma suerte, una misma emoción, un mismo olvido, somos / la misma concurrencia”, escribe en el segundo poema de “Ronda de la noche”. Antes de alcanzar esa unidad hubo una clara distancia entre el yo y el tú, distancia que se superará hasta en los elementos menos reconocibles: “nos oímos / las partes del cerebro acobardadas, asaltamos caminos, inventamos / los robos”, continúa en el mismo poema.; o unos versos más adelante, en “Despedida” cuando en la noche sienten “el sonoro concierto / de sus cuerpos”. Todo va a confluir en “Yo soy tú mismo”, meta a la que encaminarse desde la aspiración inicial.

Tras la vivencia de identidades en una sola, se ha de abrir el cuerpo a quien está a la espera, superada ya la distancia. “Si abro mi cuerpo y entras / o si voy hacia ti”. El camino del tú lírico al yo poético o la respuesta de éste ante la tardanza, llenan de actividad, de dinamismo ese “abrir el cuerpo”.

¡Qué camino sin apenas distancia del uno al otro! Abrir o cerrar el cuerpo será tarea fácil cuando la emoción ya domina a ambos. ¿Cómo resistir? ¿Qué renuncia plantear? El yo se siente obligado por la llamada; y reflexiona: “hoy paso / como si se tratase de abrir sus galerías, de abrir el cuerpo / y explicarme aquel mundo” (Ronda del agua, III”); es la interpretación y el reflejo de un cosmos que termina por concentrarse en el mundo individual y personal, espíritu y materia confundidos; y ese microcosmos devuelve y abre al mundo colectivo su intimidad: “Sí, he abierto el cuerpo / y ahora brotan de mí / los ángeles, los cántaros, las aldeas / con ciencia”, prosigue en el poema citado; todo eso forma parte de la manifestación que emana del yo, o tal vez la fuerza del espíritu que queda liberada. En un intento de superación de la materialidad del cuerpo, tratando de evitar la caducidad ha de buscar otras posibilidades aún no exploradas; por eso invita, “venid, / ahora que es propicio mi cuerpo a las apariciones” (“Ronda del agua, I”), a lo inesperado. Es posible que una vez abierto el cuerpo, puertas y cercas detrás de las que permanece una vida personal decisiva e influyente, se comprenda mejor la realidad debido a la entrada de la luz y con su ayuda es más fácil hallar respuesta a cuestiones que se resisten a ser comprendidas. Y, como puede leerse en el poema tercero de “Ronda de la noche”, esa individualidad no tendrá sentido si no encuentra en sí misma huellas de los otros, huellas que pasan a incorporarse al individuo, al yo poético: “Todo / lo que veo

pasar, cruzar la plaza en esta noche, / no es otra cosa que mi cuerpo”; son el yo y sus habitantes, el yo con sus moradores internos.

A la vez que se intentan respuestas a cuanto el mundo plantea constantemente, se propone el yo conocerse mejor a sí mismo.

5. 5. “Entréme donde no supe, / quedéme no sabiendo”

Estos versos iniciales de unas coplas sanjuanistas ayudan a comprender el estado del alma, próximo a la enajenación una vez que la racionalidad, ya ausente, ha dejado espacio para la unión mística y el embeleso total: “estoy viviendo / bajo el remedio, bajo la pura / medicina”, reconoce en estos versos del poema tercero de “Ronda del agua” un yo poético que ha quedado en manos del anonadamiento y se encuentra frente a una ausencia, la de sí mismo; se va dejando llevar sin reconocer la voz que ordena: “Me obliga / su llamada, su corazón, su brazo / delicado”. En estos versos de “Ronda del agua, III” son el Júcar y sus aguas tan cargadas los que persiguen, como si de una amante se tratara, al alma con todo su yo y los sentimientos, como tal vez sucediera con los cantos que sedujeron a Ulises. En medio de este estado de arrobamiento místico conviene no desoír la voz del yo poético, hay que escucharla: “dejo mi cuerpo en tu espectáculo antes de abrir el corazón / y obsesionarme” (“Ronda de la noche, II”). Y el cuerpo, siempre abierto, es también espectáculo, actor y espectador al mismo tiempo; ante sus ojos irá reconociéndose y recordando cuanto permanecía en la trastienda del pasado; es la doble actuación de un yo vivido ante el yo del texto.

Todo poema “ha de constituirse como un espacio formal desplazándose por el tiempo detenido de su materia para hacerse así escenario de las dialécticas <<verdad y mentira>>, <<yo textual y yo empírico>>, <<verosímil e inverosímil>>: las que hacen factible aprehender la conciencia fracturada del hombre de hoy, un ser que apenas es capaz de verse a sí mismo siendo objeto” (Molina Damiani, 2003:17). La poesía, al fin, ha de moverse en un escenario en el que los opuestos se confronten en tono dialéctico para que el poema avance; entre dualidades se irá conformando el poema.

No será fácil conseguir siempre la palabra apropiada cuando se trata de realidades tan evasivas e inaprensibles como las de la mística y su entorno; en este caso los lenguajes se quedan estrechos y cortas las palabras para expresar lo que se desea. Hay quien, Javier Marías, las consideran retóricas, excesivas pero inexactas; para Brines las palabras son universales y genéricas; en palabras de Jaspers recogidas por Pérez Parejo “todas las

palabras son desde un principio tropos; en el lenguaje no hay *verdaderas palabras* ya que todas están cargadas de sentidos metafóricos” (2002:330); acaso la palabra contenga mayor capacidad para contar las pérdidas que para aproximarnos a lo inefable.

De la inexactitud de la palabra, de su cortedad significativa, de su carga metafórica podemos ver un buen ejemplo en la poesía mística, en la cual el mayor recorrido realizado por la palabra consiste en llegar a la alusión; es material léxico alusivo y abierto, por tanto alejado de lo dogmático. La palabra confiere a cualquier texto apariencia de profundidad, de apertura, de amplitud de espacios para la creación: apariencia.

6. Ascenso hacia el hombre

Como si de un itinerario iniciático se tratara, quisiera proponer otro recorrido diferente por esta obra, otra lectura: los versos o guías que señalan al hombre quien, a pesar de su presencia ineludible en todas las Rondas, aparece como tema y compendio, el final en el que desemboca este libro; aquí, con un hombre más real, sentimiento y pasión vividos; sin sueños apenas, aunque sí con esperanza, los versos se detienen en una realidad más vital y humanizada, no tan idealizada; éste es el hombre al que se encuentra quien alcanza el final de este itinerario.

Las sucesivas Rondas en las que está dividido este poemario son estancias, moradas desde las que el yo poético, reflexivo, busca el ascenso o la entrada en el habitáculo más elevado o más interior; envuelta o rodeada por las demás Rondas: “Ronda del hombre”. A lo largo del itinerario hemos ido conociendo unas veces al hombre que sueña y es soñado; otras, al que respira desde la imagen formada en las aguas, o al hombre en distintos momentos y tiempos de su vida. En “Ronda del hombre” lo encontramos “fuerte, reacio ya a ser joven, envenenado / por sus noches / con su manta y su vida” (“El segador”), es el hombre con la esperanza vencida, alguna vez añorada pero ya imposible.

Están disputadas las Rondas de forma concéntrica; cada una de ellas ocupará una superficie circular que irá disminuyendo a medida que se acerca al centro, es decir, “Ronda del agua” será la de más amplio recorrido a lo largo de tiempos diferentes, por lo tanto la que abarca mayor ámbito; con una extensión algo menor, circunvalada por la anterior estará “Ronda de la noche”; así, concentrándose cada vez más, seguirán “Ronda del aire”, “Ronda de las piedras” y, finalmente, en el centro y elevada sobre las demás, “Ronda del hombre”. Cada una de ellas se asienta sobre la anterior, que pondrá límites a la que sigue y con la cual mantendrá relación significativa a través de la presencia de alguna

de las diferentes apariciones del hombre y sus itinerarios, como anteriormente se ha señalado. Por lo tanto, debe tenerse presente que cada una de las rondas no constituyen espacios estancos e incommunicados sino que a través de símbolos que circulan hacia el interior, en un movimiento centrípeto, hay conexión de vasos comunicantes entre ellas.

La estancia primera será la del agua –elemento que somos, del que procedemos y vivimos-, “Ronda del agua”, paso previo y obligado hacia las siguientes, base amplia sobre la que se asientan las demás, como si de ella dependiera la subsistencia del resto. El agua acepta en su cauce cuanto a él se acerca, aunque ella lo modelará y esculpirá a su antojo para devolver otra realidad, la suya, la que ha recreado: el agua, constructora de la realidad.

En los reflejos del agua la vida, el hombre y su rostro así como el de la ciudad aparecen distintos; tan sólo el aire y tal vez la noche conservan una aparente entidad sin mostrar los cambios; el aire se adapta, dócil, a todo relieve y paisaje sin apariencia figurativa alguna mientras que la noche se encarga de señalar la profundidad de todo sirviendo de decorado múltiple a cualquier vida, favoreciendo principalmente la apariencia y el desvanecimiento de la imagen.

...todos,
vuelven de su lejana romería.
Desde el agua se ven
de otra forma los carros.
Desde el agua es distinta la mañana,
el carnaval, las novias que pasean, los altares
del tiempo.
[...]
... veo pasar
la vida.

(“Ronda del agua, III”, *Poemas del Júcar*, 1998)

El agua y su fluir continuo, sin descanso, son imagen del devenir: “Pasan / como una madrugada estas aguas del río”; en ellas van en suspensión fragmentos del ayer junto con otros más recientes; por eso el poeta “inseparado” de su yo lírico escucha, mira, ansía cauces inabarcables: “bien quisiera tener mi cauce / tan hondo y tan veraz como el del Júcar”. El río se transforma en aspiración y deseo, en un cosmos del que nacerán otros mundos de belleza mágica, en refugio, en seno materno. Júcar y río se han convertido en

palabras con voltaje, como diría Colinas; representan para el poeta “la segunda realidad”, es decir, aquella que se oculta tras el fondo, una “realidad trascendente y trascendida” (Colinas II, 2001:12).

Júcar es en el poema motivo y fuente de palabra nueva y dinámica, convertida en auténtica cosmovisión, en latido permanente y aliento, “A diario lo oigo / aun de noche, con sombras, / levantarse”. Él marcará los ritmos, andares y silencios; sería imposible no escucharlo o sustraerse a su llamada, “me atrae su pecho, / sus profundas cosechas / y su sombra”. Y en él se quedará el poeta instalado, atrapado por el imán de sus aguas.

La ciudad y su habitante primero, el yo poético, está rendida a su río, abandonada a él, la mueve y transporta en sus aguas; en ellas renace nueva cada día mostrando ángulos y aspectos sólo visibles desde el río. Volveremos por necesidad sobre el Júcar y su poder creador más adelante.

Destaca, sobre todo en el primer poema de esta Ronda, la sublimación de lo cotidiano, la elevación a entidad religiosa de lo rural, hasta su transformación en objeto de culto: “Casi / se han convertido en templos / las azadas, en lugares sencillos, en puras herramientas / del corazón”. Los aperos, que fueron útiles para la vida o para el ayer, perderán su materialidad para convertirse en símbolos inaprensibles de la permanencia del pasado, de un tiempo y una tierra a los que “volvemos / con menester como el juglar en llanto” para reencontrar “aquel pueblo lejano”. Estos versos con los que comienza la andadura por *La ciudad* nos llevan a los libros anteriores, sobre todo a *Ámbitos de entonces*, confirmando de esta forma cohesión y unidad a la escritura. Habrá vida, aunque con “una trampa al final”: constante obsesión del poeta. “Es una vida más que pasa bajo el puente”, escribe en el poema pórtico de *La ciudad*; unido a esa vida, el hombre.

Continuando el ascenso hacia el hombre desde las rondas de *La ciudad*, -poema de topografía existencial donde queda al descubierto el relieve del alma del hombre y del yo lírico-, nos adentramos antes en “Ronda de la noche”. Oscuridad y noche son necesidad y preparación para el día, estados de espera, de promesa, por lo tanto, momentos previos al alumbramiento esperado de la luz del día.

En esta nueva estancia, en la tranquilidad de la noche, aparecen el silencio, el temor al olvido -“Bajo la noche, / arde el silencio, tiembla / la soledad, crujen las sombras / de los muertos”; y pide que no caiga en la desmemoria, “Te pido que no olvides, que no lo olvides / nunca” (I)-, los recuerdos inexplicados de muertos, guerras y de otras desdichas, traídos y reforzados por la memoria. “¿No es cierto / acaso, que es el dolor / el que

regresa, el que vuelve a ocupar / la misma casa...?” Con estos versos del inicio de la Ronda el yo poético señala una forma de regreso al ambiente de *Ámbitos de entonces*, a poemas como “El niño que fui”: “No era tiempo aquel de los arados / sino de cruces hechas a la altura del suelo”; todavía ni las azadas ni los arados habían alcanzado valor simbólico, aunque ya iban adquiriendo esa pátina que recubre cuanto va a trascender la materialidad de las cosas. El repaso de recuerdos, de lo vivido servía de escenario y premonición, como se recuerda en “Nuestros muertos”, poema del mismo libro: “Estaba con mi madre y con mis tías / repasando en la trastienda de la casa, / milagros de la vida, los recuerdos / del hambre y de la guerra”. ¿Será acaso la noche un estado del alma necesario y frecuente para ahuyentar el olvido?; ¿por qué la noche favorece el acercamiento al recuerdo?

En “Ronda de la noche” hay espacio para la intimidad, tal vez para la fertilidad o encuentro del yo con un tú necesario en medio de la soledad, “Tú y yo”. Y superados los miedos y los recuerdos menos felices, volvemos a la contemplación y al goce de la oscuridad: “Así he querido alzarte, / como a un sueño lejano, y galopar contigo / bajo la dura siembra”. Este acogimiento se verá protegido por el encubrimiento de la noche en la que es más fácil la posesión, cuando el amor se siente inigualable, “Y así te tuve: única y amarga / como el buen peregrino”.

Tiempo este de tanta noche en el que tienen cabida los sentimientos y las ideas generadoras de otras nuevas, en el que son posibles los viajes hacia uno mismo -“Hoy me he visto a mí mismo como en sueños”- o la huida hacia el exilio momentáneo para salir de la cotidianeidad circundante, cosa esta última nada fácil, pues aunque exista la posibilidad de aislamiento nunca va a ser completo, por eso “Nos enteramos de los que regresan, de los que se retiran, / oscuros en su andar, hasta la casa” . En este hueco que es la noche otra vida paralela continúa, quizás diferente y atenuada, con un dinamismo propio y un ritmo menos controlado, ¿más irracional?

Y la noche muestra su espacio más propicio para el silencio, -“Bajo la noche, / arde el silencio”-, cuya presencia casi se hace figura e imagen, tangible, aunque a veces preferiría parecer ausente; el silencio de la noche es único, envolvente, especial, “más profundo que el silencio del día”, más fértil.

En esta ronda el yo poético permanece más como espectador que como actor, cómplice antes que autor; por eso se pregunta: “¿Es que me toca / ver el final del espectáculo como si fuera un niño? ¿Como si fuera un hombre / detrás de los cristales de la casa?” (III); y él

mismo responde en los versos con los que se pone fin a esta estancia: “Hoy me he visto a mí mismo.../ siendo la fiera, la oscuridad, el resumen del circo, siendo / el vagabundo, el héroe, el hombre sólo / espectador y dócil”; ese yo y su multivocidad, la voz de otros yos sedimentada hasta configurar el definitivo -¿o tal vez siempre provisional?- yo poético se presentan en desfile, en un despliegue teatral de amplio recorrido.

Como ha de seguir el camino y “Pasa la noche; diariamente” no conviene mayor detenimiento.

Superada la noche, flotando sobre el agua y tratando de invadir territorios y ámbitos, aparece el aire en “Ronda del aire”. Lleva o trae, en traslado constante y libre; sin atender obediencia alguna ni sometimiento ocupa los espacios por los que pasa; es el aire, serán aires o se convertirán en viento: “¡qué aires tranquilos / se me acercan! He pedido tan sólo / que me llenéis la casa”. Para el yo poético el aire, los aires van cargados de serenidad, de alegría, todavía de calma: “Aires / de Cuenca, míos, / conquenses de San Julián, / del farol y el buen <<mayo>>”; o ese aire festivo y vital, como la ciudad, respiración necesaria, “Estoy oyendo a mi ciudad, / al aire que festeja / mi vida”; o estos otros aires sencillos, ligeros, sin apenas equipaje: “Sólo los aires / pasan sin vanidad, sin testamento, sin molduras / posibles”. Algunos habrá que no ayudan ni son portadores de dicha ni quietud, son los “que nos niegan su tiempo / y sus colinas”; esos nunca “nos han dado buen pasto, / buen sacrificio, buena sombra / diaria”.

Si apareciera el viento sería para anunciar cambio, alteración de la calma del aire; el viento “duele como un vino / lejano”.

El cierzo, inclinado a poniente o levante, anuncia aire aún más diáfano, limpio y sensible: “Hace buen cierzo, buena / contemplación”.

En calma o alterados, el aire, los vientos o el cierzo se moverán sin reconocer fronteras ni obstáculos, sin temor a chocar con cuanto se interponga a su paso; el aire y sus variaciones desconocen la prudencia y la medida. El aire, a su vez, siempre será mensajero; traerá noticias o recuerdos de Cuenca, de Priego o de Beteta; indicará la temperatura sentimental en grados de soledad y tristeza, “si vieseis hoy qué viento, / qué mal pelo me corre, de qué manera / pasan los aires ante mí”. Los pájaros pondrán movimiento y figuras, también color, en el aire: “Bajan / aquellos aires con sus plumas / azules, sus pájaros, sus cuerpos / puntiagudos”.

Inseparable, presente, el aire se convierte en elemento de protección y sobrevivencia para el hombre, como lo es el tejado para cualquier edificio y sus moradores: “Hablo del aire, / teja mayor de la ciudad, momento / tierno”.

Los versos en esta parte del libro han aligerado su peso y su medida; no son tan largos como en las anteriores, así facilitarán su movimiento en el aire.

“Ronda de las piedras”. La intencionalidad poética no está en el discurso sobre las piedras o su materialidad -apenas en dos ocasiones aparece tal palabra- sino en una lectura de las piedras, es decir, en trascender el objeto para llegar al símbolo. Curiosamente el poeta Antonio Colinas publica en 2006 *Leyendo en las piedras*, obra en la que el personaje protagonista avivará sus recuerdos al encontrarse ante las piedras, por tanto, entre otros aspectos, se trata de leer y desvelar los símbolos encerrados en determinados restos legendarios.

Conviene recordar que hay culturas que conservan tradiciones en las que determinadas piedras son símbolos y mitos cargados de influencias, poderes mágicos y benefactores.

En los versos de esta Ronda se entremezclan el mundo de la magia, la ilusión de los payasos, las caretas del teatro y del disfraz, los duendes, “las brujas de los aconteceres”; junto a ellos, mudos e imperturbables, están los tolmos, esos peñascos esculpidos por los vientos, en los que descansarán más caretas y otros abalorios de la imaginación. Y en cualquier momento ese cosmos ambulante y volátil pasará a ser algo sólido y permanente: “De pronto se consumen, arden / en el aire, se transforman / en piedras”; de esta manera la piedra se carga de magia y simbolismo, simbiosis de todo ese mundo y personajes a los que da solidez. Se convierte la piedra en soporte y sustento; sobre ella descansan máscaras, las cabezas de cuantos soportaron la noche y amanecieron tras los restos del naufragio; allí han dejado “jirones / de su piel, trozos de tela, abanicos, pedazos de cristal / sobre los árboles”.

La piedra es en este poema símbolo mágico que va siendo conformado con el desarrollo de los versos; no existía la piedra en los comienzos del poema sino que va naciendo, se va formando desde la solidificación de lo inmaterial:

Nuestro único miedo a los aparecidos, a las adivinatoras,
a aquellas del jabón y los bailes, y los amores
prohibidos, se ha convertido en piedra
bondadosa, en sarmientos, colonia de mujer, en bálsamos
de brujas sin historia, sin ruido, casi veladas por la luz,

cuando regresan al hogar, a los pucheros, a la oscura sartén
donde cuece la vida.

“(Ronda de las piedras”, *Poesía*, 1990:88)

En piedra bondadosa se queda ese mundo de lo inasible ante el que se suelen mostrar las mismas reticencias y sospechas que ante el misterio o lo desconocido.

Para leer la piedra habrá que esperar, habrá que detenerse a escucharla, y esperar por si tuviera algo que decir: “Sólo una voz, un lamento, la resina propicia / para salir del mineral, esperan”. Una vez escuchada, vendrá la interpretación nada sencilla de sus lenguajes que, sin duda, encubren mundos y códigos no siempre inteligibles. Y para que sea más accesible ese mundo, para interpretar debidamente las diferencias tal vez sea necesaria luz, la petición reiterada “Suplicamos / la luz”; con ella se podrá descubrir y hasta comprender el contenido de estas historias y sus lenguajes.

Y... el hombre.

Tras los avatares del ascenso, alcanzamos el cenit en la “Ronda del hombre”: “Oí crecer la tierra, / presté atención al hombre, quise elevarlo / de una vez para siempre”. No quedó aislado allá arriba en las nubes sino que le sirvió el ascenso para transfigurarse, para olvidar la vida cotidiana de aquí abajo, la del acarreo, la del surco o la del olivar. De allí bajó, mejor sería decir cayó, pero ya no era el mismo que había subido, era otro: “cayó de pronto -amaneciente, puro- / de aquella soledad, con mucho amor / por dentro”. Ciertamente el hombre se convierte en síntesis de todo, en él confluyen elementos materiales y del espíritu, en él van a desembocar las rondas anteriores porque en ellas tiene presencia y participación; ninguna le es ajena.

De nuevo el regreso, el hombre con su memoria y el temor al olvido sueña en un regreso imposible, “Este es el precio, la próspera / abundancia del que ha soñado con regresar / y no encuentra ...” nada de cuanto buscaba, ni siquiera la casa aquella de la infancia con sus libros de texto, los vecinos, “Si hoy volviese a la casa / preguntaría si...”; sabe que todo queda en esa posibilidad ya irreal, en un sueño aunque sea el de la siesta. “Si volviese a la casa / negaría la paz, comprendería / lo duro de esta siesta; vencería aquel miedo”.

En el hombre volvemos a encontrar esa soledad que, como vaso comunicante, recorre las rondas y fluye de una a otra como la compañera casi imprescindible. Y la muerte, ahora no como fracaso sino como un gesto de misericordia y compasión que tiene la vida hacia el ser humano, como conclusión lógica de cualquier figura silogística:

Sigo creyendo
que la muerte es el baile
más sencillo, tan misericordioso
como el río que acaba,
que sobre el mar pone fin a su vida.

(“A Eugenio Alexandrovich Evtuchenko”)

¿Era esto cuanto se ocultaba tras la cima?; ¿tanto afán para este final?

“... oídme bien / la voz que traigo para segar, el buen lamento / de mi vida”. Tal vez sean éstas las grietas por las que se le escapa al hombre la vida.

7. Ascensión de lo cotidiano: “Realidad entera”

En la poesía de Diego Jesús Jiménez hay momentos en que resalta la memoria, el recuerdo y la añoranza de lo rural ya perdido, la sencillez de la vida diaria, las gentes de alrededor que nunca aspiraron a personajes, sólo a ser personas: realidad ya ausente del tiempo de la escritura pero mantenida en la memoria y en los versos: cuanto ha perdido pasa a ser patrimonio y pertenencia. “Los ausentes son nuestra memoria. Sus pasos nos conducen a la infancia que se oculta siempre en lo perdido. Y cuando estamos solos afinan nuestro corazón con la honda verdad albergada en lo que no existe” (Lostalé, 2004:31). Tal vez desde la soledad el regreso hacia lo irrecuperable parezca más real, aunque finalmente todo quede acogido a una ficción que se presenta bajo apariencia real.

El ascenso a lo rural destaca desde la primera palabra, poética o no. El hombre se debe a una tierra, a unos ámbitos que actúan como referentes y lo dirigen casi inconscientemente a lo largo del recorrido. “Volvemos / con menester, como el juglar en llanto, / a nuestra tierra”, señalan como hoja de ruta estos versos con los que inicia “Ronda del agua”.

El poeta se desenvuelve en medio de la “realidad entera”, es decir, en su yo, en los otros y en todo lo demás, rodeado por una sabiduría heredada, por una cultura ancestral duradera, en la tradición como norma sugerente, constituyendo un desvío a esa norma cuanto sea aportación y creación personal. A veces la sabiduría está alojada en la misma tierra -“Nuestra tierra / vuelve otra vez a ser la antigua criatura”-, de ella nace y logra mantenerse para ser duradera. No abandonar cuanto se ha recibido y ponerlo en valor, dignificar cuanto deba ser dignificado o ascenderlo, ha de convertirse en tarea que el yo poético no puede rehuir. De este modo, el texto pasa a “poema de poemas”, realidades

próximas que, una vez unidas, configurarían la realidad o la ensoñación en la que surge el poema. Escribe Antonio Colinas (II, 2001:97): “Dentro del poema... cada verso es un mundo, pero a su vez dentro del poema también hay a veces otros poemas... Lo que Luce López Baralt llama... <<poesía molecular>>”; o dicho de otro modo, cada poema es “un árbol cargado de frutos” y, se podría añadir, enraizado en variados terrenos o estratos del suelo.

Todavía resuenan aquellos versos, de muchos ecos, en los que las azadas, las sartenes, el acarreo del trigo se impregnaban de ese misterio y sacralidad propios de los objetos de culto; se remontan a otro mundo, ascienden; señalan un antes y un después, marcan fronteras más allá del espacio, separan tiempos imprecisos para dividirlos en períodos.

Los candiles, su voz
siempre torcida y siempre
derribada, las sartenes, el ocio
de la siembra, qué mortaja
han abierto; qué recintos, qué páramos
deja detrás de sí la paz, ¿los oyes?

(“Ronda del agua, I”)

Es éste el mundo rural y agrario, vivido, con sus elementales utensilios domésticos, sus fiestas -“Oigo cómo templan la jota, / la levantan, sostienen / su camino”-, el que ha configurado el pasado del que procede la escritura; de entonces procede el vigor de la palabra, a veces inhábil en su expresión, pero con fe en sus posibilidades, en su poder.

Palabras como pan, vino, tinaja -“Hoy / bien quisiera tener mi cauce / poner en alto su dolor, / su pan, su vino, / como en tinaja propia” (“Ronda del agua, I”)-, rastrojo y surco - “... sobre la atardecida / del rastrojo o el surco”-, gavillas, segar... adquieren en el poema un sentido simbólico y expresan más de lo que dicen. “... por una vez, / las alcobas, el granero, las hoces, / son bodegas, simiente, luto / para la soledad” (“Ronda del agua, III”): hay que destacar, además, en estos versos el paralelismo y el desdoblamiento metafórico en las palabras del segundo de ellos; así alcoba-bodega, granero-simiente y hoces-luto; palabras colocadas por el poeta en un recorrido que va de lo real a lo simbólico hasta alcanzar otra identidad nueva dentro de su simbolismo.

Real y realidad convergerán o no con objetividad concreta, esperada o trascendida.

No es realista la poesía que se limita a describir lo que es considerado real sino aquella que nos lleva a la realidad con espíritu de aventura y sin prescindir del papel que la imaginación ha de tener en toda obra de arte... No basta con decir que el realismo consiste en llamar a las cosas por su nombre. Lo primero que hay que saber es cuál es su nombre: puede ser muy diferente del que suele dárseles. (Gómez Bedate, 1999: 211-212).

Interesante y amplio el concepto de realismo que propone en su texto la autora, abierto a la imprevisión, a la aventura, sin olvidar que el nombre de las cosas puede no coincidir con el significado que acostumbramos a asignarle; no siempre las palabras se dejan dominar cuando se trabaja con ellas; su comportamiento lingüístico produce numerosas sorpresas y matices inesperados.

Es inevitable, aunque poco real por imposible, el intento de regreso a aquel mundo rural e infantil de los versos primeros; ese esfuerzo por volver se convierte en un juego de espejos donde la memoria dialoga sobre lo vivido en un espacio y tiempo aproximados.

Este es el precio, la próspera
abundancia del que ha soñado con regresar
y no encuentra sus yuntas,
y nadie quiere
las hoces de la vida,
la recolección, las horcas pobres
de su muerte.

(“El segador”, de “Ronda del hombre”)

Aunque hay una mirada evidente a la infancia, como sucede en *Ámbitos de entonces*, ya es otra la forma de mirar y otro el momento, diferente la sentimentalidad entre espacios y tiempos, mucho lo vivido desde entonces.

El ascenso de la cotidianidad: otra forma de presentar lo cotidiano. Veamos, por ejemplo, en los poemas de “Ronda del hombre”. “Despedida” se presenta como una historia de amor con final inesperado, “Eran / de familias distintas en el pueblo”. La narratividad lineal, entreverada en determinados momentos con un diálogo interiorizado e instalada en dos planos diferentes, real uno y soñado el otro, conduce hasta ese final; es evidente el guiño hacia el romanticismo en que queda envuelto el poema.

En “El entierro” se mueve un conjunto de imágenes de un ángulo a otro, desde un sentimiento de pérdida, la muerte, a otro de apariencia festiva e indolente: dos caras de lo cotidiano, así es la vida, así es el día a día. Muerte, tañido de campanas, velas y pena de

los allegados o conocidos, “la caja / de Miguel, las cuatro velas;/ un niño al que le dicen / que se salga al corral”; indiferencia para quienes ese encuentran al margen del círculo del dolor, “Un español y una extranjera / bailan / bajo un álamo. Los bañistas / se escuecen / bajo un álamo. Bajo un álamo, queman / los <<bikinis>>”. La yuxtaposición de fragmentos correspondientes a estos planos de la realidad se suceden alternando como escenas de una misma película; esa dualidad de planos conforma el conjunto del poema.

Al amor, a la muerte retorna en “El organista Tomás Sánchez”, “La novia de Tomás, hoy, ha quedado / muerta”; un ritmo más reposado de fatalidad asumida hace que la acción avance a contracorriente, como si le costara alcanzar el final.

Ha dejado su concierto
más alto, los libros más antiguos, las beatas dormidas
en sus tocas, los misales, las oscuridad, el sueño
de las bóvedas, las estolas, los cingulos ...; la lámpara
del centro ha recogido
su corazón.

La acumulación de sustantivos para refundar ámbitos ya remotos retarda la acción, lenta y ceremoniosa como toda liturgia barroca, distante de la sencillez y brevedad de los versos del poema anterior. Y aparece la música -¡qué presencia tan escasa en esta obra!-; allí era la guitarra de aquellos bañistas insensible y ajena a todo cuanto sucedía, el *Miserere* de Chopin interpretado al órgano por Tomás imprime aquí mayor hondura a una escena de emoción romántica, “Por una vez, / ha querido ser piedra, ha querido estar solo / como las piedras, como las gaviotas, como los ciegos / de nacimiento”; la soledad y dureza de la piedra, el silencio acompañan ese adiós último .

El día a día de aquel entonces de la infancia es recogido en “La casa”, aquella casa del pueblo: la habitación, los libros de la escuela, el corral, las fiestas, los vecinos,... “Allí, las ventanas al campo, nuestra casa / vacía”, casa vacía que la memoria irá amueblando.

En este libro se recuerdan gestos de infancia que, tal vez de modo inconsciente, realizamos todos nosotros en algún momento de la vida. ¿Quién no ha acercado una caracola al oído para escuchar el sonido de las olas del mar que en su interior alguien dejó algún día encerrado? Cuando niño “me acercaba una concha / [...] / Oía, oía, ahora recuerdo bien, / como si fuese a cántaros, las costas”, escribe en “Ronda del agua, II”.

¿Quién no ha observado tras los cristales de una ventana o imaginado al mismo tiempo la vida que pasa? “Estoy detrás de los cristales, como el niño una tarde de tormenta. / Veo pasar...” y comienza el desfile de gentes con su vida a cuestas: la mujer que lleva grandes bandejas de ropa interior, hombres con el cansancio a sus espaldas, aquéllos otros que “están a jornal”; en medio de todo no pueden faltar “las cabras, las fieras, los enanos, los del simple equilibrio” y otros más. Tal vez sea el yo mismo quien se vea desfilar proyectado en cuantos fue o quiso llegar a ser: “Todo / lo que veo pasar, cruzar la plaza en esta noche, / no es otra cosa que mi cuerpo” (“Ronda de la noche, III”), es decir, está el yo instalado en el antes, en la memoria de aquella realidad (re)unida, en *Ámbitos de entonces*.

La realidad circundante y ámbitos anteriores disueltos en los versos, aparecerán revitalizados con cierta frecuencia a lo largo del recorrido de las rondas; de este modo queda expandido este libro entre coordenadas espaciotemporales y vitales que no van a permitir extrañamiento alguno ni confusión, tampoco desorientación.

La presencia de la cotidianeidad será un referente poético de una estética en la que determinadas palabras apuntarán hacia mundos referenciales, perceptibles y fácilmente identificables, a épocas necesarias; así, el poema nunca se moverá en territorios de tierras movedizas e inestables.

8. De la magia al circo: lo onírico

La realidad en el poema sigue reconstruyéndose tras un armazón poético-verbal, marcada por una carga ficcional que emana de esa misma realidad, que volverá al poema pero ya transformada por la imaginación en poética, en aventura.

Los duendes, los payasos, las brujas, el mundo del circo y el de los secretos caminan juntos por los espacios de la simulación y de la apariencia, de la careta y del maquillaje, disfrazando y disimulando la realidad. Unos años antes J. H. Tundidor había incluido el poema “El circo” -se publicó en agosto de 2001 una bella carpeta, no venal, con el texto del poema y litografías de J. C. Guerra, editada por el Ayuntamiento de Benavente- en *Junto a mi silencio* (1963), premio Adonais del año anterior; para el poeta zamorano el circo es el espectáculo de la vida, un desfile ininterrumpido ante los ojos de quien acude expectante a presenciar la función bajo la carpa sin preocupación alguna por saber dónde comienza la verdad ni hasta dónde alcanza el disfraz.

... Y la mentira. El circo
es clown, sonrisa pálida,

vieja nostalgia y clarinete antiguo.
Como el amor: Mentira,
verdad que nadie sabe hasta qué punto
puede ser disfrazada.

Y será el hombre en su papel de payaso quien gesticule y ponga rostro a la realidad.

La vida del circo, o el circo como visión alegórica de la vida, también está en las afueras, discurre por otros cauces. ¡Son tantas las vidas que contiene el circo! Cada personaje, cada payaso, cada número de circo, el color y la música, los equilibrios y contorsiones son la (re)presentación de formas de vida, apariencias de la realidad.

Es mediodía y duermen
los payasos, la carcajada mineral, los duendes
inocentes...
... han dejado jirones
de su piel, trozos de tela, abanicos, pedazos de cristal
sobre los árboles. Regresan,
traen aventuras, corazones, sed, perfumes de pinar
en la resaca.

(“Ronda de las piedras”)

El circo y sus personajes siempre han constituido un mundo de fascinación, un pequeño archipiélago con vida propia en nada parecida a la común; viven al margen pero necesitan exponerse ante otros para dar sentido a su quehacer. Es símbolo del desarraigo, de la fugacidad y del estreno: cada día el espectáculo es otro, a estrenar aunque sea el mismo que el del día anterior, porque en él caben lo imprevisible, lo inesperado; y fugaz porque tiene un ciclo vital completo cuyo inicio coincide con los primeros aplausos y finaliza al apagar las luces. El circo es la vida toda: “Hoy me he visto a mí mismo como en sueños, / siendo la fiera, la oscuridad, el resumen del circo, siendo / el vagabundo, el héroe, el hombre sólo / espectador y dócil”, se observa y escribe el yo del poeta en “Ronda de la noche III”. ¿Será la vida una sesión de circo para la que otros han ensayado durante generaciones y de la que somos nosotros quienes despertamos cuando ya se retiran los del equilibrio, las fieras, los domadores, los payasos, los magos? ¿O el circo es sólo un descanso despierto en el sueño de la vida? Asistimos, sin duda, como espectadores a nuestro propio espectáculo. ¡Cuántos y qué variados papeles hemos de representar cada uno de nosotros! El escenario lo conocemos bien pero ¿y el guión?

9. De “ego” a “id”: manifestación del yo poético

En la creación poética, en la manifestación lírica el creador expone, aun cuando emplee procedimientos de subterfugio o de gradación, su subjetividad: el yo que escribe se mira como objeto de su propia escritura en un movimiento circular, en un ejercicio inicial de aparente solipsismo. El poeta “se narra” cada vez que vuelve la vista al hombre; siempre que fija un tiempo en el cual coloca a otros, él mismo aparece en esos otros; cuando revisa otras vidas, la suya resulta revisada y reflejada; difícilmente, con mayor o menor intensidad, evidente o difuminado, el yo poético podrá evadirse de la escritura, del poeta con el que convive.

La realidad de la escritura, a la que con tanta frecuencia acudimos, no ha de ser observada como copia exacta del devenir sino como aquélla otra que nos devuelve el poeta una vez que ha sido interpretada por él; sin duda, el yo poético funda su realidad, más plena, en la que se encontrarán recogidos muchos microcosmos. La labor del yo poético es un desplazamiento de sí mismo hacia la objetivación; en aquél se manifestarán, aunque sea entre sombras, cuantas emociones, dudas y desesperanzas albergaba el poeta. Habrá momentos en los que esa proyección objetiva externa se refleje en objetos o situaciones. ¿Estará el poeta en una huida permanente desde/hacia su yo poético o habrá de estar desfigurado en él?; ¿tiene ese yo alguna posibilidad de supervivencia fuera del cosmos textual?

Comenta Prieto de Paula (1996:329-330) que “atendiendo a la discutible y cada vez menos válida separación de géneros literarios, un elemento aún discriminador entre la lírica y los restantes géneros es el de la conversión del sujeto en asunto del poema, cabe decir del “ego” en “id”; y añade que, aunque el “ego” difícilmente va a estar ausente de la obra de creación literaria, no siempre se constituye en objeto textual aunque sí mantenga su “condición egotista”. Habrá que observar, por tanto, cómo se manifiesta ese yo del autor en la creación lírica y cómo se transforma en el yo poemático.

En *La ciudad* pueden observarse diferentes manifestaciones del yo, o más exactamente, transformaciones del yo que, siguiendo a Prieto de Paula (1996:333-368), se pueden agrupar en “yo explícito”, “yo implícito” y “yo desplazado”.

Desde el “yo explícito” el poeta expone sus vivencias, sentimientos, ideas; se muestra a sí mismo el autor en la escritura, o al menos así parece, aunque conviene recordar que se puede literaturizar lo vivido o no, lo soñado o imaginado. El “yo implícito” rehúsa la total

evidencia sentimental y oculta la exhibición egotista; deja entrever, también, opiniones y sentimientos aunque de modo indirecto; no es infrecuente hallar el “engarce psíquico” entre la composición poética y el yo del poeta. En los poemas en los que aparece el “yo desplazado” no se observa “correspondencia analógica” entre el mundo interior del poeta y el poema, más bien es el <<no yo>> el que escribe en segunda o tercera persona.

9.1. Del yo explícito

En los poemas de *La ciudad* el “yo explícito” se manifiesta de manera muy evidente: “Sé que hago mal / quedándome”, “Mañana pasará / y estaré solo”, “He venido a quedarme”; desde estos versos de “Ronda del aire, III” el yo poemático encubre al poeta y lo desvela al mismo tiempo; numerosos son los ejemplos que pueden ser citados; algunos más, como éstos de “Ronda del agua, II”: “No lo he estado pensando; / la he visto allí”, “Más que verlas las oigo ahora frente a mí”. ¿Qué intenta el poeta con esa manifestación tan explícita del yo? Tal vez su preocupación sea aunar en los versos verdad vital con verdad poética y convertir al lector en testigo de esa veracidad, no debe interpretarse lo anterior como una manifestación o ejemplo de poesía testimonial, aunque bien se podría ¿sospechar? que circula entreverada por entre los versos; no hay que olvidar que hasta el mismo poeta, aunque entidad real y cierta, es “poetizable”.

¿Será una confesión del yo? “La abierta confesión de autobiografismo, el no tenerle miedo a los referentes emocionales y propios hace que éstos pasen al lector como un fondo que compartir y no un tema en el que detener la atención” (Luján, 2006:225). Vida y obra, repite con frecuencia nuestro poeta, “forman un todo inseparable”.

La presencia de la primera persona en los versos exhibe un aparente realismo de raíz casi romántica que actualiza la manifestación vivencial. Siguiendo el tono romántico conviene destacar uno de los sentimientos en los que más imbuido se muestra el yo poético, el de la soledad reflexiva: “somos / únicos pobres, viajeros / solitarios, repartiendo el exilio”; se aprecia en esos versos de “Ronda del agua, II” un pensamiento próximo a la tradición literaria de ecos machadianos; o estos otros de la tercera parte de la citada ronda que vienen de más lejos: “veo pasar / la vida. Quizá nunca / entraré, quizá nunca mi ser / podrá bañarse al sol, secarse al sol”; la vida como río en el que sumergirse o permanecer como quien presencia el espectáculo del fluir sin retorno. Y una petición frecuentemente repetida, la soledad, “Dejadme solo”.

El “yo explícito” suele buscar expansión hacia un “nosotros” también explícito; se trata de un intento de implicar a toda una colectividad dispersa en ese nosotros con el fin de aunarla y así poder hacer frente a la realidad con mayor apoyo frente a la soledad de antes: “volvemos”, “encontramos”, “suplicamos”, “nuestras costumbres”, “estamos esperando”; es una apertura del texto a esos otros que quedarán recogidos en el nosotros.

A veces se muestra más intimista, quiere concentrarse en ámbitos que aparezcan más reducidos, que no invoquen a la multitud sino a lo recóndito de lo limitado, sólo a un tú-yo. Ejemplos del nosotros, tú y yo no expuestos a todos, lo tenemos en “Ronda de la noche II”:

Ahora estamos los dos
pensando inútilmente cómo termina el mundo;
[...]
... Somos oscuridad, tú y yo, la misma suerte, una
[misma emoción, un mismo olvido, somos
la misma concurrencia, el mismo trago, la misma
[oscuridad, tú y yo ...

Aquí el yo poético quiere marcar unos límites, una frontera de intimidad a los que el acceso se muestre restringido tan sólo a esa primera y segunda personas. La oscuridad y el silencio crean la atmósfera de mundo concentrado y delimitado en el que se instala ahora el yo dialógico necesitado del tú: “Tú y yo, amor, el sueño, el alto miedo / de los niños./ Es hermoso saber que tú al menos entiendes mi coraje .../... Cómo escuchas, cómo escuchamos / el júbilo del agua” (“Ronda del agua, IV”). Podría pensarse que se trata de un tú reflexivo tal vez trasvasado gramaticalmente del yo, es decir, que fuera un yo geminado; seguimos, en cualquier caso, presenciando la evolución y el desarrollo del mismo yo explícito.

9.2. El yo implícito

En muchas ocasiones no resulta sencillo saber dónde termina el “yo explícito” y de dónde procede este otro más velado, sin exhibición egotista, que parece no estar aunque sí estando; es el yo implícito. “Como en la madrugada / de los años, así redobla el pulso / por la sangre, así se aleja uno / de la ciudad, ciñe los músculos, espera / sobre el campo; como en la madrugada / de los años felices”: entre la reflexión y el pensamiento filosófico sobre la vida y la actitud de quien está plantado ante ella, se mueve este yo que manifiesta sus

ideas e inquietudes sin mostrarse ante nadie; en esos versos de “Ronda del agua II” vuelve su mirada el yo implícito hacia el paso del tiempo, hacia la madurez y la expectación posterior ante lo que pueda aparecer tras la espera. O el asombro que se produce ante lo nuevo que ya se aproxima inexorablemente: “Arrecian / nuevos mercados, nuevas costumbres, nuevas / aventuras”(“Ronda del aire, I”); el arraigo que se supone va a conseguir lo nuevo y la expansión de lo desconocido, que ya está llegando, sorprende a ese yo que no sospechaba tanta novedad.

No falta tampoco la esperanza que generan la ruina y la caducidad, símbolos de vida en el tiempo futuro: “todo, lo que se enciende un día, lo que envejece / un día y se levanta, / es salud para el cuerpo”; apuntan estos versos de “Ronda del agua, II” hacia la ruina regeneradora de vida, la ruina fértil, tan presente en el pensamiento de María Zambrano y asumida por poetas como Colinas.

9.3. ...Al yo desplazado

La correspondencia entre el pensamiento y el sentimiento del poeta y su manifestación externa en el poema desaparecen totalmente; el yo trasvasa a un tú, a un él cuanto le es propio, presentándose a continuación bajo la apariencia de ausencia total, un <<no yo>>. Numerosos los ejemplos que podemos hallar en las rondas del libro a pesar de que las diferentes manifestaciones del yo van imbricadas unas en otras desde el comienzo mismo de la escritura, serán tal vez algunos de los poemas de “Ronda del hombre” como “Despedida”, “El entierro”, “Para Ignacio, que tenía un hijo y se quedó en el mar” o “El organista Tomás Sánchez” los que mejor muestran ejemplos del yo desplazado.

“Él y ella caminan por un campo / de sombras. Sienten, / bajo la noche, el sonoro concierto / de sus cuerpos”, versos iniciales de “Despedida”, historia amorosa narrada en tercera persona; pero cabría preguntarse si el yo poético es totalmente ajeno a esa historia o se desliza en ella sin parecerlo; no es tan fácil delimitar la actividad del yo en la creación poética.

En “El entierro” el yo desplazado se sitúa como un observador objetivo y anónimo, extraño ante cuanto pasa ante sus ojos; desde ese altozano narra los avatares del entierro de Miguel con su entorno próximo y otro ajeno. La acción se irá desplazando a lo largo del poema y se detendrá en los diferentes puntos en los que están situados quienes conforman el conjunto poemático; irá focalizando los dos cuadros o ambientes que componen la misma realidad: pena y diversión, baile y juegos infantiles; el rito ceremonial

de la muerte, “la caja / de Miguel, las cuatro velas”, es un “Entierro de tercera”; por otra parte, de manera simultánea, “Un español y una extranjera / bailan / bajo un álamo” y “los chiquillos del pueblo, / con sus botes vacíos, / sus muñecos, su escoba” pasan la tarde entre el baile, el mal toque de una guitarra o los juegos de los niños. Tras la cotidianeidad que desfila en los versos está un yo escondido que habla de lo que parece conocer bien a pesar de mostrarse ajeno.

¿Dónde comienza en un creador su obra? ¿Hasta dónde es testimonio de lo vivido? “No sé hasta qué punto es conveniente escribir, por separado, sobre la vida y la obra de un artista. En mi opinión vida y obra, obra y vida, forman un todo inseparable y armónico, un ser insustituible y único, que conforma y caracteriza a todo creador verdadero” (D. J. Jiménez, 1972:7). La identidad única que conforman obra y vida es para Diego Jesús algo insustituible; por tanto, será inútil tratar de situar la frontera entre lo vivido y lo creado.

Conviene destacar, por otra parte, cómo el yo interpela desde la función apelativa del lenguaje de la escritura poética pidiendo respuestas, implicaciones, preguntando a un tú o a un vosotros que están al otro lado de la escritura: “¿oyes?, ¿es que hasta aquí nos llega / su paso cierto...?”; o estos otros también de “Ronda del agua, I”, “Venid, venid ahora / que abro mi paso con lentitud”; o este otro, “Nunca lo olvides”, al que hemos acudido en otras ocasiones.

En la obra se percibe una dimensión más abierta ya que convoca al tú y a otros; aun cuando no desconoce la ausencia de respuesta, intenta superar ese soliloquio del yo cuya presencia parece ocupar todo el espacio. Acaso hayamos de coincidir con Luján Atienza cuando señala que no es el poeta el responsable “último del poema [...] sino que, al contrario, es el poema el que debe construir al <<yo>>” (2006:218).

“Mirad, mirad las piedras / de mi ser” exclama el poeta en la “Ronda del aire, IV” para reunir en esos dos versos a un yo con el vosotros y, de esa manera, centrar la atención en el objeto poético: el yo lírico. Pretende además el poeta desde ese “mecanismo deíctico” enfocar la emoción hacia el punto espacio-temporal en el que se ha colocado el yo; en unos casos tiene apariencia coral -“mirad”, “nadie os lo ha dicho”, “venid”-, en otros se dirige de modo más personal y directo -“¿los oyas?”, “Así te tuve: única y amarga”, “Así he querido alzarte”-.

La presencia egotista en cualquiera de sus formas es importante para el desarrollo del poema ya que sirve para establecer unas coordenadas espaciales: yo es el espacio más

próximo, del tú a él o a vosotros la distancia parece mayor; de esta forma, van quedando establecidos los diversos “topoi” o geografía creativa del autor.

Bien pudiera parecer, después de comentada la presencia egotista, que faltan otras voces en esta obra; ya se ha señalado que el poeta está seguro de la presencia de oyentes, de interlocutores, de un tú o de un vosotros, así como de los demás: ésta es la voz plural de una obra que nunca quedará encerrada exclusivamente entre las diferentes formas del yo.

9. 4. Presencia y disolución del <<nosotros>>

Algunos estudiosos de la obra del poeta de Priego la definen como “poesía del nosotros”, poesía de la participación y de la invitación. “Pocos son los poemas de Diego Jesús Jiménez en los que no aparece la primera persona del plural o la apelación a una pluralidad. Se trata de una poesía sustancialmente participativa” (Luján Atienza, 2006: 236).

En *La ciudad* se pueden observar dos situaciones diferentes, presencia y desplazamiento: presencia del “nosotros” y desplazamiento hacia un “vosotros”. En las dos primeras rondas, “Ronda del agua” y “Ronda de la noche”, están muy presentes ese “nosotros” o “nuestro -a” que deben ser considerados como entidades tan universales que abarcan un espacio de influencia ilimitado; en ellos están concentrados todos los <<yo>> posibles. “Volvemos / con menester, como el juglar en llanto”, primeros versos de “Ronda del agua”; otros ejemplos: “Encontramos así, aquel pueblo lejano” o “Nuestra tierra / vuelve otra vez a ser la antigua criatura”. Como se señalaba, no existe concreción en el uso de <<nosotros>> sino una generalización amplia que engloba y reagrupa a entidades diferentes. No obstante, cuando se trata de la convergencia de “tú” con un “yo” más concretos, el <<nosotros>> reduce su influencia, queda más limitado, más íntimo y se presenta más próximo: “... escuchamos tú y yo, oímos / cómo pasan las aguas”, escribe en la primera ronda del libro; o estos versos de “Ronda de la noche” que mantienen la misma proximidad: “Ahora estamos los dos / pensando inútilmente cómo termina el mundo”. En las demás rondas apenas aparece el <<nosotros>> como referencia identificadora, aunque pueda hallarse algún ejemplo: “Suplicamos / la luz” (“Ronda de las piedras”) o “Nacemos, / Evtuchenko, exploramos la tierra, nos morimos / bajo la tierra” (“Ronda del hombre”).

Según avanza *La ciudad* y a medida que desaparece la presencia de <<nosotros>>, va ocupando su lugar un <<vosotros>> que con su capacidad deíctica abre más los versos y da amplitud a los mismos, invita a la participación: “Venid, venid ahora”, escribe en

“Ronda del agua, I”; en el poema que sirve de pórtico al libro, el poeta con tono de sentencia bíblica, casi aforística, con dedo apuntador advierte: “Nadie os lo ha dicho, nadie...”. Desde el comienzo, “Ronda del aire” anuncia la expansión del <<vosotros>>: “Dejadme, hoy, aquí”; “... si vieseis hoy qué viento, / qué mal pelo me corre”; “Hacedme caso hoy”; “Mirad, mirad las piedras / de mi ser”. En las otras rondas hay una presencia ausente del <<nosotros>>. ¿Pretende el poeta un viaje de la intimidad hacia el exterior, hasta los otros o es una llamada a la participación? Acude con frecuencia a un “habladme” o un “decidme”, como si esperara el eco de una respuesta.

Es ésta una manera dialógica de interpretar la poesía, como tarea compartida entre yo y tú, entre un nosotros, a la espera de la aparición del vosotros complementario; la individualidad, reforzada y recuperada por la vivencia, aparenta de este modo quedar diluida en una voz con mayor pluralidad de tonos.

10. Hacia una poética

Tras la presencia o encubrimiento del yo, conviene señalar los comienzos de una reflexión sobre la palabra, sobre la creación artística, hasta alcanzar la metapoética y todo el sustrato metaliterario que se manifestarán de manera evidente en *Bajorrelieve* e *Itinerario para náufragos*.

En el poema pórtico con el que se abre *La ciudad* hallamos estos versos: “nadie.../ ha querido manchar la juventud del río, / rozar los juncos de la orilla para / poner en claro las palabras”. ¿Acaso las aguas del río Júcar encierran misterios y secretos?, ¿o tal vez en sus espejos lleven vidas que no merecen ser puestas en palabras? Son los juncos de la orilla los que más impiden la nitidez del reflejo, de la palabra. Acaso ésta no tenga aún la fuerza suficiente, la madurez necesaria, ni la libertad precisa “para poner en claro” la imagen y no limitarse a algunos fragmentos distorsionados; habrá que agitar las aguas para encontrar la palabra. Si a ello se añade la imagen con que comienza la primera ronda, “juglar en llanto” -persona que vive fundamentalmente de la palabra y que apenas podrá balbucir a causa del llanto-, se podrá concluir que el poeta está manifestando la importancia insustituible de la palabra, ya que en la creación literaria la plasticidad de la imaginería poética apenas podrá sobrevivir sin aquélla; los espacios en blanco y la colocación caprichosa de la palabra enmarcarán la creación. Nacida la imagen, la palabra puede ser prescindible pues queda la figura creada e imaginada por aquélla. “Junto al río extendemos / nuestra misericordia” dice el poeta en “Ronda del agua, II” a la espera de la

llegada de la palabra, compañera en el deambular constante: “va caminando / bajo la alta palabra”, añadirá en “Ronda de la noche, I” para reconocer su importancia al dar forma poética a los sentimientos, a los sueños, a la vida.

Encontramos, así, una primera señal de la importancia que el yo poético confiere a la palabra, de su conveniencia, del apoyo que presta a la creación de cualquier imagen.

11. De varia

En este apartado queremos destacar algunos aspectos del libro que deben ser considerados porque ya apuntan hacia una continuidad en libros futuros.

Llama la atención, en primer lugar, las pocas referencias a creencias o prácticas religiosas tradicionales, a excepción de los dos entierros a los que ya nos hemos referido. En *Ámbitos de entonces* quedaron ya reflejadas las manifestaciones de fe más propias ya entonces de un ámbito rural; no obstante algún apunte que enlazaría con lo anterior sí puede detallarse en “Ronda del agua, I”: “como cuando de niño / creía en la bondad y en la milagrería / de los santos”; señala un tiempo ya alejado del hoy de *La ciudad*, cosas de entonces.

Aún no hay referencias a la pintura, tan importante en obras posteriores. Tampoco la música, en sentido estricto, tiene una presencia muy significativa; únicamente cuando Tomás Sánchez, el organista, interpreta “el miserere hondo de Chopin” como homenaje a su novia ya fallecida, o los guitarrazos de los turistas que durante el entierro “mal tocan la guitarra”, ambos en “Ronda del hombre”. En sentido más amplio y figurativo encontramos expresiones en las que la música está presente más para describir momentos y emociones que para escuchar: “música del mar”, “música grave, este cantar del río”, o la noche que “pasa con un cántico abierto”, será recuerdo de “una buena voz, su gregoriano antiguo”, o sentimiento como el de estos versos en los que la música no es tal, “Iba nadando / como en músicas agrias”.

12. El cuerpo como metáfora o espacio metafísico

Desde aquel quevediano “polvo seré, mas polvo enamorado” en que lo que un día fue cuerpo queda reducido a sentimiento, han pasado siglos de versos en los que el cuerpo/los cuerpos han desfilado por la creación poética como cárcel del alma -recuérdese el alma dormida y cautiva, en la poesía de Manrique-, o como disputa constante de superioridad y rara vez en armonía con el alma; se trataba más bien de una “relación ambigua entre

ambos”; será en el Renacimiento cuando, recogiendo la herencia clásica, “la recrea y la inventa, y produce esa mezcla de sensualidad y metafísica, de cuño properciano-platónico, que el siglo XVI ya conocía” (Siles, 2006:73) y que pasará al Barroco español del XVII - desaparece el cuerpo, mas no el alma-. Ya en el siglo siguiente “hay una visión del cuerpo, galante y burlesca a la vez, y una relación con el mismo que se centra en determinados aspectos de la higiene o en las descripciones de su funcionamiento en todas las posibilidades que ofrecen la alcoba y el burdel” (Siles, 2006:75). Posteriormente llegarían los versos de Alberti en *Sonetos corporales*, o los *Sonetos del amor oscuro* de Lorca -¡qué hermosa interpretación musical la realizada por Amancio Prada!- o Luis Cernuda con *Poemas para un cuerpo*; en esos y otros ejemplos el cuerpo, masculino o femenino, va siendo dibujado desde diferentes ángulos.

En *La ciudad* el poeta de Priego ve el cuerpo desde observatorios más personales. En primer lugar, lo interpreta como ese espacio concreto en el que la vida se regenera a cada instante; es el cuerpo la barrera de lo finito; desde él se observa el paso del tiempo: “todo, lo que se enciende un día, lo que envejece / un día y se levanta, / es salud para el cuerpo” (“Ronda del agua II”), tiempo y cuerpo como compañeros y camino.

El cuerpo, desde otro punto de vista, lo presenta en los versos como única verdad del hombre, como configuración de la materia y su realidad, como manifestación de ambas; así, en “Ronda de la noche, III” recuerda el poeta: “Todo / lo que veo pasar, cruzar la plaza en esta noche, / no es otra cosa que mi cuerpo”; la conciencia de la realidad, de todo cuanto nos rodea es, por dentro, la conciencia individual del yo que está inmerso y afinado en aquella.

El cuerpo se convierte en revelación, en manifestación conjunta, en un medio de (re)conocimiento, es decir, en elemento imprescindible para alcanzar e iniciar la búsqueda de otras realidades -“hoy paso / como si tratase de abrir sus galerías, de abrir el cuerpo / y explicarme aquel mundo” (“Ronda del agua, III”)-. Aquí, la sugerencia de cómo a través del cuerpo se puede hallar respuesta ante interrogantes y dudas, ante secretos que guarda para desvelar; se presenta ese cuerpo como una explicación o interpretación del mundo, puesto que siendo materia en él han ido quedando marcas y huellas reconocibles, en él ha modelado las formas el tiempo ya que es materia sensible y moldeable. Por otra parte, la magia escondida y velada en su interior, en sus galerías asoma en cuanto se abre al exterior.

Mas todo sería en vano si no acompañaran las aguas de un río, del río donde se desvelan los misterios.

Sí, he abierto el cuerpo
y ahora brotan de mí
los ángeles, los cántaros, las aldeas
con ciencia; estoy viviendo
bajo el remedio, bajo la pura
medicina...

(“Ronda del agua, III”)

Toda la hechicería que, insospechada, se había ido acumulando, aquella vida anodina y sin aparente transcendencia, el paso del tiempo con sus voces reunidas, todo en plenitud pide aparecer y manifestarse; lo hace de tal modo que el yo, tal vez ignorante de las amplitud de los dominios de su corporeidad, que vigilaba como guardián, se ve sorprendido ante lo que va reapareciendo. Esa sublimación de la materia corpórea, a pesar de estar dominada por la finitud, esa celebración y ascenso del cuerpo tan capaz y desconocido en sus posibilidades exigen una nueva dimensión, otra manera más amplia de comprender y mirar hacia el cuerpo: debe ser visto como revelación, como punto de transfiguración.

¡Cómo no recordar aquí a María Zambrano con su obra *El hombre y lo divino!* En ella la pensadora andaluza intenta resaltar cómo lo divino siempre había conformado una parte íntima de la vida humana prácticamente hasta los inicios del mundo contemporáneo y cómo, a pesar de vicisitudes, aún sigue incrustado en lo más íntimo del ser humano, aunque ahora bajo unos ídolos, o apariencias que tratan de ignorarlo o designarlo con otros nombres (Maillard, 2009:87); en palabras de María Zambrano recogidas por la estudiosa zambranista recién citada lo divino fue en nuestro pasado “viviente hálito que en múltiples formas indefinibles, inaceptables para la razón, levantaba la vida humana, la incendiaba o la adormecía, llevándola por secretos lugares, engendrando vivencias, cuyo eco encontramos en las artes y la poesía” (2009:87): dimensión divina de lo humano, tan oculta pero evidente.

Esa misma manera de sentir y percibir la realidad eleva el cuerpo a otra categoría por encima de la simple materia; pasa a ser un punto de conexión entre memoria y percepción, aparece revestido de figura metafórica y manantial de mundos heredados, sublimado hacia una dimensión metafísica.

Hay que señalar, por otra parte, la necesidad de abrir, de hurgar en cuanto vaya apareciendo y, sin fiarse tan sólo de las apariencias, adentrarse para conseguir un mejor conocimiento: “Pero de pronto, / el añil, la lejía, la trampa del jabón -todo / lo que es ropa lavada, lo que es oficio / sólo, simple cantar / de viejas- abren también su cuerpo” (“Ronda del agua, III”). En la realidad más insospechada, en el detalle más inesperado pueden hallarse referencias que sirvan para la ampliación del limitado campo del mundo de lo sensitivo.

Por eso, no dudará el yo poético en convocar desde los primeros versos de “Ronda del agua” a todos cuantos quieran escuchar y estén dispuestos a aceptar: “Venid, venid, / ahora que es propicio mi cuerpo a las apariciones”. Reaparece el cuerpo como revelación y destello, como eco de las percepciones recibidas, como elemento casi mágico capaz de albergar en sí múltiples mundos y sensaciones que están ahí a la espera, como notas en un instrumento musical, de que alguien los desvele: “Cómo / asegurar el cuerpo / aquí, darle eficacia, darle / su hechicería, / su vieja comprensión” (“Ronda del aire, I”). Es el cuerpo ese sustrato en el que se acumulan tantos otros tiempos ya pasados pero contenidos, casi comprimidos en él; útiles siempre para el presente.

Desde el dolor y hasta el disfrute, escribe Tomás Sánchez Santiago (2006:84) -“Sí, sólo el dolor y el placer / hacen visible al cuerpo”-, el cuerpo toma conciencia como domicilio del sentir contradictorio entre el goce y el sufrimiento, como asentamiento de la sensualidad y de la finitud a la que conduce el continuo devenir que anuncia la decadencia.

Son otras maneras de entender el cuerpo humano; en el penúltimo poema del libro, el dolor y el sufrimiento confluyen en Tomás el organista, desde cuyo cuerpo ha presenciado cómo se presenta la finitud de la vida: “De la iglesia, / Tomás, el organista, el director / de sombras -cuerpo humano / y profundo-, ha salido y reclama / su verdad”. Hay momentos en la vida en los que todo se presenta como unidireccional, en los que es difícil salirse de una ruta determinada no se sabe muy bien por quién.

Y como no sólo de dolor ha de sentir el cuerpo, su contravalor en este juego de dualidades, el placer, ha de estar presente en el mantenimiento del equilibrio: “Sienten, / bajo la noche, el sonoro concierto / de sus cuerpos”, escribe en la “Despedida”, segundo poema de “Ronda del hombre”, o aquellos otros versos de “Ronda de la noche, II” en los que la quietud no será muy duradera: “Si abro mi cuerpo y entras, / o si voy hacia ti, o si te miro, o si me proporcionas / la alegría”. El dinamismo que surge en todo ese juego de desplazamientos sitúa al cuerpo bajo una mirada alternante, casi en un movimiento de

espejos en los que la luz va y regresa hasta detenerse en la alegría. O éstos que siguen a los versos anteriores: “dejo mi cuerpo en tu espectáculo antes de abrir el corazón / y obsesionarme”. Ser espectador y cómplice ha de ayudar, sin duda, a comprender mejor cuanto vaya desfilando ante las miradas siempre expectantes.

El cuerpo en este poemario aparece desligado de ataduras religiosas o de convenciones sociales, sin sometimiento ni condicionamiento alguno. Es contemplado, más bien, como punto sobre el que gravitan nuevas formas de representación y, además de la materia, otros horizontes desde los que otear la realidad cotidiana. No queda enmarcado ni reducido a unos límites de los que es imposible salir; mantiene su actividad y ayuda a generar, a provocar la aparición de otras realidades.

13. De la escasez en el color

No brilla *La ciudad* ni destella por su colorido; cromáticamente escasa, el poco color que tiene apenas destaca; esto no resulta extraño puesto que los libros anteriores tampoco deslumbran por la abundancia en el color. Tal vez sea ésa una manifestación plástica de aquella realidad en la que está inmerso, o un estado sentimental que no admite el desequilibrio que provoca la intensidad del color.

Los colores blanco y azul sólo aparecen en una ocasión cada uno y ambos en “Ronda del aire”: “Bajan / aquellos aires con sus plumas / azules” como si los pájaros hubieran robado el color azul del cielo y lo esparcieran a su paso; “Junto a estos aires cruzan / blancas piedras” escribe poco después con una referencia a la magia de los acompañantes: brujas, payasos, equilibristas.

El color negro es el más frecuente en este libro, en alguna ocasión asociado a la noche y a una situación socio-política muy concreta, “noches negras de mi patria”; estos versos iniciales de “Ronda de la noche”, lo mismo que la interpretación metafórica que puede hacerse de “noche” como realidad del momento histórico, orientan en cierta manera esta parte del libro. Más adelante encontramos estos otros versos: “Por la noche tú y yo / somos así de negros”: es la extensión y el dominio de este color, o no-color, hacia la noche.

Frente a “noche oscura” de Juan de la Cruz, aquí el poeta presenta la noche negra de su patria como pintura del momento en que escribe; el místico con su oscuridad aún guarda esperanza de luz pero en esta escritura sólo aparece la negación de cualquier posibilidad de visión; en la oscuridad se pueden apreciar, aunque borrosas, algunas formas, la negrura

planta un muro infranqueable. ¡Cuán diferentes oscuridad y negrura! En ésta sólo es capaz de establecerse la ausencia total; está sujeta como un peso abrumador ante el que ni la huida cabe; acaso sea preferible la espera paciente del eremita.

De nuevo, en otros dos momentos aparece el color negro asociado al duelo por los muertos, como es tradicional en nuestra cultura: en “El entierro” y “La casa”, de “Ronda del hombre”.

Es sorprendente que en “Ronda del agua” tan sólo aparezcan verde y añil, “Verdes sus aguas... Verdes sus faldas... Era verde su amor”; esa concatenación de verde parece más un guiño poético y recuerdo a García Lorca, en cuyo “Romance sonámbulo” no es precisamente ese color símbolo de vida. Más adelante, en “Ronda del aire”, reaparecen “aguas verdes”. El añil se va en el agua tras la ropa lavada y aclarada tras un difuso tono azul en ella.

Habría que destacar cómo echa mano de otros recursos para dotar de cromatismo a un texto; por ejemplo, con palabras como amanecer, oscuridad, luto, muerte, atardecer... todo ello no sólo ilumina u oscurece un poema sino que al mismo tiempo le proporciona difusos tonos no muy precisos. O con expresiones como “la lumbre de la tejas”, “arden / los tejados”, de “Ronda del hombre”, “sobre la atardecida / del rastrojo”, en la ronda inicial. En todo ello se puede apreciar o imaginar una coloración intensificada o desvaída por vivencias personales, por el momento emocional de la escritura.

A pesar de tan reducida paleta cromática, sí hay que destacar la presencia y abundancia de adjetivos que, aunque no de color, abren más el texto hacia lo sensual.

14. De la métrica

Como ya se indicó, el estudio de la métrica en la obra del poeta de Priego bien pudiera ser objeto de una investigación monográfica. No obstante, y de manera breve, no quisiera dejar de resaltar la importancia de la métrica en esta obra; en ella se combinan versos de diferentes medidas, entre los que están el verso libre, los extensos versículos; realmente ha de explicarse que “nos hallamos ante un verso que no es completamente libre y que no se trata exactamente de versículos, ya que el verso libre se caracteriza precisamente porque el autor puede extender la línea versal hasta donde quiera, y no debería en principio recurrir al encabalgamiento, que es un recurso propio de los poemas construidos con constricciones métricas tradicionales”(Luján Atienza, 2006:160). Esta configuración de versos partidos, encabalgados, aparentemente libres, o la combinación de heptasílabos con

endecasílabos y otras diferentes, recuerdan los niveles de tensión en el poema así como un marcado ritmo en la afluencia del pensamiento y de las ideas. Se encamina al lector hacia la reconstrucción de la realidad o al descubrimiento de cuanto pudiera subyacer en el interior de la poesía. Tal vez se trate de deshacer la uniformidad, de romper la continuidad, de presentar la compleja realidad tan poco cohesionada y con ritmos tan variables. Desde una poesía libre, sin ataduras, quiere el poeta someter toda la carga referencial de las palabras a un ritmo personal.

El mismo poeta interpreta la tensión que se genera en el poema cuando se combinan diferentes formas, tipos de verso, encabalgamientos y otros elementos tecnicolingüísticos.

“La tensión epocal de la que hablo se halla en mi obra en la búsqueda de la sorpresa lingüística a través de constantes encabalgamientos, en los versos escalonados que utilizo con tanta frecuencia, en la yuxtaposición de tiempos y lugares, en la fragmentación. [...] Había ya en *La ciudad* este verso embreado, reflejo de la respiración entrecortada, atormentada, impuesta por la gran ciudad” (D.J.Jiménez, 2004:188)

¿Podría considerarse, tras las palabras del poeta, esa distribución y variedad métricas como una forma de poesía visual? No creo que esté tan alejada de la misma, pues en la ocupación y distribución de espacios está reflejada, dibujada la tensión vital.

Hay que destacar la amplitud y extensión de gran parte de los poemas; tal vez sea una forma más de manifestación externa de solidez del texto o una interpretación avanzada del contenido textual.

Todo cuanto da forma al poema, tanto la apariencia como su interioridad, es un intento por parte del poeta de encaminarnos hasta una entrada que conduce al lector hasta ese lugar en el que aquél construye el mundo y sus representaciones.

15. El paréntesis como focalización exterior

En algunos poemas, principalmente en “Ronda del hombre”, es frecuente el uso del paréntesis; posiblemente lo que pretenda el poeta sea la búsqueda de varios centros de atención simultánea en diferentes niveles de la realidad del poema.

Así, en “Ronda del aire” tras los versos iniciales del poema encontramos la primera situación parentética:

(¡Ah!,
nunca es la nieve

la que salva del todo, la que pone
su afán y su paciencia,
su blancor solitario
para salvar.)

Con la inclusión del paréntesis el poeta da un salto y apunta hacia otro espacio que no estaba en el transcurso del poema; presenta de golpe una perspectiva diferente hacia la que se asoma para fijar la mirada en un nuevo horizonte y provocar así una ruptura buscada y consciente dentro de la unidad poemática. Desde esa contemplación de la nieve nunca sabremos si ella sola es el remedio suficiente para la salvación o habrá de buscarse otros.

Con el cierre del paréntesis concluye momentáneamente la visión sobre el horizonte recién abierto. Y el poema regresa al camino por el que transitaba. No se produce encabalgamiento ni superposición de imágenes: es una manera de hacer confluir en un mismo instante del poema e insertar en él distintos estratos temporales y emocionales, tan dispares en ocasiones.

En “Ronda de las piedras” encontramos otro paréntesis que continúa el decurso textual y en él plantea el poeta una interpelación reflexiva:“(cómo deciros / hoy, cómo ocultar / la cicatriz, aventuraros / en mi fe)”. El poeta está a la espera de una respuesta cómplice y comprensiva que muestre confianza.

En otros casos, el paréntesis tiene una función extensiva, de ampliación de un pensamiento o un anhelo soñado: “<<Cuando me beses...>> / (Pensaba en los países / por los que llueven flores, en góndolas...)”. Estos versos del poema “Despedida” encierran en el paréntesis otro aspecto narrativo que complementa el momento actual del poema. Ejemplos similares, y de otros ya reseñados, se podrían extraer de esta parte del poemario.

16. La reescritura en *La ciudad*

En este poemario, igual que en los anteriores, también encontramos huellas de reescritura, proceso que se desarrolla en tres momentos diferentes: escritura – lectura – reescritura; el yo lírico leyéndose se reinventa de tal modo que el autor pasa a ser lector de sí mismo y ambos, a modo de hipóstasis, se convierten en coautores de su propia obra: es la reescritura. Tal vez sea ésta un camino que se dirige a la búsqueda de la perfección desde el convencimiento de la perfectibilidad de todo lo creado; así pues, la escritura y el texto viven siempre en la provisionalidad, considerándose la reescritura como escritura en evolución, en continuo proceso de avance. Así pues cuando el poeta acude a la reescritura

“ya está hablando de una renuncia a la conformidad, a aceptar incluso ante sí mismo que alguna vez llegue sosiego mortal a su lenguaje, que sigue así bullente y lleno de la luz viva de lo provisional” (Sánchez Santiago, 2006b:5)

Hay poetas como Antonio Gamoneda (2006:45) -“soy muy dado a la reescritura; lo rehago para encontrar el poema verdadero que se encuentra dentro del poema extraviado”- y, sobre todo, Luis Alberto de Cuenca cuyas obras están elevadas sobre la reescritura constante, casi permanente, de sus textos. En Diego Jesús Jiménez es una necesidad pasajera que se irá atenuando al aparecer los libros más maduros. Para Pilar Palomo (1990:10) se trata de cambios leves, de “supresiones de versos poco felices” con el fin de redondear el contenido, de correcciones mínimas “que, casi, desaparecen en los textos seleccionados a partir de *La valija*, pero que nos presentan al poeta reviviendo sus poemas pasados” (Palomo,1990:10); en ningún caso se habla de reescritura; conviene recordar que ésta se diferencia de la corrección, cuyo resultado es un único texto, mientras que en el caso de aquélla ha de haber dos textos. La corrección parece epidérmica, mientras que la reescritura en todas sus modalidades es más compleja y reelabora profundamente el texto. Situándonos en la obra de madurez y, por tanto, en *La ciudad* “los poemas se seleccionan ahora libro a libro, y más que hablar de selección habría que advertir que se trata de una reimpresión con algunas supresiones. (Se ha eliminado, con gran acierto, por ejemplo, el poema final de *La ciudad*, <<A Eugenio Alexandrovich Evtuchenko>>, que entiendo que rompía la línea general del libro y cuya inclusión ya sorprendió a algún crítico en 1964)” (Palomo, 1990:12). En esa parte última del poemario hay que destacar la supresión de, además del citado poema, otros como “El segador”, “El entierro”, el poema IV que, sin título, está encabezado con un recordatorio: “Para Ignacio que tenía un hijo y se quedó en el mar” y “El organista Tomás Sánchez”. Se observará que en “Ronda del hombre” es más lo eliminado que cuanto se conserva. Años después será el propio poeta quien seleccione los textos poéticos que aparecen en la antología *Iluminación de los sentidos* (2001), con estudio previo de Manuel Rico; en este caso, con la excepción del poema pórtico, coinciden los poemas seleccionados con los de la antología anterior. Se trata de reescritura por supresión, otro modo de reelaborar un texto.

- Cambios de orden ortográfico y sintáctico en *La ciudad* (1965) y en *Poesía* (1990):
“-no he olvidado, / me han hecho recordar...” pasa a “no he olvidado. / Me han hecho recordar...”, de “Ronda del agua, II”; “qué recintos.../ dejan...” a “qué recinto.../ deja”, de “Ronda del agua, I”.

... que puse un taller de pájaros
 arriba. Qué fiebre hay, qué decadencia en la llamada.
 Han pasado las brujas, los vagabundos, las parejas
 [de novios.
 (“Ronda de la noche” III)

O estos versos de “Ronda del aire, I” suprimidos en *Iluminación de los sentidos* pero no en *La ciudad* (1965) ni en *Poesía* (1990):

Esto es el viento.
 Nada se sabe
 aún, sino que pasa y luce
 buen bordado, buenas heridas, buena
 meditación

Aún se podrían señalar más ejemplos de supresión de versículos o series de versos, sobre todo en “Ronda de la noche”.

Sin tratar de ser exhaustivo ya que se trata de aportar ejemplos de diferentes maneras de reescritura, veamos la *inmutatio* en estos versos de “Ronda del agua, II” en los que la huella de *La ciudad* (1965) se conserva en unas pocas palabras -corresponde al primer cuadro-, mientras que en el segundo cuadro se ofrece el texto tal y como aparece en *Poesía e Iluminación de los sentidos*:

<p>Todas las nubes pasajeras, las que han templado el corazón, las que han caído con sencillez, con la sorpresa de ser abrazo loco, un día siguen siendo vaivén ...</p>	<p>Las nubes y mi vida, reflejadas así sobre las [aguas. Vedlas templando el corazón, navegando la sangre con sencillez, siendo vaivén ...</p>
--	--

La reescritura es una clara señal de que la obra literaria está viva, de que aún puede evolucionar hasta que el poeta así lo decida. Para cada lector la obra permanecerá abierta aun cuando no haya sido retocada, ya que él lee y relee, y crea su propio palimpsesto.

17. Saliendo de *La ciudad*

En esta obra el poeta, sin abandonar el camino por el que se irá desplazando a lo largo de toda su creación poética, ese “olor a infancia”, avanza hacia una poética asentada y duradera, hacia la legitimación e identificación con una realidad que es la suya propia y personal.

Ya al final del libro, a la salida, en la “Ronda del hombre” se adivina el triunfo del fracaso, en el poema “Despedida”. Una vez que la emoción amorosa ha alcanzado su máxima tensión, ésta se diluye de una manera inesperada. La dialéctica emocional, la tensión y el contraste de ámbitos que intentan hallar la armonía más que la desorientación, constituyen los hilos de este tejido poemático; si no todos, sí algunos de los importantes.

El final del libro parece desembocar en la muerte, tan presente en casi todos los poemas de “Ronda del hombre”; y no es casualidad, ya que parece convertirse en el recordatorio del que va a ser sin remedio el final del hombre, la desembocadura. Al menos, la poesía, mientras siga creando la realidad, sea más o menos verdadera, alarga la ilusión, acaso el engaño, de esa realidad ineludible hacia la que aquél va encaminado.

“Desde el momento en que la poesía nunca estuvo interesada por la perfección de la realidad, sino que siempre, por el contrario, fue movida por la suspensión de lo real, habrá que ir pensándose seriamente tanto si la realidad es posterior a la poesía, cuanto si la escritura con que la poesía vaya dialécticamente encarnándose no podría estar fundando, por lo dicho, otra realidad más verdadera, una realidad donde habitase lo real de la vida” (Molina Damiani, 2003:36).

¿Existía ya la ciudad o fue primero *La ciudad*? Hubieron de surgir de manera simultánea. De la palabra, a través de imágenes, fue asomando esa nueva realidad. El dinamismo que generan palabra e imagen convoca al encuentro forzoso de ambas. Pero antes que todo, incluso antes que la palabra, el río Júcar ya era, ya existía como sustrato generador de vida para cuanto a él se aproximara; ahora vuelve recreado, redibujado, nuevamente leído.

Llegamos al final de un proceso desde el que se ha intentado “desnombrar” una realidad conocida a través de los sentidos y las sensaciones, la realidad empírica; ahora hay que dar

el paso hacia otra forma de escenificarla: como presencia poética. De una a la otra oficiará la palabra como guía; ella será el anuncio anticipador de cuanto ha de venir o la confirmación de un punto y final a modo de cierre con un expeditivo ‘nada hay que indique más allá, al otro lado’.

OBRA PARA VOZ SOLISTA Y CORO

VII CORO DE ÁNIMAS: Obra para solista y coro

La obra poética de Diego Jesús Jiménez se edifica en un único poema que va creciendo con nuevos libros; ese poema contiene el dinamismo necesario para su continuo agrandamiento. Cada libro deja una puerta abierta a través de la que se puede transitar hasta el anterior: palabras, imágenes, emociones, están depositadas en las diferentes estancias y caminan libremente por ellas.

Muerte, ceremonia, una situación y dos momentos que dominan el escenario de la ronda última de *La ciudad*. Con nostalgia de lo desaparecido y amado se inicia *Coro de ánimas*. Instantes diferentes para una única realidad, poética, creada, tal vez cotidiana, aunque nunca real fuera del cosmos poético.

Es “la obra de arte total” o *Gesamtkunstwerk*: el libro unitario propuesto por los simbolistas, la Obra. El poeta para levantar su edificio echará mano de la realidad vivida o soñada y desde ella creará otra, sublimada; ésta sí será más suya aún. Como obra abierta que es, nunca considerará llegado el final, porque, al ser puesta en manos de los lectores, también creadores, continuará en pie y crecerá con ellos según vayan adentrándose en los poemas.

Ni dogmas, ni respuestas definitivas, ni certeza o conocimiento absoluto, el poeta sigue habitado por la inquietud y el desasosiego ante tanta pregunta sin posibilidad de respuesta; ante verdades aparentemente incontestables se abrirá a la duda porque “lo abierto no cabe ni está en ningún lugar / da lugar: lo abierto abre, ese abrir es su aparecer” (H. Mujica, 2007: 178). En ese espacio será dinamismo creativo la palabra, que ocupará los vacíos dejados por el silencio; ambos aceptarán la luz inicial de aquélla hasta quedar envueltos en medio de imágenes, máscaras y un mundo dominado por lo irracional.

El primer verso en “Ronda del agua”, de *La ciudad*, es “Volvemos”: regreso sobrepuesto al ahora y desde aquí a lo que éramos, a aquella y esta nuestra tierra. Ese inicio ya abría los espacios a un coro que, si bien no sonaba armonizado aún, sí anunciaba una existencia inminente, se escuchaba la voz solista acompañada; aquel primer poema de “Ronda del agua” finaliza así: “En las gavillas, dejo la voz / como el que marcha un día para segar y sabe / que el olvido es el coro de la tierra”. ¡Qué coro tan extraño cuyas voces son el olvido! ¿Cuál será su repertorio? Para que el silencio no sea su partitura habrá que recuperar la voz, de modo que no terminen por imponerse quienes siguen deseosos de acallar el tiempo pasado con la pluralidad de voces que en él se pueden escuchar ni

aquellos que creen que el enmudecimiento ha de ser una nueva dimensión humana. Coro con el yo solista han de ser quienes canten e interpreten.

Ya en *La ciudad* comienzan a oírse coros que ensayan, interpretan y ponen voz a tantos momentos de la vida del hombre. Así en “Ronda del aire, III” resuenan los ecos corales: “Rocas eternas / me comprenden, me han ayudado / hasta llegar, hasta poner el coro / de mi paso en la tierra”. El yo lírico y su deseo de ser, de estar, de participar juntamente con los otros irá conformando la polifonía para su itinerario; una voz personal que no puede prescindir de otras voces para no dejar de ser coro. Luis Cernuda en el poema “Díptico español, I” de *La realidad y el deseo* (1999:501) ya destacaba la polifonía en el poeta, quien nunca se debe a una sola voz:

Hablan en el poeta voces varias:
Escuchemos su coro concertado,
Adonde la creída dominante
Es tan sólo una voz entre las otras.

El poeta y otras voces, acompasadas, individuales pero concertadas; lo serán cuando alguien las coordine y dirija para que no se pierda el acompasamiento; pero ¿quién llevará la batuta en medio de tanta voz poética?

El término “coro” contiene una enorme riqueza y un significado eminentemente musical; no obstante, su significado abarca espacios tan amplios como variados. Se puede encontrar en el ámbito laico, el religioso y eclesiástico, el cultural de la dramaturgia clásica o ser espacio en un templo; el coro puede ser símbolo de unanimidad y cohesión; siempre estará asociado a la pluralidad y a la participación, no muy alejado de la teatralidad -qué hubiera sido de las tragedias clásicas sin él o del entorno celestial sin los nueve coros angélicos-. Aparece unido a la voz, pero no olvidemos que los danzantes y bailarines también forman coro y que en los templos o en los teatros hay espacios llamados así; por lo tanto, en “coro”, además de voz, también hay movimiento e imagen plástica.

Volviendo a aquella voz dominante, ha de ser el yo lírico, el yo poético -que no tiene por qué parecer una elongación ni expansión del poeta- quien module el tono; tendrá que presentarse con entidad viva que siente, que pisa la calle, que conoce los ritmos del paso del tiempo. Su función, entre otras, será suscitar la aparición de un tú, de un nosotros como elementos de creación literaria; hablará, dará la palabra a los otros, al tú, al nosotros

o interpretará la voz de ellos, los ausentes. Surgirán textos con recorridos significativos múltiples en los que y con los que podrían coincidir o no los demás. De todos modos conviene no olvidar que cualquier yo poético es una abstracción textual, “una construcción lingüística, o mejor dicho, un conjunto de instrucciones para crear el foco de una voz emisora que puede tener más o menos (o nada) que ver con el autor en tanto que escritor” (Luján, 2006:213), una edificación sobre la palabra, necesaria para el devenir de la obra literaria que, como cree Jenaro Talens, ha de ser heterogénea y fragmentaria, por sus múltiples voces y por los numerosos textos. El yo poético en sí mismo debiera ser un coro de voces para convertirse en auténtico intérprete más que en portavoz del poeta.

Vayamos adentrándonos y escuchemos *Coro de ánimas*; apreciaremos voces de tintos polifónicos cuya procedencia no siempre el poeta será capaz de identificar, ni tiene por qué hacerlo. Acudirán desde la infancia y las infancias, desde una tierra conocida, redescubierta en algunos momentos y (re)visitada siempre, desde vivencias y recuerdos de ahora y de entonces; algunas aparecerán espectrales en las estancias de esta construcción poética.

La partitura de esta obra, con dedicatoria inicial para María España y Francisco Umbral, interpretada con coro, ha sido compuesta con el acarreo de momentos vividos, de aspiraciones y fracasos, de una realidad humana que escapa al razonamiento y a la lógica; materiales todos ellos que confluyen en la necesaria recreación artística.

El poeta busca el adentramiento en territorios donde el misterio tan sólo se puede desvelar desde imágenes, referencias mágicas, anticipándose a esa realidad que ha sido trascendida; tal vez, se alcance escasamente el conocimiento de la apariencia o consiga la liberación de voces que habían quedado embarrancadas. En el cernudiano “Díptico español, I” de *La realidad y el deseo* (1999:503) se recuerda que “No es el poeta sólo quien ahí habla, / Sino las bocas mudas de los suyos / A quienes él da voz y les libera”. Es cierto que el hombre nace ligado a una lengua, a una tradición, a una cultura, a un ambiente concreto; muy pobre sería si no superara ese ámbito; en el oficio de hombre está la superación, no el olvido, de las tapias más próximas que cercan hasta impedir una mirada más amplia. Así lo recuerda León Felipe en el poema “Romero solo” recogido en *Nueva antología rota* (1975:22): “Que sean todos los pueblos / y todos los huertos nuestros”; es la única manera de sentir, de sentirse y ser sentido.

Ha de tenerse en cuenta que muy probablemente el poeta no sea dueño absoluto del poema que escribe; él habrá puesto orden, habrá adoptado para su uso formas expresivas

y una lengua de la que se siente copropietario, la comparte con otros muchos que, como él, han sido capaces de ir acumulando riqueza y tradición. En la creación artística el poeta irá conformando significados y contenidos de esas palabras que se le dan en usufructo; tras su manejo y el paso por sus manos, si deja huella en ellas, se habrá enriquecido esa lengua, el patrimonio común. Cómo está organizado un idioma lo explica Ludwig Wittgenstein con un símil, el de una ciudad antigua:

Unsere Sprache kann man ansehen als eine alte Stadt: Eine Gewinkel von Gässchen und Plätzen, alten und neuen Häusern, und Häusern mit Zubauten aus verschiedenen Zeiten; und dies umgeben von einer Menge neuer Vororte mit geraden und regelmässigen Strassen und mit einförmigen Häusern.

(Jiménez Heffernan, 2004:30)

Por tanto, viene a decir el filósofo alemán, nuestra lengua puede ser comparada con una ciudad que tiene barrios nuevos y casco antiguo, casas reformadas en diferentes épocas, callejuelas y plazas, una lengua también conserva aquellas características propias y originarias que la han conformado a las que se han incorporado otras muchas palabras y estructuras que sirven para presentar ese estado actual y momentáneo. En esa ciudad, en esa lengua, están instalados los habitantes -creadores y usuarios- quienes habrán de realizar las reformas necesarias en cada momento; la vigencia y vitalidad de una lengua es asunto de todos, de aquellos que la manejan a diario y de cuantos se acercan para conocerla; será el observatorio desde el que sus hablantes verán e interpretarán el mundo. El lenguaje poético, especialmente, se desarrollará en ese entorno como fruto de la experiencia singular y colectiva; en él las palabras alumbrarán las emociones propias y ajenas, heredadas, pervivirán en su mundo creativo, en esa construcción artística que se integra en la ciudad-idioma según el símil de Wittgenstein. “En el poema las palabras no significan: son” (Mujica, 2007:167); desde ellas se desencadenarán significados, sentidos, emociones, visiones... Todo porque antes de nada, las palabras son.

1. La infancia como eco

De los ríos de la infancia, del amor compartido que nace y busca un cobijo como vivencia cotidiana, del contrapunto de la muerte como límite a un tiempo habitado, del desconocimiento del bien y del mal, de la esperanza a pesar de la intemperie, de todo ello

manan las fuentes con cuyas aguas se riega y alimenta *Coro de ánimas*: nuevo espacio elevado sobre libros anteriores.

El poeta mantiene la unidad diferenciada dentro de la totalidad de su gran poema final con la habilidad del artesano que conoce la urdimbre y la ductilidad de sus claves poéticas –regreso, infancia, memoria, recuerdo, precariedad- observadas por el yo lírico desde tiempos y espacios diferentes en cada libro. “Hay pocos poetas cuya obra entera consiste en un único, multiforme poema constantemente reescrito. La palabra, para ellos, sería a modo de un espejo que refleja las más distintas y aun contrapuestas imágenes y permanece, sin embargo, siempre igual a sí mismo” (López Luna, 2007:55). No han de interpretarse las palabras anteriores como autolimitación o agotamiento creativo, sino que en cada obra ya está latente y hay indicios de la que será la siguiente; como diría Pound, el poeta es fiel a sí mismo en los cambios que va generando, es decir, permanencia entre tanta mudanza.

Constantemente se han buscado analogías para explicar la obra literaria, poética también; para llegar a una conclusión, ya comentada anteriormente, que toda la obra de un autor es una <<forma orgánica>>, que puede ser considerada igualmente como un <<correlato objetivo>>. Desde Coleridge hasta Yeats o Eliot son muchos los que han propuesto explicaciones y respuestas. Una de ellas la retoma W. K. Wimsatt quien, a partir de otros estudios, establece una analogía entre plantas y poemas, cómo algunas características del mundo vegetal sirven para explicar el todo orgánico de la obra poética que, de una u otra manera, ha de tener siempre una raíz de la que surgirá todo el organismo: ésa estaría en la infancia. Según Wimsatt:

Las cinco propiedades o principios de la forma orgánica establecidos por Abrams son: 1) la TOTALIDAD, la prioridad de la totalidad; sin el total las partes no son nada; 2) CRECIMIENTO, la manifestación del crecimiento en la <<evolución y extensión de la planta>>; 3) ASIMILACIÓN; la planta convierte diversos materiales en su propia sustancia; 4) INTERIORIDAD; la planta es la fuente espontánea de su propia energía; no es moldeada desde fuera; 5) INTERDEPENDENCIA, entre unas partes y otras, y entre las partes y la totalidad; si se arranca una hoja ésta muere. Estos principios coincidentes o superpuestos son, a todos los efectos, equivalentes de un principio único que podemos llamar <<Forma orgánica>> [...]. Tienen una gran afinidad, o incluso cierta identidad, con un sexto, favorito de Coleridge, que postula la tensión y reconciliación de múltiples opuestos que sólo el peculiar poder del genio artístico es capaz de lograr. (Doce, 2005:262)

Si nos detuviéramos en cada una de las propiedades señaladas anteriormente, habría que concluir que el paralelismo entre la creación poética y el proceso natural que siguen las plantas es notable; tal vez no se pueda hablar de identificación total, puesto que a la obra literaria afluyen estados de conciencia, de imaginación o de capacidad de artificio de las que carecen la planta y su mundo natural; por ahora parece ser así; ya veremos el desarrollo futuro lo que traerá consigo.

¿Dónde está el eco de la infancia en el símil anterior, el crecimiento de la floresta? Habrá poemas y libros en los que todo eso se aprecie con evidencia y otros en los que sólo tenga presencia en la lejanía o escuchando con detenimiento las palabras. En el cuerpo vegetal, es decir, en el poema, la infancia será esa fuerza que subyace y proporciona energía al constante desarrollo del poema-planta. Con frecuencia se repite que no es posible escribir si no se ha vivido; a eso convendría añadir que sin infancia, vivida o rechazada, sin emoción, las palabras de los poemas sonarán más huecas, más forzadas. El poeta lo sabe y se pregunta en “Poema ante la catedral de san Julián, en Cuenca”: “Cielos / por donde fue la infancia, ¿dónde estáis? ¿Qué ha sido / de vosotros?” Es necesaria la presencia de ese período inicial de la vida humana que sirva, durante diferentes momentos, como punto de referencia y señal de partida o punto de encuentro en un retorno deseado. Ahí donde las viñas “hacen cuesta” y apenas tienen esperanza los centenos, donde ya asoman los pinos, ahí “está mi pueblo”. Sin olvidar nunca un norte conviene una mirada hacia ese origen, ahí el poeta ha de hallar siempre que lo necesite cómo y dónde retomar su camino. “Nada, / sino la piedra sobre la piedra, la viga rota / de la niñez, responden”, en el mismo poema reconoce lo importante que es no perder esa referencia. Hölderlin lo resume en dos versos que recoge Heidegger: “Difícilmente abandona el lugar / lo que mora cerca del origen” (Heidegger, 1999:119).

La interdependencia, imprescindible para que se produzcan asimilación y crecimiento, como señalaba Abrams, es la que facilita la unicidad, -no una uniformidad imperturbable e incapaz de apertura a los tiempos del devenir que se irán presentando al yo lírico- de la totalidad, la obra de un autor. En cualquier caso, esa infancia servirá de señuelo. En todo pasado “se diluye lo que fue realidad y lo que quiere añadir la imaginación, se enredan y nivelan las aguas de los ríos, las que fluyeron y las que se cree que fluyeron, todas igual de verdaderas”. (Martínez Oria, 2007:108) ¡Qué duda cabe de que entre las corrientes de esos ríos, entre caudales de aguas convergentes están la infancia y las infancias que cada uno haya vivido, ahí permanecen como espejo y eco! Nunca los ríos detienen sus aguas,

siempre corrientes, negación de la pasividad y de lo estático; en ellos se mueven y trasladan imágenes y vidas de cuantos decidieron asentarse en territorios más altos, en las cabeceras de su nacimiento. Será éste un espacio propicio para que el yo lírico decida detenerse -así lo entenderá en el poema “Primer amor”- en un punto por donde pasa el río y, como quien espera, quedar en calma allí sin límite, resguardado, observando el trajín que llevan consigo las aguas: “Huérfanos, quietos, sentados / para siempre en el río / de nuestra infancia”. Desde ahí, desde esa infancia-río, fluyendo sin detenerse en remanso alguno, fingiendo indiferencia ante tanta vida, acudirán, vestidos de realidad o apariencia, los materiales imprescindibles para levantar o restaurar el edificio poético.

Todo se transforma poco a poco en una operación de rescate de la inexistencia, en la posibilidad de hacer visible lo que, en ocasiones, queda esparcido entre variados tiempos poco reconocibles desde la distancia.

2. ¿Tiempo pasado, tiempo perdido?

Rescate. Recuerdo. Retorno. Recuperación. ¡Qué riqueza y cuántas posibilidades para situar en espacios y tiempos ofrecen las palabras con el prefijo *re-*! Sin esa posibilidad de mirada hacia entonces el hombre quedaría en la orfandad, en la indefensión, tal vez al descubierto. Aunque se quiera, no se regresa a una etapa temporal precisa y concreta sino a un tiempo absoluto y difuso, extenso como un todo que se muestra inabarcable. Desde el ahora, aquel alejado entonces parece sobrepasar lo natural ya que se mantiene envuelto en lo mágico, en lo simbólico donde lo racional lentamente se diluye; cuanto permanece en ese tiempo absoluto descansa sobre una base frágil por inestable, de ahí que el yo poético haya de proseguir su actividad sin detenimiento y atraer ausencias capaces de completar las carencias actuales. “Que nunca / pierda su antiguo oficio / la memoria” se pide a sí mismo en el poema “Primer amor”; que el continuo trasvase de materiales en un discurrir tantas veces desordenado sea estructurado y sirva a la creación poética, a la escritura o reescrituras; que desde el espacio en que permanece la memoria sean traídos incluso aquellos sucedidos de difícil escritura; el yo poético habrá de ser quien configure con apariencia de literarias las vivencias que considere útiles para la definición de sí mismo y de su entorno, para la creación de ese cosmos desde donde irá trazando sus itinerarios.

En el hombre, en cada uno se averigua la representación, ¿acertada y fiel?, y suma del tiempo pasado, síntesis de un devenir marcado por innegables huellas, perdidas ya algunas, menos evidentes otras, concentrado en unidades individuales con innegables

interferencias mutuas. ¿Cómo diferenciar en el cauce si las aguas que pasan son manantiales o tributarias? Al fin, cuanto fluye por él es agua, o memoria. No es un tiempo perdido e inútil. “Somos nuestros antepasados” recuerda Diego Jesús en el poema ya citado a la vez que recoge la reflexión general de Ortega y Gasset cuando señalaba cómo cada uno de nosotros no somos meros descendientes sino herederos, recibimos un pasado y transmitimos nuestro presente; por tanto, el hombre es guardián de un tiempo ya transcurrido que no ha tenido oportunidad de rechazar; y, simultáneamente, es ahora y en ese *ser ahora* hay algo, difícil cuantificar cuánto, que *fue*. “¿Sabes ya / que los hijos nos hacen / más estériles?” se pregunta el yo poético con nostalgia en “Primer amor” al mismo tiempo que lo asegura; cada nuevo hijo se va adueñando del presente y arrumba inexorablemente hacia el pasado a los padres; aquéllos son el presente mientras que sus progenitores son alojados en el pasado. El proceso volverá a representarse con el cambio de actores y papeles; es el juego al que el tiempo tiene sometido al hombre.

Inmenso es el horizonte que queda abierto para que el poeta proceda a deslindar cuanto su mirada abarca hasta modelar todo ello en su mundo poético, hasta conseguir transformarlo en vivencias. Conviene recordar, por tanto, que para la creación poética tradicionalmente ha sido muy importante la realidad verbal, pero ésta forma parte de un proceso que en ocasiones casi puede prescindir de esa materialidad verbal; pensemos, por ejemplo, en la poesía visual. En el proceso creador “el poeta dice y, al decir, *hace*. Este hacer es sobre todo un hacerse a sí mismo: la poesía no sólo es autoconocimiento sino autocreación. El lector, a su vez, repite la experiencia de autocreación del poeta, y así la poesía encarna en la historia” (Paz, 1981:93-94). Se destaca así el espacio de actividad del yo poético que habrá de sacar a la luz todas las posibilidades creadoras para colocar en manos del lector, ya exenta como texto oral, verbal o visual, la realización concreta que, posteriormente será (re)creada por aquél; cuanto había comenzado como acto personal se expande a otras individualidades hasta adquirir dimensión colectiva; cada uno tratará de ubicar lo que, previamente, en algún momento ya había encontrado.

2. 1. Somos los restos

El poema pórtico que da paso a *Coro de ánimas* se dibuja con una escenografía del mejor barroco, recuperada la iconografía de la muerte y su paso destructor: un lienzo que bien pudiera firmar Valdés Leal desde su pintura de jeroglífico; con ella pretende emocionar aunque también obliga a pensar; no escribe, dibuja sentimiento y apocalipsis,

prepara un escenario en el que irán desfilando imágenes más que personajes, espíritus deambulando a la búsqueda de sus cuerpos. En palabras de Jaime Siles: “la cultura barroca es una cultura sensitiva, más que intelectual, y emotiva más que intelectual: porque se trata de impresionar no a y en la razón, sino a y en los sentidos” (Siles, 2006:264). Imágenes, lienzos, tallas, plasticidad convincente sin necesidad de palabras, escenografía que importa más que la acción, lo concreto reduciendo a figuración lo abstracto: todo dirigido a los sentidos que, impávidos, no aciertan a controlar la emoción percibida. Desfile sin descanso de sensaciones que incorporan de manera simultánea a todos los sentidos.

Aproximándonos más a nuestro tiempo habríamos de situarnos ante las pinturas negras de Goya o, ya en el siglo XX, escucharíamos el grito, quejas, desamparos de este y otros poemas en el *Guernica* picassiano o en *El grito*, de Munch, donde han quedado impresos para siempre.

La teatralidad de los primeros versos con los que abre el poemario y la plasticidad de imágenes que aparecen para colocarse anárquicas una tras otra, sitúan al lector ante un espectáculo de desconcierto de luces y sombras; la acción apenas interesa por ser ya conocida; lo que el poeta pretende es que sean los sentidos los que se detengan en la representación que ante ellos desfila imparables, que en los versos se escuchen los lamentos sin solución del ser humano, del hombre desamparado ante lo que ve, imagina y presiente.

Seres
que amé, páginas
de un libro antiguo, huesos
oxidados, medallas, cráneos difuntos que se deshacen
bajo la luz, voces
que se quejan, gritos
de desamparo. Veo sólo deshonra ante la muerte...

Pintura y poesía bajo una luz incapaz de iluminar, más testigo de la desolación que esclarecimiento de la ruina. Ha plasmado el poeta una sinfonía verbal, un coro que se ve y se escucha, coro en el que la muerte impone su propia armonía. Las imágenes se van despeñando sin pausa ni aliento en medio de un lenguaje descarnado, desnudo y sin concesiones; sobrecogen esos versos que se diría nacidos del *Dies irae*.

Del libro anterior, *La ciudad*, se sale con un último poema, ya preparando el camino a éste, dedicado a Evtuchenko; en él reflexiona sobre el paso del tiempo, el transcurrir de la vida y así abre la puerta para *Coro de ánimas* con la ambientación del desastre al que el hombre está dirigido. Y con desánimo, para que no quede duda alguna, a un paso del abandono, confiesa el poeta un poco más adelante: “He aquí todo cuanto un hombre / puede tocar con la memoria”; pareciera haber quedado encerrado el yo poético entre la desorientación y el aislamiento, sin salida aparente, enredado entre objetos e imágenes ocultos bajo un disfraz que lo conducirán al desvarío. La realidad, así como el cosmos personal y vital del poeta, de pronto quedaron bajo un montón de escombros y restos que, con su disfraz, lo ocultan todo y distorsionan para provocar el equívoco y la desazón humana. ¿Será eso cuanto guarda la memoria desde ahora? ¿Podrá el recuerdo rescatar de entre los desechos algún tiempo vivido? La respuesta no ha de ser buscada en otros poemas, en este mismo escribe: “Mas no hay nada, / sabed, sólo el vacío habita / nuestra sangre”. Ante un horizonte tan negado, ante esa cerrazón unamuniana tendrá que ser restaurada la memoria y rescatado el pasado para dar continuidad y aire respirable a un yo empírico y vital que alimenta al yo lírico. Sin duda, ha de aparecer alguna forma de Poesía y presentarse como “salvoconducto”, propone Molina Damiani, para abrir entradas en el edificio poético a otro tipo de luz. Llegados a este punto, a pesar de todo, no conviene olvidar que “Todos vivimos en la frontera, a un paso de la felicidad y a otro del abandono y el desamparo” (Lostalé, 2004:23). Al fin, el hombre ha de reconocer que se mueve entre la gloria y el abismo, en medio de la contradicción.

Entre la duda y la contrariedad, de una a otra camina el yo poético hasta verse envuelto en la suya propia, en una circularidad de la que cree que es difícil salir porque “Somos / el cazador de fieras / y la fiera encerrada, la esperanza del águila / y su jaula”. De nuevo, y en el mismo poema inicial, regresamos a la declaración del absurdo, a la luz y la sombra, al agotamiento ante la imposibilidad de romper con todo lo establecido. El poeta quiere provocar el desasosiego acercando fronteras que circundan al hombre y dejar en evidencia lo que de contradictorio encierran la naturaleza humana y el vivir día a día. No le conviene al hombre alcanzar la meta definitiva pues sería el triunfo del fracaso, el deterioro, el abandono ante nuevas búsquedas. A la verdad convincente, a la respuesta exacta nunca llegará el poeta porque no son esas sus intenciones y sabe que en esa indagación se perdería.

Este frecuente estado de ansiedad ante lo incierto, este no saber queriendo, esa duda inagotable recuerdan a un Miguel de Unamuno y su poesía meditativa atrapado en la perplejidad y en la angustia existenciales; desde el pensamiento reflexivo intentará hallar la aclaración a sus inquietudes existenciales; “pensar el sentimiento y sentir el pensamiento” sería una propuesta con la cual el ser racional pudiera hacer frente a los desafíos y preguntas que se le plantean día a día sin descanso.

Este primer poema que sirve de pórtico a todo el libro señala ya cuán enorme se presenta el sentimiento de pérdidas, cuánto espacio va ocupando el vacío en el alma humana a pesar de la presencia de sentimientos como el amoroso, en él ya están esculpidas en bajorrelieve las diferentes partes en que quedará articulado este libro. No es raro que los poetas recomienden colocar alguna forma de contrapeso en las alas de los versos; tal vez así no vuelen muy alto, residan más apegados a la tierra y recojan la parte más humana de ésta.

Ya desde el comienzo de este poema Diego Jesús Jiménez sugiere que no va a escatimar densidad y hondura ni van a quedar los poemas sometidos a la docilidad ni al relajamiento; de ninguna manera dibujará una atmósfera artificial y edulcorada para facilitar sin consecuencias la asimilación de sus palabras. No estaría de más recordar la parábola de Kant en la que se querían eliminar hasta tal punto dificultades e inconvenientes que a una paloma se le facilitaba volar en el vacío para no sentir la resistencia mecánica del aire. Nuestro poeta, afortunadamente, no empleará la palabra en vano ni creará mundos o ámbitos que parezcan tan inocuos y falaces que conduzcan a la asfixia. Él conoce bien el alma humana y no se va a someter a la facilidad ni a la coloración edulcorada de las formas, ni va a marcar itinerarios que conduzcan a la inanidad de lo perdido; no quiere pisar sin dejar huella notable en cuantos decidan acercarse hasta el recorrido que proponen sus palabras.

3. El amor como revelación primera.

De amor, de vida, de muerte: tres coordenadas en las que se mueve este libro, tres referencias a las que no serán extrañas la memoria, la infancia y la nada final.

3. 1. “De tierra para arriba...”

Este poemario aparece dividido en tres Libros y una “Despedida”. En Libro I se manifiesta el descubrimiento del amor. Ya desde esta infancia, y sin pausa, tendrá una

presencia continuada que se reflejará en *Coro de ánimas*; no sería inexacto exagerado afirmar que esta obra constituye un gran poema de amor con manifestaciones intensas, dominantes en muchos poemas, más veladas o sólo sugeridas en otros. Ese sentimiento amoroso tendrá movimientos imprevisibles pero siempre va a estar ahí. El yo lírico recorre un itinerario amoroso, con relieve accidentado que, como un éxtasis místico lo trasciende todo, aparta de la cotidianidad a los amantes hasta situarlos por encima de lo terrenal, al amparo de vaivenes perturbadores: “Juntos los dos, de tierra para arriba, ¿qué importaba / la muerte?” pregona en el poema “El camino”. Solos los amantes, indemnes, sobrepuestos al devenir y por encima de cualquier freno ¿qué importa cuanto anuncie decadencia o fracaso?, ¿para qué fijarse metas que excedan este sentimiento?, ¿un final?; quede la muerte como perturbación ajena, confinada en el olvido.

Surge, entre tanto, un tú poético, real, desvelado sin ningún remilgo, que acude para escuchar cuantas preguntas plantee ese otro yo que no espera respuesta alguna: “Társila, amor, dime”. Es Társila en la obra de Diego Jesús Jiménez no un nombre de mujer sino referencia, símbolo, aliento permanente. Y el ascenso continúa entre nuevas preguntas y reflexiones que suscita la mirada hacia abajo donde todo sigue su curso y en nada se aprecian cambios: “pasaban los muertos, saludaban, / me decían adiós con sus pañuelos negros. Iban de paso / y olvidé”, prosigue el poema ya citado; ese olvido, sabe el poeta, que es estéril, tan sólo una excusa momentánea, algo pasajero que en sí mismo generará internamente actividad para quedar superado; no se trata, por tanto, de un olvido real sino de una actitud temporal y fugaz, un amparo que sirva de protección ante el estado emotivo producido por un sentimiento amoroso que no admite interrupción ni detenimiento posible.

Y con la seguridad que proporciona ese amor que ante nada se detiene, la travesía prosigue: “Dame / la mano, vamos / ciegos los dos a caminar, / ciegos y alegres”; ¡qué ceguera tan extraña que no es impedimento para estorbar la ruta iniciada, donde las fronteras no señalan límite alguno!, ni la muerte con sus muertos volverán a interferir en este estado de sublimación a lo largo del Libro I; ambos términos permanecen velados en esta parte del poemario porque en él se trata de la vida de un amor, donde la adversidad o el fracaso debieran considerarse efímeros.

3. 2. Lenguaje ritual y ceremonial

Los amantes desde su sentimiento amoroso no pertenecen, en ese estado de arrobamiento, a este orden terrenal y común; creen haber superado la materia y el tiempo, aunque al cuerpo han de volver y sentirse en él.

Destaca en esta parte del poemario la forma y tipo de lenguaje a los que el poeta acude para expresar cuanto desea; echa mano de palabras procedentes de aquel ámbito religioso que tan marcado quedó en las mentes infantiles de entonces tras horas interminables en la iglesia para aprender de corrido un catecismo de textos imposibles y oscuros, incapaces de ser comprendidos -tampoco era ése el objetivo último- pero imprescindible en aquella España rural y devota por necesidad e imposición, por pasatiempos. Es la vida encerrada en la creación artística. Así opinan algunos creadores; consideran que cuando la fantasía se concreta en una obra de arte literario, el resultado, sea poema o novela, guarda alguna referencia con el autor cualesquiera que hayan sido las mediaciones instrumentales empleadas. Como se ha señalado en otras ocasiones, la vida propia o ajena, soñada o vivida, llega a reflejarse con una intensidad diferente en la producción artística; ya Juan Ramón Jiménez había incidido en este tema afirmando que la vida, el hombre y el mundo son la órbita alrededor de la cual la poesía se mueve: tres ejes que reúnen todas las rosas de los vientos.

No es extraño, por tanto, que se produzca en estos poemas una fusión entre sentimiento amoroso y un léxico contagiado por una religiosidad de rezos y templos, de ceremonias y misterios inabarcables. Desde un lenguaje conocido el poeta funda otro nuevo, perturbador, con lo desconocido.

¡Qué antigua oración es esta
del cuerpo! ¡Qué rezo se oye
por la carne, tiembla sin equilibrio, rompe
los caminos, las sendas olvidadas, los atajos perdidos
del corazón!

En estos versos de “Infancia” el cuerpo es un espacio para la plegaria; aparece investido por la magia que aquélla produce al ser recitada en un templo; el cuerpo ya no es pura materia sino que se ha convertido en elemento para el rito y la peregrinación de los sentidos. En el fondo de esas palabras subyacen las explicaciones sobre la creación del hombre, sobre la dualidad cuerpo - alma oídas machaconamente por mentes infantiles durante años, hasta casi la convicción de que el cuerpo era también un templo, no sólo un

simple armazón con caducidad indudable; inevitable una vez más volver a María Zambrano y su concepción del hombre.

La atmósfera ambiental que sugiere este lenguaje, “Deja que con tu voz / y tu perfume, / yo haga / un altar en la noche” (“Ideal”), dirige el texto a la superación, a situar incluso al yo de la escritura por encima de lo material y caduco; logra convertir en solemnidad lo más habitual, aquello que nunca había rozado ese ambiente histérico y ritual. De esta forma, con ese lenguaje queda depurado y hasta sacralizado lo humano; cuanto sea referido con esas palabras aparecerá ascendido a otro estadio superior por encima de la materialidad. Tanta expresión lingüística no servirá para comprender el mundo en su totalidad ni ayudará a desvelar el origen del amor, mas para el yo poético, para los amantes será un valioso medio de expresión y explicación, de entendimiento mutuo; han conseguido la configuración lingüística del mundo a su medida. El poeta ha llegado así a la visualización de lo inasible, al acercamiento hasta la inmaterialidad, a una aproximación a cuanto se escapa al peso y a las medidas y rehúye las magnitudes contables; sólo la creación artística es capaz de alcanzar ese confín.

Bajó la anunciación del triunfo hasta nosotros.
En un principio vimos florecer las auroras,
cómo los trigos consagraban el campo,
y un ofertorio
de caballos y niños trotaba por la hierba.

Anunciación, consagrar, ofertorio: palabras de creencia, de ceremonia religiosa. En estos versos con los que comienza el poema “El camino” se une lo mágico con la plasticidad de la imagen; ¿a quién no llega de inmediato la pintura de Fra Angelico al leer el primer verso?, ¿cómo no imaginar, “ver”, ese paisaje bucólico que dibuja el poeta teniendo como soporte figurativo el cuadro del pintor con aquellas figuras envueltas en dulzura y atravesadas por un haz de luz? Misterio y realidad se funden de manera tan perfecta que no se aprecian los embastes. Se observa una disposición vertical descendente de los diferentes aspectos de la escena: el anuncio baja desde lo alto, desde donde se asienta lo desconocido, lo supremo; la luz de la aurora es manifestación de que el anuncio -conviene indicar que anunciar no es sólo comunicar, sino que además de eso encierra un matiz de algo importante e inesperado- ha llegado hasta lo terrenal donde la vida transcurre con un orden natural que quedará transfigurado tras esa luz venida desde lo alto. Se produce primeramente la consagración del campo y a continuación el ofertorio, una entrega a, que

parece una devolución hacia lo alto, como dádiva, de la naturaleza regenerada y envuelta en esa luz descendida. Un cuadro que desborda vida y placidez: la luz, imprescindible para la vida; el trigo, un elemento básico de vida; los niños y los caballos son vida en estado primigenio.

Todo este lenguaje sugeridor traza unos itinerarios que tal vez alcancen la clarificación de algún rincón de los misterios del alma humana; desde estos registros rituales el poeta logra un clima poético especial en el que renacen la poesía de belleza garcilasiana y la emoción del arrobamiento místico. El amor se ha alojado en la amada y será el amante quien acuda como huésped: “Eres la alcoba / en la que viven mis dioses; eres el viejo comulgatorio / donde oculto mi vida”. ¡Qué mejor lugar de culto para el amor que una alcoba, espacio reducido e íntimo, resguardado de toda mirada ajena y refugio reconfortante para los amantes! Amada y alcoba confluyen como persona y espacio en perfecta unidad. Queda revestida de divinidad -¡cómo resuena el eco de la tradición lírica del amor cortés!- la persona amada, alcanzando la cumbre más alta a la que difícilmente accederá el ser humano.

3.3. El cuerpo, topografía del amor

El cuerpo, sin perderlo como referencia, rebasa la dimensión limitada a unas medidas, a un espacio y a un tiempo en los que está confinado; superadas, por tanto, materia y temporalidad, ha adquirido más de revelación que de percepción.

El recorrido del sentimiento amoroso, sin plan determinado, pasará por edificios destinados al acogimiento de grupos o comunidades; así será “Huésped tranquilo / de esta abadía que es el cuerpo” (“Poema del amor diario”); a otros, bien distintos y con connotación de abandono, llegará en “Amor oscuro”: “Sólo el asilo / de la carne, el hospicio / del cuerpo, nos acoge en la noche”. Huésped, abadía, asilo, hospicio; con estas palabras, sobre todo las dos últimas, queda suavemente diluida la soledad en el abandono de dos cuerpos que se buscan

Esconde el cuerpo un texto, o acaso sea la suma de numerosos fragmentos, que debe ser interpretado y leído en clave amorosa: “En tu cuello alargado / se oscurecen mis sueños, tus caderas sin nadie / me preguntan; ya llegan / como calientes besos, como nubes lejanas / tus rodillas” (“El silencio”). Convertido el texto-cuerpo en paisaje, para completar la topografía, hay que señalar la confluencia de tantos y tantos afluentes que conformarán una fisonomía propia y personal, metáfora y símbolo, y los sueños irán a desembocar en

alguna de sus partes que, a su vez, conseguirá una vida autónoma, aunque efímera, puesto que sin el conjunto carecerá de sentido. ¡Qué suma de complejidades en un espacio tan reducido y con horizontes tan delimitados! ¡Cuánto huésped a pesar de la limitación de espacio material y físico!

La interpretación poética del texto-cuerpo continúa; en el poema ya citado anteriormente, “El silencio”, surge de pronto y a borbotones una serie de metáforas que va cayendo en cascada imparable:

Entonces
eran tus pechos nidos, eran pequeños pájaros
sin vuelo; eran llanuras, pueblos
deshabitados, llaves
de pequeñas iglesias, de alacenas
vacías.

Imágenes sencillas pero de gran fuerza creativa que insinúan espacios reducidos, como lo son un nido –figura tan presente en la poesía mística o en los *Sonetos del amor oscuro* lorquianos- y otros más extensos como la llanura; y llaves, siempre las llaves como superación de cerraduras, para la recuperación de interiores que nunca conocerían lo externo, seguirían siendo desiertos sin ellas. El vacío se había apoderado del territorio, entonces deshabitado, hasta que llegó esa fuerza que con su dinamismo todo lo pone en movimiento. Las múltiples páginas que conforman el cuerpo de la persona amada se llenan de textos para leer e interpretar; así “En la Mancha” hallamos estos versos: “Suena el buen despertar / de las caderas, / los pechos y la música, la luz del vientre / y el mandil”; los pechos, una vez más presentes, quedan unidos a la música y la luz, al vientre: sonido e imagen.

Y volviendo la mirada hacia un cuerpo que un día se deseó y sólo se logró en sueños, en espíritu, el yo poético se da cuenta de que incluso desde el recuerdo se puede hacer una lectura actual de ese momento: “vivo el recuerdo / del amor no alcanzado; piernas, muslos, caderas, rostros, carne / que yo hice de espíritu, ¿dónde / podré veros?”. (“Ideal”). Llama la atención cómo ese cuerpo que tanto idealizó, “que yo hice de espíritu” dice, queda tan desdibujado; con una simple y mecánica enumeración, sin definir, sin echar mano de sensaciones, imágenes o sonidos que acerquen más esa masa informe. Como si sólo se interesara por aquel sentimiento frustrado, nos deja ahí encima colocados, sueltos y sin articulación, sin vida aparente, una masa que perteneció a algún cuerpo soñado, casi inerte

y abandonado, difícilmente imaginable desde ese cúmulo de palabras sin compañía ni color. Ahora es un cuerpo apagado. Tal vez el poeta haya querido mostrar con esa presentación tan desamparada cómo el fracaso o la ausencia del sentimiento amoroso, indispensable para que el mecanismo corporal recobre la armonía de las formas, deja en ese estado cualquier cuerpo que no se acerque al destino marcado.

3.4. El amor llega con el alba

Anteriormente se ha comentado cómo este Libro I de *Coro de ánimas* puede ser considerado como un único poema de amor de intensidad creciente, así como guía iluminada para seguir toda una geografía del cuerpo de los amantes, de la amada especialmente. Mas no sólo se aprecia en esta parte de la obra sino también en otras. El sentimiento amoroso surge desde un principio con aquel “juntos los dos” que será base y fundamento sobre los que se asienta. Ahí está ese yo, frente a o juntamente con ese tú-ella que encubre una ficción de carne y hueso; ambos pretenderán el resguardo de vaivenes venideros. El yo del amante quiere quedar velado bajo el mejor acogimiento que conoce, la palabra, en la cual siempre hallará hospitalidad. “¿Dónde podré esconderme / si no es ahí, en estas / palabras de amor?” se pregunta y reafirma en esos versos de “El silencio” en que las palabras nacen de modo espontáneo, sin parecer sometidas a ningún razonamiento, para considerarlas poco después como “hijas del turbio hospicio / de mi alma -mis dóciles / doncellas”. Al fin, obedientes y sometidas a su dueño esas palabras doncellas han de aceptar el mandato de su poseedor, presentarse cuando el mago ordene su aparición en escena; ¿dóciles siempre o buscarán frente al prestidigitador la rebelión alguna vez? Contrasta ese proclamado origen turbio con la docilidad aparente de la palabra o su doncellez. A pesar de cualquier indicación, seguirá aquélla sirviendo como alivio anímico del yo amante y amado; será siempre el grito que manifieste el alma de ese yo; al fin, pasará de ser doncella a convertirse en un elemento liberador de tensiones y emociones, de libertad.

¿Dónde estás
hoy? ¿Qué haces Tú, mujer, a la que nunca pude amar,
la única que es digna
de mi vida. Solo estoy
ante ti, vivo el recuerdo
del amor no alcanzado.

Preguntas y lamentos en el poema “Ideal” que recogen las quejas amorosas de la poesía lírica amatoria que, desde las jarchas hasta la poesía provenzal, recorrerá todas épocas de la literatura. Búsqueda sin desesperación, soledad, amada inalcanzable; el recuerdo, al menos, suaviza la ausencia y sirve de consuelo que mitiga la dolencia amorosa: “Yo te recuerdo, / retratada y alegre / junto al río; detrás de una ventana”. (“Poema del amor y la compañera”) Elementos de anclaje visibles e identificables, asidero necesario para la fijación del recuerdo y estabilización de la memoria.

En más de una ocasión ya se ha afirmado que el sentimiento amoroso, así como el recuerdo que lo alimenta sobre todo cuando no se ha alcanzado plenamente, tienen mucho de estado de embelesamiento, casi místico, de confusión de territorios, de búsqueda y pregunta por doquier a lo largo de itinerarios poco transitados: “cruje en el campo / tu recuerdo, cruje / tras los últimos montes, en las vaguadas / y en las sendas” ; versos del “Poema del amor diario” que muestran cómo para el amante todo es recuerdo de la persona amada; su eco lo escuchará en cualquier lugar, en un momento inesperado del día, o tal vez tras la ausencia de luz en la noche.

La confluencia de recuerdos, de sentimientos y de visiones amorosas tiene un origen, un inicio que permanecerá en la consciencia de modo más evidente o emboscado entre materiales procedentes de estadios anímicos tan diversos. En “Primer amor”, título ya muy revelador, el yo lírico vuelve la mirada hacia atrás, hacia un entonces alejado, y allí se encuentra con “la niña / del corral, del aceitero / y de la cámara”, aquella niña a la que buscaba cerca de las carpinterías, y que hoy se queda entre incierta penumbra. Entornos y espacios concretos “de algún lugar en el que abracé” siguen fijando el recuerdo hasta configurar, en otros posteriores, toda una geografía del sentimiento amoroso con su particular relieve y orografía cambiante.

No sólo existen *topoi* en la relación amorosa: en paralelo con los espacios pasan los tiempos, es decir, hay un *cronos* más difuso y menos preciso que los *topoi*. Y ahora el tiempo poético habrá de ser el mismo que el que señala la luz del día, su inicio coincidirá con la aurora cuya luz primera es una metáfora del despertar ante el amor: comienzo, apertura hacia la persona amada. Son varios los poemas de este Libro I en los que la luz auroral despierta el día y amanece el cuerpo; así en “Poema del amor diario”:

Lucen con el aceite
las lamparillas
de la aurora; chismorrea el amor en los candiles

y en la sangre. Esta primera luz
que deja la mañana junto a la madera
se hace olivo o pinar, no entra en el cuerpo
para morir, no van sus pasos
sin esperanza, no deja
desaliento.

La aurora y el amor traen el despertar: una luz nueva que todo lo invade, lo fecunda e imprime un valor distinto -“nada valdría más / en la subasta / del hombre, [...] sin esta investidura simple / de la luz” (“Poema del amor diario”)- todo cuanto roza, crea los cuerpos de los amantes e ilumina su interior puesto que ha entrado en ellos no “para morir” sino para hacerlos visibles; esa luz servirá de apertura hacia el conocimiento; desde ella se podrá establecer una dialéctica con la noche o la sombra. En el poema que sigue, “Antes de que despiertes”, se pregunta el amante “¿Quién / viene para robarnos, si es ya la aurora? Beso de débil / madrugada, que apaga el seco / despertar”. El placer acompaña la caricia y nada puede perturbar ese instante porque es ya un tiempo en que no cabe alteración alguna; “si es ya la aurora” no es posible que algo malo o perjudicial haya de suceder porque el perturbador quedaría descubierto.

Tras ese esclarecimiento todo aparece renovado; ni siquiera los cuerpos de los amantes son los mismos de la noche recién pasada y “De carne nueva se hace / tu postura”, añade poco después en versos en los que resalta la función (re)naciente reservada a la aurora nueva de cada día.

Esta temática lírica que acompaña el amanecer con un reconocimiento del amor y los cuerpos de los amantes repletos de una luz será frecuente en otros poetas, como Jenaro Talens: “En <<Contactos>>, poema inaugural del libro, -[*Proximidad del silencio* (1981)] – ya se nos muestra la corporeidad de la amante, su compañía siempre ligada a la luz del amanecer [...] El cuerpo se llena de luz de la mañana” (Fernández Serrato, 2002:99).

Como contrapunto dialéctico a la claridad ha de aparecer la sombra con oscuridad creciente y, por fin, la noche. No deben ser consideradas como símbolo del fracaso; conforman otro espacio opuesto y fértil como el anterior. En la noche están instalados los amantes, “oigo en tu espalda / silenciosa, a la noche”, (“Primer amor”); ese tú, la persona amada, sirve de protección ante la sombra que todo lo invade, “Tú, alero / de la noche, ¿cómo ante ti / puedo ver la aurora?” se pregunta en “Amor oscuro”; ¿será duda o confirmación de que ya está ante la aurora? En el mismo poema es presentada la noche como oportunidad para que en ella los cuerpos de los amantes se recojan: “Sólo el asilo /

de la carne, el hospicio / del cuerpo, nos acoge en la noche”. Tal vez sea ahora el momento que facilita la ocasión para conducir juegos de discreción que el día desconoce y desvela; de esa forma se encubren disimulando aquellas aristas corporales poco moldeadas.

Las sombras, sin embargo, añaden a la escena amorosa una nota de suavidad y relajo en esa zona menos iluminada: “Toco en las sombras / tu perfume” o “en las quietas sombras / de la tarde, brillan tus dóciles encajes / del amor”, de “Primer amor”. Encuadran escenas menos trascendentes y mucho más ligeras que las que se encubren bajo la ausencia de luz en la noche.

3. 4. 1. Desde aquel amor, vuelta a aquel pasado

Desde las vivencias volver a tiempos anteriores es más fácil puesto que habrá huellas o marcas de entonces que aún perduren; el regreso a la infancia, a la juventud desde el sentimiento se convierte en un camino sorprendente. Un yo múltiple se encontrará ante un tú omnipresente -“te desconozco, llegas / del pasado, te divides: puentes, plazas, monte arriba / los árboles, los ríos” (“Poema del amor y la compañera”)- en ese retorno a un tiempo de asombro que renueva y despierta sentimientos que dormían ocultos o disfrazados en el yo adulto que dicta la escritura: es la restauración de trazos temporales desperdigados entre recuerdos y vivencias, la recomposición de espacios ya transformados. “¿Dónde, / dime, los hermosos pecados / de la niñez, se ahogaron?” se pregunta en “Entre sombras” volviendo a la inocencia del niño para quien pecar tenía encanto, puesto que la carencia de prejuicios de cualquier tipo o de conciencia moral alguna facilitaba no albergar sentimiento de culpabilidad; de ahí que fuera hermoso porque ¿cómo un niño va a cometer pecados? Pecar era un juego más en esa etapa de la vida; además, la confesión, como goma de borrar, en un instante reponía las cosas en el recto camino. Estamos ante un tipo de poesía fieramente humana y terrenal que, como pedía Miguel de Unamuno para su poesía, para toda poesía, había de tener “nidos en la tierra”, residencia en el devenir diario, nunca extraviada entre nubes ni vagando como humo.

En sus versos Diego Jesús Jiménez rescata un tiempo, una época, una vida, tal vez suyos o en sus proximidades, que evitarán que la escritura se convierta en humo, en pensar el vacío, en una reflexión sobre la nada; fijará desde los textos cuanto quiera volver al presente: “Y si recuerdo / alguna calle, eres tú quien la cruza; y si miro a la mesa, / yo te recuerdo en el atardecer. Alegre cosas, o estás callada / y triste”; cuadro de la vida cotidiana que llega desde el “Poema del amor y la compañera” en el que las coordenadas

espacio-temporales se entrecruzan con el sentimiento y el recuerdo. Es ahora cuando, por fin, escuchan los cuerpos aquellos, ahora con muchos cambios, de nuestra infancia y juventud, inabarcables e inasibles en aquel entonces.

Por encima del bien y del mal, conceptos estos afortunadamente ausentes en el sentimiento amoroso, indagan los amantes dónde se esconde el disfrute ya que *Alguien* nos ha hecho para amar, para gozar. Desde la búsqueda, desde el deseo, ante la perplejidad que provocan la precipitación -“Acaso, / yo no te reconozca y seas / mi único amor”, (“Poema del amor y la compañera”)- o cierta aventura ante lo imprevisto -“vamos / ciegos los dos a caminar”, (“El camino”)- se reafirma el yo personal desde el yo lírico -“sólo nuestra leyenda puede / reconocernos”, (“Primer amor”)- en que el ser humano también está hecho para amar.

Ignoramos el bien
y el mal.

Qué lance tan oscuro va en mi vida.

Y cómo ignoro si esto que escucho ahora, es bueno
o malo; si este concierto
de la carne, si esta comunidad que es la lujuria, alza su canto de bondad
o maldad.

Este no saber sabiendo de bondad ni maldad del último poema, sin título y que pone fin a este Libro I, traslada a los amantes a un estado de inmersión entre contrarios, a una situación edénica alejada de preocupaciones trascendentes, más atentos a la sensualidad que a razonamientos no buscados. En medio de tanta duda aparente, allá en su interior algo se mueve como conciencia acusadora que los lleva a apuntar “que somos golondrinas malignas”; ellos permanecerán conscientes en su ignorancia. Que queden las reflexiones, piensan los amantes, para otro momento, que nadie se proponga razonar en porciones el amor ni alejarlo porque, como ya se apuntó, es para amar para lo que estamos hechos. El cuerpo y la carne, en concierto, desde el ritual amoroso que ha superado el tiempo -“¡Qué rezo se oye / por la carne”, exclamaba en “Infancia”-, han de ser vehículos que conduzcan a la meta ansiada.

Entre preguntas -*dime, dónde, quién*- que no atendían respuesta alguna, el yo poético buscaba a un tú que se sabía buscado aunque esperaba acechando entre los versos de este Libro I. Las dudas, ausencias, olvidos e incertidumbres se presentan como acompañantes

que acuden sin haber sido convocados, pero siempre proporcionan energía dinamizadora para esa búsqueda que culminará con la celebración de ritos de reconocimiento, del encuentro esperado: “Esta es la hora / del trajín / y el amor, cuando se alza la romería / de la lujuria”. (“Poema del amor diario”).

Ha sido Eros el que en sus distintas manifestaciones se ha adueñado de estos poemas sin espacio para Thánatos; sentimiento amoroso y disfrute avivan estos versos desde los que se mira hacia atrás; en definitiva, se trata de la reafirmación ante una de las dos vidas que tenemos según Pessoa: “la verdadera, ésa que soñamos en la infancia / y que seguimos soñando, adultos, en un sustrato de niebla, / y la falsa, ésa que vivimos en convivencia con los otros, / la práctica, la útil, / ésa en la que acaban por meternos en una gran caja” (1987:251). De ésta segunda encontraremos numerosos ejemplos en los poemas que siguen en las diferentes partes del poemario; en ellos la presencia de Thánatos mostrará, como forma de equilibrar la realidad, la otra vertiente de este discurrir.

4. Dualidades

Para explicar el mundo, para definirnos a nosotros mismos, para interpretar el yo físico o el yo poético, para entendernos y ser comprendidos, para hallar los contrarios a todo lo anterior y situar así un punto no fijado, de confluencia aporística, se muestran dos caras de la posibilidad, es decir, un horizonte de conflicto sin solución evidente. En el poema pórtico leemos los versos siguientes: “Somos / el cazador de fieras / y la fiera encerrada, la esperanza del águila / y su jaula”. Ante tal definición circular de lo que somos en la que todo está engarzado de tal manera que apenas queda un resquicio desde el que vislumbrar algo de luz; ¿qué ocasión, qué oportunidades se le ofrecen al hombre enfrentado a una situación ya predeterminada y cerrada?, ¿acaso deba rendirse ante esa falta de esperanza? Hay que acudir a los símbolos para la explicación de una realidad, a veces tan simbólica ella misma, que se presenta bifronte; “de ahí también la necesidad del símbolo, que da verbo a lo inefable, concreción a lo trascendente, justamente para ascender desde la materialidad al pensamiento abstracto, a la intuición acaso indefinible” (J. E. Martínez, 2004:39).

En “Primer amor” escribe el poeta: “Sólo mi cárcel te asegura / la libertad”; difícilmente cárcel y libertad puedan caminar aunadas, pues un enfrentamiento semántico y significativo subyace en ambas realidades; ¿libre en una cárcel aunque sea de amor? Tal

vez se considere mayor prisión el ambiente del que procede y esta otra, con un solo carcelero, parezca menos encarcelamiento.

El oxímoron, sin embargo, tiene enorme fuerza, incluso visual, y se produce al conjuntar en una sola imagen un plano extraído del mundo real y físico, cárcel, con otro de índole intelectual y también sentimental, la libertad, sólo compatibles en el ámbito de la creación poética o artística.

En los versos finales del último poema de Libro I leemos: “Ave y cuervo a la vez, perro de lujo / y perro pobre / somos”: realidad simbólica que muestra las dos caras, el levante y el poniente de la naturaleza del ser humano; indistintamente aparecerá una u otra según el momento en que aquél decida cuando le sea permitido decidir. De modo espontáneo se es uno u otro, se muestra una u otra apariencia; unas veces siendo complementario entre tesis y antítesis; otras, enemigo de ambas; ora prevalecerá la tesis -una de las perspectivas-, ora la antítesis; así, sin solución de continuidad ni esperanza de armonía; tal vez, sí se consiga algún pacto de equilibrio, aunque siempre complicado. “Llegas a mí / o partes; te despidas por siempre / o me saludas”: la incertidumbre irracional en que se mueve el yo lírico sin capacidad de reacción en “Poema del amor y la compañera” es evidente; ¿encuentro o desencuentro? El poeta hace confluír en esos versos unos tiempos ya pasados con un presente continuado con el fin de situar al yo frente a un tú en busca de respuesta, sabiendo que nadie la espera porque el silencio ocupa aquel espacio.

Más allá de las imágenes reales y próximas como lo son las que estos versos y los anteriores configuran, algunas procedentes del mundo animal, desde su fuerza evocadora se atiende a la trascendencia. Resulta curioso observar cómo el poeta irá haciendo una lectura de elementos vivos, en este caso, de la naturaleza, aprovechándolos como una metáfora más de la vida cotidiana: “La naturaleza es la gran fuente de los símbolos, el gran libro que hay que leer e interpretar. Todo brota de la naturaleza y a ella vuelve todo” (J. E. Martínez, 2004:37).

El poeta pretende con este enfrentamiento de situaciones reflexionar sobre la dificultad que se presenta cada vez que observamos la realidad o reflexionamos sobre la complejidad de la naturaleza humana; intentará ser muñidor de contrarios, aun sabiendo que nunca la libertad será capaz de sobrevivir en jaula alguna.

5. Luz

Abunda la luz en el Libro I de *Coro de ánimas*, la de la aurora, la del alba, la del día; esa misma luz se irá atenuando hasta casi apagarse en las otras partes del poemario: “En un principio vimos florecer las auroras” escribe el poeta en “El camino”, y fue compañía de ese *floreecer* el despertar de cuanto la luz iba tocando. Ya vimos anteriormente cómo varios poemas se iniciaban con la imagen de los diferentes tonos de luz del amanecer y su relación con otros despertares del cuerpo.

La luz será un misterio -vagamente sabemos de dónde procede aunque no con certeza- y una fuerza constante en la poesía de Diego Jesús; la urgencia de una claridad que ilumine la palabra y su trasiego en el poema mueven al poeta entre la presencia–ausencia de una luz que con su poder esclarecedor entra en el cuerpo no para morir sino para desvelar recovecos a veces alejados pero a los que debe alcanzar la poesía, estados anímicos y corporales en los que aquélla debe presentarse para advertir su necesidad; ¿no serviría la luz como investidura para disimular y sobrellevar mejor la materialidad y decadencia del mundo físico? Es sabido que siempre la poesía “trabaja con materiales procedentes de estratos muy distintos -observación, procesos orgánicos, pensamiento, afectividad, acarreo del inconsciente- y establece una comunicación entre esos materiales” (García Valdés, 1998:172-173); poner en contacto todos esos ámbitos de los que procede la carga de estados anímicos y emocionales pasajeros, de momentos incontrolables, unas veces en conflicto y las menos en armonía, es uno de los esfuerzos que ha de realizar la poesía, desafiante o conciliadora; mostrar la desavenencia, discrepancia o falta de armonía parece tan necesario como evitar la artificialidad para encubrirla.

6. La muerte en la periferia

La perspectiva de la muerte es difícil perderla de vista en los versos del poeta de Priego, aunque en este poemario ya se ha destacado alguna excepción. Tal vez, para domeñar una fatalidad inevitable, haya decidido convertir la realidad de la muerte en materia de poema donde él sí pueda manejarla a su antojo, como si de la venganza ficticia del autor sobre su personaje se tratara. En los tres poemas -“En la Mancha”, “Funeral”, “Noche de Navidad”- que constituyen el Libro II de *Coro de ánimas* convive la muerte con diferente intensidad, una presencia real o una premonición de la misma; será en los dos últimos cuando acampe sin disimulo en compañía del adiós hasta hallar lugar de asiento. El yo poético la mirará de

frente, sin rehuirla, y se situará a la espera, sin desesperación alguna, sabedor de cuanto va a suceder. Con disposición senequista, aceptará lo irreversible.

Como si de una escenografía móvil se tratase desfilan en el primer poema, “En la Mancha”, seres portadores de misterio, como ya los habíamos conocido en *La ciudad*, adivinatoras, diablos, brujas con sus bálsamos y ungüentos, ángeles “en traspiés”, duendes; todos participan y componen un cuadro procesional de un mundo traído desde el barroco, o desde antes, de las danzas medievales de la muerte. La visión se funde con la alucinación, la ausencia de la razón con la imposibilidad de cordura, “Vengo al lugar / de los oscuros arciprestes / y la locura”, la luz queda revuelta entre la nebulosa de una falsa claridad, desconocida pero presente, “¡Qué extraña claridad / es esta!”. La Mancha la siente como visión caleidoscópica; presentada desde ángulos espacio-temporales que dejan asomar un trasfondo que pudiera ser real y cierto en la conciencia del yo, revive el territorio en la palabra de manera desaforada, con el desorden incontrolable de los sueños; coloca de frente un espacio nacido de una realidad ya lejana en el que asoman por doquier huellas y maneras que siguen influyendo el presente con un modelo de entonces, modelo que arrastra hacia tiempos ya superados, pero inmanentes en alguna parte del subconsciente, nunca olvidados. Por tanto, “Empiece ya el oficio / de las brujas” y acudan todos cuantos van a formar parte del elenco de esta realidad teatralizada: “los monaguillos del alcohol / y la gloria” seguidos por “los concejales del corazón”, los ángeles; todos con sus disfraces, bajo la claridad tan extraña que domina estos parajes, actúen y se muevan en medio de equívocos facilitados por el papel de cada como si quisiera convertirlo en auténtico; la pieza teatral continuará hasta que nazca el día y termine con “los desmanes de la noche”; ésta y sus sueños han facilitado una vida fugaz pero intensa, han proporcionado instantes vividos al límite: “¡Qué procesión de aparecidos / es ésta, que da aliento a mi alma! ¡Cómo la noche / tan calmada de voces, hizo herida!” Tras la aparente irracionalidad de las imágenes oníricas -“desmemoriadas van las adivinatoras / de la lluvia, chupan de la garrafa / y el pellejo”- late una *surrealidad* oculta que ha de manifestarse no siempre de manera apacible ni fácilmente accesible. Una vez que “abierta está la jaula / de la locura” nadie amparará el fluir de sensaciones procedentes de ese ámbito en el que hasta el yo poético se convierte en espectador de una parte de sí mismo. Y como si de un espectáculo se tratara o del juego de manos de un alquimista “Alguien destapa, desde el amanecer, / las orzas; los calderos / y el humo”.

Poco a poco, juntamente con las imágenes y visiones que van pasando en desfile, el poeta nos irá aproximando a los páramos periféricos de la muerte en los que deambulan impresiones, sombras, presentimientos; un entorno que se sitúa ya cercano al territorio del sobrecogimiento donde lo esperado nunca llega a cumplirse y el desconcierto es lo más previsible y constante; acaso desde la lejanía se acerquen ruidos que impriman mayor misterio a la escena, son los duendes que “hacen crujir / su cuerpo y su malicia”.

En este poema la cotidianeidad nocturnal y el subconsciente telúrico de estas tierras aparecen reflejados en varios ambientes que no estarán cercados en áreas determinadas y aisladas sino que se entrecruzarán como sucede en el devenir habitual. El primero que destacaría es el de lo mágico-religioso, del que ya quedarán impregnados recuerdo y memoria: frailes, arciprestes, monaguillos, ángeles, procesiones, demonios... Ahí ya permanecerá conformado y asentado, como si de una cimentación se tratara, un sustrato sobre el que se fija una escritura que transitará por él, regresando o alejándose según la memoria y el recuerdo lo vayan exigiendo, en un caminar no previsto e inconsciente.

Relacionado con el anterior, coincidente en ocasiones e idéntico en muchas culturas, encontramos otro, el ambiente mágico irracional, recóndito aunque necesario para alcanzar explicaciones de cuanto escapa a la lógica racional; no debe ser incluido en el mágico-religioso ya que éste se mueve entre ¿seres? que no conducen las almas a la trascendencia ni a la eternidad, más bien se aproximan hasta quedar en unos estadios más abajo. Quienes habitan en este ámbito son las brujas, hacedoras de ungüentos y bálsamos, poseedoras de fórmulas y secretos para curaciones, -¡qué afinidad con los milagros conseguidos gracias a la fe y las creencias religiosas!-, los duendes que rondan la vida diaria, realizan travesuras o se divierten, “brillan sus dichos / en las hoces, abren los aceiteros, recomiendan / el aceite y la sangre, pisan la uva, piensan”; son figuraciones, tal vez entes, que colman la parte irracional de la vida monótona del ser humano.

Por último, el ambiente terrenal más común, tan próximo al quehacer diario en el que se entremezclan humo, aliagas, garrafas y pellejos, orzas y aceite, calderos y despensas con adivinanzas y refranes, sin olvidar otros afanes que arrastra el deseo. “Suenan el buen despertar / de las caderas, / los pechos y la música, la luz del vientre / y el mandil”. Son las cosas de cada día y el trajín cotidiano.

En la mirada poética hacia ese territorio tan unido a la locura literaria, a los visionarios, el yo lírico también él visionario se ha centrado en el ser humano, en sus cuitas y dudas, en la sobrevivencia a pesar de todo; el mundo y los mundos, lo que se ve y lo que puede

soñarse, los anhelos de disfrute, la fe y la creencia... Sucesión de imágenes que dibujan un terreno cuyo relieve es tan personal como decida cada uno de sus habitantes.

En el interior del poema hay dos momentos de ruptura estructural -eliminados en ediciones de las antologías posteriores-, en los que de pronto la mirada debe dirigirse hacia otro punto no señalado ni esperado; el yo poético cambia de escenario y con enorme fuerza apelativa parece gritar “(-Padre, / ¿estás ahí)”; sin respuesta, continúa el poema convertido a partir de ahí en un cuerpo bifronte, por tanto, con dos miradas y dos puntos de atención, espacios y tiempos diferentes: el que ya estaba configurándose desde el principio con su propia evolución y continuidad y el otro, que tras la primera ruptura, reaparece, ya al final, con un nuevo giro de la mirada hacia esa no-presencia, “(¿Estás aún despierto, / padre?)”; el eje lineal del poema queda interrumpido bruscamente por otro que, verticalmente, irrumpe sobre él con dos preguntas; ni se ve rostro alguno, ni se escucha otra voz. El yo poético se ha ausentado del escenario poemático en el que estaba para preguntar desde fuera con la mirada vuelta hacia otro ángulo que había permanecido en la oscuridad; rompe el ritmo visual y abre más el poema hacia esa no-presencia del padre que en algún lugar de la memoria se ocultaba. Ha de destacarse el uso del paréntesis en ambos casos para realzar el aspecto teatral, pues ambas preguntas las presenta como un aparte en la pieza de teatro. Tras el desvío, el poema continúa. Se trata de una superposición momentánea de dos tiempos presentes en dos espacios distintos aunque unidos por el recuerdo, de la simultaneidad de presencia – ausencia o no-presencia.

El poema siguiente, “Funeral”, se mueve entre una reflexión, siguiendo espacios conocidos y preparando la despedida, y una conversación con un vosotros, “¿Veis estos campos?”, a la que el padre también asiste, “Padre, sobre esta tierra / discurrió mi infancia”; tal conversación deriva en monólogo ante supuestos oyentes. En una aproximación a la poesía meditativa, en la sucesión de versos se desgrana todo un recuento de reflexiones, recuerdos y sentimientos en un esfuerzo por mantener detenido el tiempo.

Aquí puse mi adiós, humildemente
me despedí; sacó el pañuelo
mi juventud. <<Adiós a todos.>>

Apoyado en sus verjas,
supe del buen amor, aprendí a robar sangre,
pisé cardos, llené de trigo

los bolsillos. enterré al padre. Salí...., salí ...,
¿recuerdo el pueblo?

La parte monologal es una confesión ante la presencia-memoria de ese tú del padre que, mudo, pareciera escuchar las palabras que no cesan, “padre, con qué agobio / soy alabado bajo tu recuerdo”; continúa su recorrido entre un ir y venir, entre “voy recordando” y “Ya he olvidado”, hasta que decide el regreso, la vuelta a todo aquello que fue su camino: “Hoy .../ [...] / regreso” con otras vidas más a las espaldas, con creencias y desalientos. Acompañando a ese regreso llega un reencuentro entreverado por las nieblas de olvidos y las cicatrices del tiempo trascendido, “Si no eres nadie ya en tu tierra”: es el desencanto final, el despertar de los sueños que trae consigo el retorno a un pasado tan alejado que hace difícil la recuperación de una memoria iluminada tan tenuemente, “Por la luz del candil, por el aceite / de estos cielos, voy recordando / mi camino”. La fragilidad de esa llama simboliza la dificultad que encuentra la memoria con frecuencia para situar el pasado.

A lo largo del poema, en dos momentos no muy alejados, el yo poético confirma a un padre no presente que, a pesar del aparente diálogo establecido, se hallan emplazados en estadios temporales muy alejados el uno del otro; para resaltarlo, le dirá “te doy por muerto”, acto subjetivo del que se desprende una autoridad sobre vida y muerte con el que quisiera terminar una situación que se prolonga demasiado en el tiempo; muestra, a su vez, la incomodidad del autor ante unos personajes a los que hay que proporcionar una salida. Sin esperar respuesta alguna, proseguirá su monólogo como el actor que no quiere abandonar su papel y, reafirmandose en él, gritará en un momento dado “- ¡oh!, ¿me estás oyendo?-”. En un regreso rápido a la escena, sin atender movimiento ni gesto posibles, como sucedía en el poema anterior, el discurso teatral continúa tras ese aparte sin interrupción. A veces surge la duda ante esa insistencia de dar por muerto al padre, si será más bien la expresión del deseo de borrar la figura paterna para anunciar su desaparición o, por el contrario, el mantenimiento del recuerdo. No obstante, en los últimos versos del poema reaparece, como mantra tántrico, en otra gradación atemporal de continuidad, “lo estoy dando / por muerto”, nueva reafirmación marcada por una calculada inseguridad, como si la duda estuviera allá al fondo; esa sensación de titubeo queda despejada si se leen las palabras inmediatamente anteriores, “Aquí se acaba un hombre”, con las que finaliza este poema cuyo primer verso “Por este Panteón pasé otras tardes” orientaba hacia ese final. Con ambos versos se conforma una estructura cerrada en la que comienzo y final

son significativamente coincidentes; revelan la imposibilidad de esperanza que acarrea la mirada hacia una tumba, “Toco tu tumba ya sin esperanza”, porque esa es la estación término donde el ser humano ha de detenerse.

En ese ámbito en que lo visionario se presenta como real y palpable, lo mágico como posible y lo emotivo como cierto, se levanta “Noche de Navidad”, poema final del Libro II. ¡Qué distante esta noche de aquella otra de *Ámbitos de entonces* que recogía en “Paz en la tierra” la sencillez emocionada e infantil y su remordimiento por la existencia de la injusticia, que esa noche parece destacar más que en otros momentos del año!

Desde los primeros versos, “Te veo vivo / y sin consuelo, / padre”, se vuelve a desandar el camino por el que había transitado el poema anterior. De nuevo la vida imposible del padre cuya presencia sólo se intuye; hay un tú que escucha, un tú al que se dirige y se presenta bajo la apariencia de recuerdo; no será un proceso tranquilo sino que la reaparición se producirá en medio de una actividad vital exagerada en la que todo se mueve sin descanso, hay bullicio -“Y bromas, trucos, monjas sin cuerpo, ángeles, disfraces / de papel, hadas borrachas, / y alegría al andar”- y donde ni al final del poema aparecerán reposo o sosiego.

En este poema el tú vuelve a un tiempo actual y presente en un salto de barreras y límites temporales; ese tú, dirigido, llevado y traído por un yo filial que quiere imponerse con reproches ocupa pocos versos pero evoca un amplísimo espacio fantasmal: “Tú, padre, cómplice / del mal, / no salgas; no saques ya / la oreja y la nariz”. Intenta la recuperación de una figura que sólo es eso, imagen y recuerdo, que está al otro lado del poema y se ha hecho cómplice de espíritus fantasmales que, como él, vagan sin control posible; se han aliado con la muerte, auténtico mal, pero definitivo contra el que sólo la escritura puede actuar en el poema.

Continuará el yo desarrollando su texto desde el que va a intentar la rehabilitación de un tú que se niega a ser manejado por antojos ajenos y que quisiera ser autor de su propia reincorporación, aunque sabe que dispondrá de exigua ayuda para dirigir un texto en el que tiene reservado el papel de actor sin palabra; su voz no será oída en ningún momento.

y alborota, y le hace mucho ruido
la bebida, y el coñac
le hace ir hasta el pueblo,
y lo denuncian, y no quiere, en esta Navidad,

salirse de las casas. Y entra, remueve los baúles,
las alacenas, saca viejos papeles,
canela, perejil, y huele, huele...
cada garrafa, cada orza
sin vida.

Con ese lenguaje narrativo tan sostenido, lleno de plasticidad y movimiento, el recuerdo redivivo del padre entra, sale y queda incorporado como un personaje que, obediente, sabe que no le queda más que acatar el camino por el que lo lleven, aunque se ha de respetar el recuerdo como testimonio de un entonces antes de que pase al olvido.

Desde ahí pasará a un reproche inesperado, “¡Padre! ¡Padre!, / a qué este escándalo; ¿no ves...?, ¿no ves...?”, que no va a ser escuchado ni tenido en cuenta porque nunca ha hecho caso. De aquel reproche, la acción regresa al tiempo presente actual y así se asienta el yo en este ahora del texto: “Si ya hace seis años de tu muerte”. Tras esos saltos de los tiempos en el tiempo el yo experiencial que escribe pretende una burla de la muerte, un triunfo momentáneo de la fugacidad detenida aquí en la escritura.

Curioso es el título “Noche de Navidad” que no va a moverse por los caminos muy manidos de la tradición sino que buscará por los aledaños lo inesperado, el adentramiento en lo más recóndito y desde ahí alumbrar esa otra realidad que se mueve tras imágenes en las que emoción y magia se conjuran para recrear o inventar momentos reveladores: “Padre, pero por qué ahora / bailas, ¡qué bien te veo!, / con qué pareja, / en este amanecer, va tu resaca”.

En este Libro II sus tres poemas conforman uno solo, son una unidad o tal vez un monólogo teatral del yo poético en tres tiempos y una única obsesión: la imagen del padre que sirve como contacto y unión a estos tres poemas; la figura del padre, como autoridad y origen, como mandamiento. El encuadre geográfico es una Castilla sin redención, un mundo interiorizado y de nuevo revelado; un mundo de baúles, orzas, canela y perejil, de campos de trigo y recuerdos vagabundos, casi clausurado ante la modernidad. En ese escenario prosigue el yo actor un largo discurso monologal ante un público formado tan sólo por un tú que está acompañado ocasionalmente por un vosotros, también sin palabra, mudos ante la voz que se escucha.

Desde aquel “(-Padre, / ¿estás ahí?)” de “En la Mancha”, al “-¡oh!, ¿me estás oyendo?-" que vimos en el segundo de los poemas o ese “¡Padre, padre! ¿Otra vez?” en el último, así como el tono de reprimenda ante la falta de respuesta, se va forjando una clara

intencionalidad de ligazón entre todos. Apelación, llamadas con reproche diseminadas al azar entre versos cuyo contenido y afán fluían por otros cauces y como extrañas en el discurrir de los textos, encajadas a veces entre paréntesis, casi marginales aunque con provocación innegable, cohesionan y mantienen un sentido de unidad en esta parte de *Coro de ánimas*, delimitando dos ambientes de manera simultánea; como hilos conductores, apenas perceptibles, conforman el texto como una sola pieza.

En estos textos la figura de la muerte quisiera ser esquivada; ronda por los alrededores, entra, sale, se oculta, queda por ahí... Al final, tras algún recoveco, siempre aparece. “Y nada, / nada, no se da cuenta que está muerto / y crece”. Es la bajada ¿provisional? del telón en el último poema con esa coda final tan significativa que no permite colocar la palabra FIN; obliga al texto a permanecer abierto sin saber hasta cuándo; y *crece* manifiesta una progresión cuyo límite es desconocido por falta de referencias. *Y crece*, una frontera simbólica ante el olvido y la desmemoria; es la imagen del resurgimiento constante del recuerdo que debe servir de resguardo de la memoria, de todas las memorias.

7. Libro III y despedida

Esta última parte del poemario tal vez esté más abierta temáticamente, aunque sin abandonar las claves poéticas fundamentales de Diego Jesús; encontramos títulos de poemas como “Homenaje a don Antonio Machado”, “A César Vallejo”, “A la muerte de Juan Sánchez”, así como otros de temática marina, de ámbito conquense, “Coro de ánimas”...

En el primero rinde homenaje a Antonio Machado; los primeros versos, que se repiten cuatro veces más a modo de estribillo, “Renuncio al testamento / de don Antonio”, parecen invocación al equívoco, pues contradice el título homenaje del poema; tal contradicción aumentará al leer estos otros versos del mismo: “Bajo estos cielos / y este sol de la infancia, / lo tengo en la memoria”. Para añadir mayor confusión nada mejor que acudir a unas palabras de Diego Jesús recogidas en *Poesía’68*, con ellas nuestro poeta recuerda como algo muy especial “un regalo de Társila para mi cumpleaños: la poesía de D. Antonio Machado en la colección Austral” (Méndez Rubio, 2004:165). Tras tanta admiración por cuanto guarda relación con el creador de *Campos de Castilla*; ¿cómo explicar entonces esos versos? En el mismo poema se halla la respuesta; en él ha de separarse la fascinación por don Antonio y la crítica dirigida a quienes durante un tiempo jaleaban su figura de acá para allá declarando en vano un falso entusiasmo por sus textos;

eran los neoconvertos seguidores de su nueva fe machadiana. Haciendo un poco de historia y para comprender mejor este poema, habría que remontarse a la revista *Escorial* en su primer número; en ella Ridruejo firmaba un artículo “El poeta rescatado”, en el que hacía el siguiente comentario, recogido por Carnero (1989:241):

los <<rojos>> obtuvieron la colaboración de todos los intelectuales que estuvieron a su lado por coacción: coacción física (miedo a la violencia) o moral (explotación de la buena fe, la falta de realismo, la senilidad). Este último es el caso de Machado, un *secuestrado moral*, un crédulo que tenía sentimientos en lugar de ideas políticas, y al que urge rescatar.

Ante semejantes palabras no es de extrañar que el poeta conquense prefiera no unirse a quienes proponen este tipo de rescate, o de hundimiento. Convendría, no obstante recordar, que la llamada “Generación de 1936” con sus diferentes promociones generacionales tuvieron como maestros a Unamuno y a Antonio Machado, en ellos aprendieron lo que era humanizar la poesía, es decir, “la humanización como rasgo” poético. Ante tal barahúnda y confusión ideológica, poética y humana, el poeta de Priego quiere dejar claro que no está en ese tropel machadiano, que no lo entremezclen en ese rebaño; de éstos se aleja a la vez que busca un acercamiento con su poema homenaje a don Antonio.

Con el calor de un himno

no se puede invocar
a tanta muerte, tan desastrosa
muerte. No se le puede
llamar amigo, aunque
cien mil palomas de metal
cruzen el aire, tengan blanco
el plumón, bien colmados
los buches.

Apuntan esos versos a quienes se presentan como “amigos” del poeta sevillano y “fervientes” defensores de su legado. El final del poema, “Definitivamente, sí” renuncio, reafirma la denuncia y la actitud hipócrita de los valedores ocasionales e interesados de la obra machadiana.

En otro poema, “A César Vallejo”, con dedicatoria al también poeta Antonio Hernández, centra la escritura en la muerte injusta del peruano, “Le han matado en París.

Le pegaron / duro con una soga / y duro con un palo”, lenguaje salmodial y épico, tronante, para recriminar el desprecio hacia Vallejo y el olvido en el que algunos quisieran verlo aprehendido. Va convocando y acusando a gentes y pueblos: Francia, “<<niños de España>>”, “hienas / de Norteamérica”, “inútiles ingleses”; el tono de estos versos de clamor en el desierto y carga crítica recuerda la voz rota de León Felipe en *El payaso de las bofetadas* o en *El hacha*; aquí es la voz vallejana. Y finaliza mostrando una condena: “¡No os hizo nada y le habéis hecho arrepentirse! Malditos”.

En otro pequeño grupo de poemas, “En Priego”, “Castilla”, “Fiestas en Priego”, “Poema ante la catedral de san Julián, en Cuenca”, el poeta dibuja una geografía próxima y sentimental muy ligada a una vida; recuerdos y memoria tan cercanos, tan presentes:

Ahí, donde termina
la alta Alcarria, empieza el pino, hacen cuesta
las viñas, nacen sin esperanza
los centenos; ahí,
donde se oye sobre la piel el canto
de los grajos, está mi pueblo.

El paisaje, su pueblo los pinta con sencillos trazos de poeta con pincel en “Fiestas en Priego”; destaca con fuerza telúrica ese deíctico, *Ahí*, inicial, mostrando un enraizamiento en esa tierra; la intención repetitiva del *ahí* sirve para acentuar la solidez y el arraigo. “Ahí... está mi pueblo”. Alguien escribió que lo único autobiográfico es la geografía tanto física como deseada, vivida o dibujada; en ella el yo lírico hallará un sustrato personal del que no siempre podrá prescindir pues es su fijación identitaria. No se pretende con ello delimitar la poesía a una geografía local y personal únicamente; serán referencias desde las que se ha de iniciar la búsqueda de lo universal del ser humano, universalidad que niega cualquier tipo de clausura localista.

Y el mar. Tras una prolongada ausencia en los poemas vuelve el mar a la poesía de Diego Jesús en “Paseo al mar” como un homenaje a Alberti, “A una ola del mar” con un recuerdo para Claudio y Clara, y “A la arena del mar” para M. R. Barnatán.

El mar es regreso, encuentro alegre, complaciente, desesperación a veces; “He regresado al mar” escribe en el primero de lo citados como celebración de un reencuentro; en el poema siguiente el vaivén de la vida y el regreso de las olas o como “Siempre, / el regreso del hombre, es como / una ola del mar”. No sólo interesa lo externo, esa masa intimidante de agua; es, además, un estado de ánimo, un espacio sin límites en el que

caben sueños y aventuras; sus olas traen y devuelven anhelos o desventuras, libertad o traición.

Otros títulos de poemas de temática varia son “A la muerte de Juan Sánchez”, tríptico en el que recoge la lucha con la vida de este maletilla que recorría las fiestas populares, “Meditación y oración delante de la capilla ardiente de E. J. R.”, “Coro de ánimas”; en ellos mantiene el poeta encendida una de sus obsesiones poéticas y vitales, la muerte. El segundo de los citados desborda lirismo y sentimiento, “tranquila / desbandada de pájaros / son hoy tus músculos; mansedumbre / y locura”, reflexión y desesperanza, nunca desesperación; liberación, al fin, de un cuerpo en que había dolor: “Ha fallecido el cuerpo / que sufrió”. Arrumbado ya en el ámbito de la muerte queda un cuerpo vencido, aquel espacio en el que cabía el ser humano, en palabras del poeta: “¡Oh, tú, cuerpo, taller, jornal / aún escuchando el grito / de su dueño; la pobre y desolada / casa del hombre; la baratija y el sostén”.

Esta parte de la obra se completa con otras composiciones en las que perviven la inquietud y desasosiego: “La mentira”, “Diciembre”, “La jaula”, “El soldado”, “En la taberna de las siete puertas”. En el poema que da título al libro, “Coro de ánimas”, se convoca a todo un coro que acude como si asistiera a la celebración de la nada, “Un desterrado y solitario coro / de ánimas, baja del techo / o de la cúpula. Se oye su voz aquí, en el sonoro / sepelio de la carne”. Y acuden, acudimos, “¡Padre!, ¡madre!, tú, vosotros, / todos”. En el último, “Despedida”, poema ásperamente vital, un yo poético herido por engaños ajusta cuentas y reclama olvido para cerrar una etapa con un adiós gélido que no se detendrá a escuchar respuesta.

Entremos ahora en el interior del Libro III para detenernos en numerosos espacios desde los que se indagarán los acarreo para la formación del relieve de la creación poética.

7. 1. <<Correlato objetivo>>

El mundo vivido del poeta es suyo, traído a sus poemas, o bien sublimado, trascendido, o bien pasado tan sólo por el tamiz del tiempo; aquel mundo será uno de los riegos que fertilicen su poesía. Elementos del cosmos personal afloran incluso inconscientemente y son puestos a disposición de un yo poético que, como demiurgo, los irá colocando donde considere que deban estar; a todos los moverá entre espacios y tiempos que serán la

expresión de la emoción recordada, el intento de un retorno imposible frente a la desaparición, una presencia ya cargada de ausencias.

La enumeración frecuente de elementos y objetos de la vida diaria, elementales y necesarios, en los versos de esta parte del poemario indica que nunca se quedaron abandonados ni el lugar ni los momentos de los que aquéllos proceden; la escritura viene desde allí y de aquel entonces hasta un ahora que sólo en la memoria se parece a esos momentos; de este modo el poeta queda instalado en una especie de <<extraterritorialidad>>, en la ucronía, aunque los mismos olivos permanezcan en aquellos campos o sean otros los grajos que sigan anunciando la llegada del frío.

7. 1. 1. Del trigo, de vino...

Conocidos, familiares y próximos durante la infancia, el vino o el trigo están ligados a una forma de vida y a una cultura configuradas y condicionadas por ellos, ámbitos también del poeta desde sus primeros años. Esto irá echando raíz hasta sedimentarse como recuerdo.

El paisaje y su geografía modelan y son asiento de recuerdos que poco a poco adquirirán carácter simbólico y de referencia; éstos se recargarán a través del tiempo con más detalles sucedidos o imaginariamente acontecidos; pasarán a ser finalmente símbolos emocionales porque siempre fueron parte de una esfera vital y personal.

Trigo y vino aparecen constantemente tanto en estos poemas como en otros anteriores; así en “Ideal”, de Libro I, escribe “De nuevo vas a ser, tú, mujer única, el vino en el que siempre / se orea mi fracaso”, derivando hacia el vino una identificación mítica de llegada a puerto y reposo de un estado anímico; o estos otros versos de “En la Mancha”, de Libro II, “Broma / de aldeanos y frailes / es el trigo; trajín de monjas y doncellas”, en los que resume la tradición de diezmos, afanes, molinos y harinas, reales o simbólicos, bajo la que se escondían disimulos, ironías o excusas para juegos en las trastiendas bajo apariencia noble y precisa.

Trascendida la materialidad, el trigo adquiere simbologías muy distintas; irradiará claridad, “Hoy he venido / tras estos pastos, tras estas eras / del buen pan / y el luminoso trigo”: la era, el trigo y el pan eran etapas sucesivas de un proceso que terminaba por convertir en alimento, moneda o mercancía aquel puñado de granos; o guardará en sí el misterio de tiempos, de las estaciones del año, de saberes arcaicos: “como la sabiduría de

los trigos, como la sed / sin botijo y sin pozo. Quedas así; como el horno / sin pan” (“A la muerte de Juan Sánchez, III”).

Que el trigo está en la Historia, que es parte de ella y ha logrado sobrevivir a civilizaciones, modas y épocas, que en torno a él la sabiduría popular ha formado toda una literatura amplia de dichos, refranes, sentencias -no ser trigo limpio, no todo es trigo, no es lo mismo predicar que dar trigo, ...- de eso y más quiere el poeta despojarlo hasta convertirlo en uno de los símbolos casi universales, como si se tratara de una vuelta al origen, buscando la caída de máscaras de aquellas realidades que durante tiempo han estado disfrazadas y cubiertas por ellas.

Que pierda ya este trigo
su locura; quede sólo su siembra,
su parva y su costal. ¡el acarreo ¡, ¡la era!, ¡todo
lo que es cierto!
Coge, tú coge siempre
lo que es espiga; el grano, aunque sea de noche.

En esos versos de “Mentira” queda clara cuál es la propuesta del yo poético en cualquier ocasión: el retorno a la esencialidad despojada de ropajes y artificios para apreciar la identidad, para no caer en equívocos, para evitar los cantos de sirena; para conseguir, en definitiva, diferenciar la verdad de lo que no lo es y lograr un conocimiento más aproximado de cuanto envuelve al ser humano. Y prosigue el poema con una clara confesión: “Y qué pocas cosas son verdad / ahora”; palabras de desengaño y pesimismo, actitud y manera ser y estar en el mundo que exigen permanecer en constante vigilia para no ser arrastrado a confines inesperados o dudosos.

¿Qué decir del vino? Rodeado de vida, de vidas propias y ajenas, públicas u ocultas, ha ido acumulando tradición, celebración y saber; desde siglos está inmerso en la mitología y provoca admiración entre las divinidades; ligado a numerosas culturas y a creadores, ha permanecido vivo ante vaivenes que procedían del lugar más insospechado y ha sabido avivar memorias y motivar desmemorias. “Turbios, brillan ahora, en el lagar, los vinos / de la memoria” escribe el poeta en “Castilla” en un velado guiño crítico a la actualidad de aquellos tiempos que corrían paralelos a la escritura de estos versos. El vino, igual que la memoria con el recuerdo, despierta para desvelar todo cuanto en sí encierra si aparece una mano experta que tenga la capacidad de llegar hasta el núcleo que conserva los secretos.

“En la taberna de las siete puertas”, poema en el que se confía al vino “una oculta caridad”, se aprecia un sentimiento de complicidad y de reconocimiento por las bondades que en sí mantiene, y escribe: “Vino que nos despierta / sin mentir, luz que al cruzar nos hiere / la garganta, nos empaña la voz / de compañía”; de nuevo, el mundo simbólico del vino, que será portador de verdades nunca dichas, de compañía, liberación de desconocidos recovecos del alma humana.

En medio de todo lo anterior no ha de olvidarse que tanto el trigo -en forma de pan- como el vino han sido elementos sublimados en algunas ceremonias y creencias de carácter religioso hasta tal punto que son bendecidos y alcanzan su más elevada cumbre como símbolos en la transustanciación del pan y el vino en el cuerpo y sangre de Cristo. Trigo y vino, afanes, trabajos y cuidados del hombre, llegan a ser símbolos irremplazables. Unidos quedan la tierra y su fertilidad, el hombre y sus zozobras.

7. 1. 2. La nieve viene del cielo

Como el rayo, la lluvia o la claridad, la nieve baja y cae de arriba, del cielo; en el suelo desaparece para siempre, se oculta bajo alguna de las múltiples maneras de disfraz o mutaciones que conoce; trae en sí misma una claridad cegadora que suaviza la oscuridad y esconde algo mágico, “Cómo / poder pisarla, si ella baja del cielo / dándome / pasajera alegría”; en estos versos de “Diciembre” resalta veladamente la simbología de lo sagrado, hierogámico; la nieve adquiere un valor cuasi divino por su procedencia, es capaz de modificar evidencias anteriores, sentimientos, creencias o verdades: “Ante ti toco / lo que negué, y olvido / lo que amo”, escribe en el citado poema destacando aún más el carácter taumatúrgico de la nieve.

Celestial y terreno, unión de dos espacios, unidad y fusión entre lo humano y lo divino: simbología de carácter místico -de <<éxtasis blanco>> señala Jacques Ancet al observar cierta proximidad de la nieve con elementos místicos- en la que lo terrenal se acerca un poco más a lo divino que entre la nieve desciende dócilmente -“¡Ah, si como esta / nieve, que al entregarse / nada pide, fuese el amor!”, (“Diciembre”)- para humanizarse; el terreno ya no parece sólo caducidad o contingencia, y lo divino queda más al alcance de la mano; ambos habrán fundado un nuevo espacio.

Puesto que todo lo benéfico parece un paso más para la salvación personal del ser humano, la nieve venida desde el azul, desde los cielos, bien pudiera convertirse en elemento liberador y salvífico, “¿Cuándo [...] / el vuelo digno / con el que cae la nieve /

vendrá a salvarnos?"; incertidumbre y soledad, acaso alguna esperanza es cuanto encierran esos versos del poema "Diciembre", una espera tranquila porque, a pesar del desasosiego de la duda, tendrá buen final. Es la confusión entre espacio y tiempo provocada por la nieve; es ese instante que media entre la vida y la no vida, la no existencia.

Sentidos desde la nieve los sentimientos consienten una alteración que los transforma, que les confiere una textura tan particular, como si quisieran perder parte de su esencia, "sobre la nieve os beso / con dolor" escribe en el poema "Coro de ánimas"; nieve, beso, dolor, provocan una sensación anímica y sentimental difícil de explicar por el cruce de interferencias tan opuestas; lo mismo sucede en el poema dedicado a César Vallejo: "Oigo / su llanto / bajo nieve"; lo que se percibe en esos momentos de desolación, impotencia y abandono tiene que ser mucho más que un llanto cualquiera. En ambos casos la nieve ha adquirido otro simbolismo diferente: es un espacio límite que señala una frontera entre el amor y el dolor, en el primer ejemplo, aunque repasados por ese frío que desprende la nieve provocando un momento de hieratismo estático; en el segundo, las distancias ya parecen insalvables y la nieve separa dos territorios a ambos lados; en uno se sitúa la voz del llanto, de este otro lado de la nieve está quien lo escucha; no existe comunicación verbal entre ambos territorios aunque sí están en contacto gracias al sonido impotente y estéril del llanto.

Ya en el primer libro de este poemario, en "El silencio", la nieve entra en mitad de la noche y la oscuridad en un ambiente de sentimientos contradictorios y enfrentados en los que unos se anteponen a los otros; parecen ir colocándose en estratos la nieve y la negrura, "este / negro silencio de la noche nieva / en el alma, nieva / sobre la oscuridad". Contraste cromático y sentimental entre lo blanco y lo negro, entre luz y oscuridad que conduce hacia la no respuesta, el silencio; el poeta ha llevado el texto a un suave tenebrismo pictórico; sin llegar a la fuerza de la pintura de Caravaggio dibuja el claroscuro de los contrastes.

La nieve, simbología por su procedencia, por su color, por su textura, por las sensaciones encontradas que trasmite de fría blancura, por la fertilidad que anuncia, por la carga significativa que ha ido adquiriendo con el paso del tiempo; cuanto cubre, allá donde cae, en cualquier espacio, su presencia unifica territorios, engarza ámbitos diferentes.

7. 1. 3. Lo doméstico como espacio

Como forma de retener y apresar el recuerdo, el yo poético echa mano de elementos que fueron cotidianos y familiares, que ahora sirven como almacén para sostener en pie un tiempo ya ido; sin ellos sería imposible configurar y determinar aquellos espacios, situar los recuerdos en un tiempo.

Ahí, entre las sombras
del corral, está tu casa. Mucho
le ha crecido la hierba en estos
años de paz. Ves la ventana
de la cocina, las alacenas, los armarios ... Buscas
tu habitación.
En estas
tierras sin dueño
naciste tú.

Esos son los recuerdos que el yo mirando hacia entonces en “Fiestas en Priego” conserva; intuye a veces entre sombras que difuminan los contornos unos supuestos límites, pero permanece y no se ha borrado lo que fue núcleo fundamental. Todos estos elementos, y otros, son fragmentos que, unidos, evitarán la disolución de la identidad sobre la que se asienta el yo poético para desde ella (re)crear o recomponer, si fuera preciso, espacios sumergidos que se reavivarán para fertilizar poemas o cualesquiera de los múltiples actos (re)creadores.

Son importantes y más efectivos los símbolos cuando son visualizables ya que acercan la plasticidad de la imagen: “Nada tan triste / para mí, como esta jaula. Cerca / de baúles; entre rosarios / y calderos rotos”; la presencia de objetos significativos y familiares en este poema, “La jaula”, crea con la materialidad de la figuración de los mismos un ambiente próximo y nada ajeno; a la vez, símbolos y objetos refuerzan la palabra y hacen que sus contenidos significativos se expandan para mostrar sus posibilidades. Si a la representación plástica se suman aromas y sentimientos traídos desde la experiencia, ensueño o la imaginación, la fuerza expresiva y significativa habrá salido reforzada y el símbolo habrá alcanzado su cometido: “Entre las voces / del perejil, por este amor del clavo, donde / cuece el laurel, tiembla en su celo / la pimienta, resucita el orégano, / se oyen los guisos / trasnochar” (“A la muerte de Juan Sánchez” III); a pesar de que la temática central de este poema es la muerte, el poeta ha entrecruzado simbologías de

diferente procedencia para desviar la mirada hacia un cosmos doméstico y familiar. En los versos con que finaliza la parte segunda de las tres que forman ese poema ya se recogía ese entorno: “Los del campo, / regresen al hogar, fíjese aquí la lumbre / de las támaras, aquí entreguen su olor / las alacenas, den su luz los pucheros”; es la lumbre, también el hogar y las alacenas los que reviven y traen consigo un tiempo y espacio originarios.

No podían faltar en esta reanimación del recuerdo los pájaros, tan unidos a la infancia rural de entonces; desde los primeros poemas sobrevolaban todas las infancias: cuervo, la golondrina, los nidos de vencejos en la catedral de san Julián, los grajos; éstos aparecen más frecuentemente en la tercera parte del poemario: “donde se oye sobre la piel el canto / de los grajos, está mi pueblo” (“Fiestas en Priego”); o aludiendo al vino peleón, oscuro y feo como un grajo, se lee “En la taberna de las siete puertas”: “Este / de alas de grajo sucias / y mañaneras”; ¡qué vino tan extraño éste!

En otros momentos imagina y traduce los espacios en términos corporales, <<espacios somatizados>>, en los que un espacio concreto se convierte en parte de otro más amplio que se siente como una unidad corpórea; cada fragmento espacial se articula con los otros como si fueran órganos de sistemas corporales: “¿Quién, / bendijo este saqueo, robó en la alcoba / de mi sangre, pisó en el cuarto / de mi voz, y robó / la habitación que era tan triste...?” (“Despedida”). Ha de señalarse cómo con tres palabras –alcoba, cuarto, habitación- está definiendo no sólo espacios sino también afectividad; alcoba, cuarto, habitación son términos casi sinónimos, aunque entre ellos existan matices diferenciadores, como resguardo o una mayor o menor intimidad, además de la amplitud; tal vez sea tan sólo cuestión de sentimentalidad entre ellos; lo cierto es que el allanamiento y robo con bendición suceden en el mismo espacio.

Ese territorio en el que se encierra lo doméstico, lo físico, lo sensorial, con sus muebles y cacharros queda abierto significativamente y acaso alcance el valor de lo metafísico. En cualquier caso, aquella realidad ahora más próxima se detiene, poetizada, a través de un lenguaje que más que la comunicación prefiere la creación; sugerencia y material para la fundación del poema.

7.2. “Coro de ánimas” y “Despedida”

En los Libros II y III de este poemario la muerte ronda con mayor frecuencia que en Libro I, al que asomaba una vida casi de estreno entreverada con el sentir amoroso; en éstos muchas son las vidas y mucho lo vivido; por eso, acecha la muerte. Heidegger había

definido al hombre como “Sein zum Tode”, ser destinado a la muerte, siempre en camino hacia ella; y así se presenta sobre todo en esta parte.

Desde el poema pórtico, como si ejerciera de guía y señal que indican por dónde transitar, advierte el yo poético en los primeros versos que “Somos los restos / de un amor, que la piedad diluye en el olvido”: cuanto fue amado es ahora revoltijo de huesos, medallas, cráneos, voces; que “sólo el vacío habita / nuestra sangre”. Al llegar al final, el último verso de “Despedida” es un “Hasta nunca”, brusco y escalofriante adiós, ¿definitivo?; entre ambos lindes poemáticos, se mueven la vida, las vidas y una muerte; todo el poemario queda entre esos dos límites.

No serán las lágrimas -sólo en “A César Vallejo” las encontramos, “veo, tal vez, / su lágrima”, o poco después “Veo sus lágrimas”, y finaliza con “os sonrío con lágrimas”- ni voces plañideras, aunque a lo lejos se escuchan rezos capaces de ser confundidos con aquéllas, las que dominan los poemas; no hay desesperación vital sino reflexión insumisa que no siempre alcanza a comprender los porqués de algunos sucesos, como se puede encontrar en “Despedida”: “y en la noche me opuse, sabed, hasta quedarme solo”; reconocimiento ahora de la impotencia que se siente ante el devenir y frente al pasado. El yo poético, reflexivo, es consciente de que al final se va a encontrar sin nadie a su lado frente a la desolación, a la desmemoria; y no duda, en el mismo poema ya citado, en lanzar palabras que sabe serán estériles, de homenaje a la inutilidad: “Sean aquí estas palabras, pues, si no de amor, / de olvido”.

La vida ya había sido contemplada en diferentes poemas “desde las márgenes / de un río”, desde ambas orillas, desde el hoy y el entonces en un imparable transcurrir y fluir del tiempo; sin embargo, a lo largo del recorrido se siguen escuchando voces a coro o individuales; algunas con la claridad descenderán de lo alto, otras, habrán escapado de otros ámbitos, desde el techo o desde la cúpula. El poema que da nombre al libro es eco y destino de voces perdidas -“¡cómo!, ¡cómo / he podido perderos!”- , de palabras del coro, de “sombras lejanas”, del fracaso quejoso, del silencio.

Envuelto en un léxico ‘acromático’, rodeado de vida exangüe, el poema “Coro de ánimas” se mueve en un ambiente religioso de postrimería, de soledad, acompañado por un coro extraño a la música coral; se sucederán elementos concretos de rito y ceremonia sirviendo de escenografía y decorado -“Ved ahí el púlpito / de nuestra gloria, ahí el callado altar, los ciegos / comulgatorios del vicio”-, el coro, las velas, el misterio, el trasmundo, el desconocimiento de la procedencia de las voces; a eso se añadirán edificios y espacios

arquitectónicos de culto y (con)vivencia, entorno inevitable para la oración e invocación, lugares de vida ocultada y silencio impuesto -abadía, convento, templo, cartuja, sacristía-:

Oigo las voces, entro
en la clara abadía, piso el refugio
de vuestro convento. Aquí,
sobre las piedras frías de este templo, os hablo.
[...]

¿De qué alta
cartuja, de qué débil
sacristía estáis hechos?

Toda la arquitectura es una “*compositio loci*” que enmarca el ambiente que el yo poético precisa para que ánimas o seres inmateriales tengan el alojamiento conveniente, diferentes espacios para una única morada; cartuja, abadía, convento son sólo caras diferentes de una misma añoranza de vida que desde ellas se alimenta para pervivir.

Con un lamento ante la soledad -“Solos, / solos ante el sonido de la muerte; solos / en la alegría, avergonzados / ante la soledad”- y el difícil reconocimiento de rostros entre tanta sombra prosigue un yo aparentemente desorientado y casi fantasmal frente a una memoria que parece haberse vaciado.

¿Poesía meditativa? En las diferentes partes de *Coro de ánimas* se podrían señalar muchos poemas con rasgos de poesía meditativa sin que para ello sea necesario abrir otro apartado nuevo ni justificar un canon normativo o buscar orígenes en otras literaturas. “La disposición más o menos tripartita que Martz cree descubrir en la poesía metafísica inglesa, y que hace depender de los ejercicios espirituales ignacianos -acciones preparatorias (*compositio loci*), meditación central, coloquios (estallido emocional)- es detectable en muchas líneas de la tradición lírica romance” (Jiménez Heffernan, 2004:96). La pulsión meditativa es uno de los fundamentos en que el yo poético se asienta para manifestar y exteriorizar, aunque sea creado, su cosmos personal.

Final o “Despedida” se presenta como un poema monólogo con acento de tragedia griega o del teatro filosófico calderoniano: un adiós, deseo de ser olvidado, fracaso, ¿odio?, ¿resentimiento?, objeto de saqueo; no queda espacio para mayor pesimismo, y hasta los versos se resienten: “Acaso, algún verso al final / pudo dolerse”.

En tono salmodial, en primera persona, un yo convencido y épico invoca al olvido como destino final, como reposo tras tantos afanes, “que sea el olvido, ahora, como la

tumba / que hace siglos me espera”. Como si tratara de cerrar definitivamente una época, el yo quiere pasar página e iniciar otro tiempo nuevo sobre el que no pese ya herencia alguna.

Me despido
de todos. Pienso que un hombre apenas
es su sombra en la noche.
Me duele hablaros, como duele
acariciar la frente helada
de un difunto, como juntarle sus manos de cartón
a un muerto, o cerrarle los ojos
al cadáver amado.

Aunque parezca un final sin vuelta atrás en el que sombra, muerte y vacío abarcan todos los espacios de la realidad ese mismo yo sabe que no quedará anclado ahí, que el olvido será un agente uniformador de episodios y la memoria retomará su papel activo. A pesar del tono lúgubre como manifestación y confesión dolidas, no cae en la desesperación absoluta; maneja la intensidad del sentimiento y desde una mirada senequista o quevediana, toma una decisión a la que de momento no cabe réplica. Será cuestión de saber esperar hasta que la memoria reorganice materiales y continúe con su actividad de trasiego, de rescate y restauración; la memoria conserva un algo mitridático: “Cuando la memoria trae insistentemente lo que -por futuro o por pasado- es inexistencia, está operando como arte mitridática: hay consuelo en la memoria porque sus incompletos acarreos y sus movimientos de repetición y de frecuencia habitúan poco a poco a las diversas formas de la inexistencia” (Amelia Gamoneda, 2008:22). El yo lírico no va a permanecer asomado al abismo ni al precipicio a pesar de episodios ocasionales que intenten perturbar su quehacer; “Me despido: / Hasta nunca”; de qué manera tan incontestable, definitiva y concluyente se cierra el poema. Conoce, sin duda, el recorrido preciso para que esto que ahora parece irreversible, retorne al camino de la recuperación, a la vitalidad de la memoria.

Con todo, la comunicación entre el coro de voces y un yo que no siempre escucha, será muy complicada; cada interlocutor ha iniciado el manejo de signos que no son reconocidos por ambas partes; difícil será el contacto. Frente a frente, los impedimentos para la comunicación son patentes puesto que los códigos no son compatibles y en cada ámbito se escuchan voces irreconocibles. El yo lírico se ha quedado solo frente a un

cúmulo de pérdidas, no de ruinas; ¡qué pérdida irreparable sería un lenguaje que, desde entonces, sirviera sólo para reconocerse a sí mismo, para recrearse y, acaso, para afirmar la soledad!; pérdida será legar al olvido, entregarse a un silencio en el que el yo haya quedado sumido; pérdida será tener que permanecer en la pérdida. “¿Dónde, dónde / podéis estar?” se pregunta en “Coro de ánimas” ante el desconcierto en el que ha quedado. Tras el reproche muestra su lamento y queja sin comprender cómo ni por qué se ha llegado a producir esta situación: “Si os hice / ver, si os hice / respirar, si estáis tallados / con lo mejor que tuve”. Aquel yo que, como demiurgo y creador, había configurado tal vez a su imagen y semejanza un universo con lo mejor de su acervo personal, ha sido abandonado y olvidado por sus propias creaciones que, ¿cómo es posible?, no lo reconocen.

Los dos poemas finales hacen volver la vista una vez más hacia aquel poema con el que se abría *Coro de ánimas* para ratificar ese desenlace ya anunciado desde los comienzos de todo; de esta manera queda configurada una estructura circular en la que el comienzo del libro es la consecuencia del final del mismo; los dos límites, inicio y fin, quedan en contacto.

Hay otro punto de vista, la escritura y el lenguaje como sobrevivientes, desde el que podrían observarse “Coro de ánimas” y otros poemas -“La mentira”, “Despedida”...-. El lenguaje ha conseguido que la realidad casi desaparezca y tras esa desaparición presentarse él como única posibilidad de permanencia; después de haberla observado desde distintos ángulos, después de haber tomado de ella las referencias precisas ha levantado un texto, una escritura, como si aquella estuviera muerta y no interesara para nada, como si hubiera sido superada por el lenguaje del texto y fagocitada en él; es la proclamación de escritura y lenguaje como entidades únicas, renacidas sobre los restos de aquella realidad. Cuando en los ya citados versos del poema “Coro de ánimas” se nombran elementos como altar, púlpito, comulgatorios o la sonrisa de los hombres ya estropeada, todos han perdido su contenido significativo originario quedando investidos con significados trascendidos, es decir, las referencias de significación que tienen en el lenguaje habitual han sido desviadas y el significado se ha desplazado hacia otros ámbitos significativos, reforzado todo por los elementos léxicos que los acompañan; por tanto, en “el callado altar” o “los ciegos / comulgatorios del vicio” ni altar ni comulgatorio conservan su significación primera, la cosa nombrada ha desaparecido para desplazar la

significación y su amplio campo semántico a otras realidades diferentes que nada tienen que ver con el origen.

En torno a estas cuestiones en la revista *Ínsula* recoge Túa Blesa las reflexiones surgidas de unas propuestas teóricas de Maurice Blanchot quien escribió “que <<Quand nous parlons, nous nous appuyons à un tombeau>>. [...] sucede que la palabra elimina a la cosa que nombra, de manera que ese movimiento que pone en marcha la palabra es nombrado como un <<assassinat différencié>>. [...] de ahí que al decir que <<cuando hablamos nos apoyamos en una tumba>>, se comprenda ahora qué es lo que está implicado: el que en esa tumba yace la cosa nombrada, su significado y el propio sujeto” (Blesa 2008: 18). Se reconoce la sobrevivencia de la palabra, del lenguaje, del habla en la que nos manifestamos sobre todo ello, de la escritura misma, después de haberse despojado hasta del mismo yo que había tomado la palabra. Se trata de la inversión de una realidad empírica en otra; el lenguaje, en texto, en una escritura nueva en la que apenas se vislumbran referencias sensoriales puesto que se ha modificado la estrategia lingüística

7.3. Símbolo, sentimiento o virtud: la caridad

Hay que destacar la frecuencia con que se encuentra “caridad” sobre todo en la parte tercera del libro; ¿será virtud, simplemente símbolo o sentimiento?

En el poema “Castilla”, lugar varado en otros tiempos, aparece caridad asociada a miseria, “hombres cuya miseria / fue caridad”; de la necesidad se hace virtud suele decirse cuando lo que se reparte es poco más que la necesidad; sentimiento, por tanto, vital y solidario ya que comparte escasez, pobreza. De la misma manera debe ser entendida en “Diciembre”: “Bajo este frío intenso / del mundo, no supe / sino la caridad que ella albergaba”; en estos versos renueva un sentido solidario opuesto a frío como símbolo de acogida, por lo que la caridad parece aún más intensa. En “El soldado” se aprecian dos rostros diferentes: “vamos / con este pardo hurón / de nuestra caridad, a verlo” y poco después “<<¡Aquí! ¡Aquí!>> Es la llamada / de nuestra caridad”; en el primer ejemplo la caridad tiene apariencia e imagen de animal que poco o nada comparte sino que, muy al contrario, persigue para atrapar; y si se aplica a personas tampoco gana nada el llamado sentimiento caritativo; sin embargo, si proseguimos la lectura del poema, esa primera sensación negativa que proporciona el hurón queda bastante mitigada, pues caridad despliega y manifiesta su sentido originario retomando la idea de ayuda; “Y entonces, sí, / hacemos la llamada” a pesar de lo complicado de la situación pero

8. 1. El disfraz o la alusión

Desde el poema con que comienza el libro, el yo poético ya advierte al tú lector con una consideración en la que se encierra toda una interpretación de la relación que existe entre vida y realidad, entre ésta y apariencia, en una vuelta a la teoría platónica sobre existencia real, sombra e imagen. “Sólo / el perdido disfraz / de todo lo que amamos / nos habla”: se presenta ese yo con el disfraz como testigo y auténtica realidad a la que hay que escuchar, prestar atención.

En medio de la desolación barroca creada en este primer poema, con el vacío como compañía y ante el disfraz como reposición de la identidad, surge un artificio de simulación como entidad con la que compartir algún tipo de comunicación, pero sólo con “lo que amamos”; lo demás quedará excluido. ¿Serán las ánimas ese disfraz perdido que ahora se presenta y representa anteriores presencias de la realidad? El disfraz es parte fundamental en muchas ceremonias rituales, es desfiguración y encubrimiento, o descubrimiento freudiano del subconsciente; en todo caso, imprescindible en cualquier representación teatral. De este modo la vida se habrá transformado en un *continuum* teatral, en un espectáculo representado en el escenario de cada día en el que se establecerá, cuando corresponda, un diálogo entre personajes en disfraz y otros que aún no han alcanzado ese estado de figuración; ¿y si tan sólo hubiera monólogos? Porque no conviene olvidar que entre ámbitos tan diferentes la respuesta no se sabe si será percibida por los otros personajes, por los que escuchan; “nos habla”, dice el verso dejando entrever dos espacios en un mismo escenario; en uno, el disfraz; en el otro cuantos aún no disponen de él. Destaca, por otra parte, que sólo es el disfraz de “lo que amamos” el que se escucha; el territorio de lo no amado queda fuera de esta función teatral, puesto que la memoria habrá seleccionado lo que considere más afín para el recuerdo.

En “El silencio” de nuevo hallamos el disfraz como exterioridad fingida, como apariencia tangible: “Toco el falso / disfraz, el picaporte / de tu oscuro colegio”; como si unos disfraces fueran más “verdaderos” que otros, se quiere resaltar la falsedad pasajera que acompaña a cualquier disfraz; dejan esos versos cierta desilusión, un agotamiento que causa el llegar a reconocer la imposibilidad del acceso a la identidad oculta.

Cuando el poeta escribe “Poema ante la catedral...” se encuentra frente a aquella fábrica en piedra y le lleva a sospechar que, en medio de tanto elemento arquitectónico, arcos, cornisas, doseles, hay “sueños / en alta desbandada / que se aposentan, se disfrazan” para que tanta materialidad de piedra se revista con la imaginación -otro modelo de

disfraz- que envuelven los sueños capaces de transformar el disfraz en “farsa / hecha milagro / pasajero, en la noche”.Farsa y disfraz, conjuntados, adquieren un valor crítico mucho mayor; y si el milagro es, además, pasajero puede quedar convertido sólo en simulacro.

En el poema “Coro de ánimas” ante el desconcierto en que se encuentra un yo poético que parece diluirse en medio de ese entorno de duda, se pregunta “¿dónde / os puse, qué hice / con tan alto disfraz?, ¿dónde / pude esconderos?”. Entre tanta desorientación, el disfraz introduce, además de confusión, la imposibilidad de una visión consciente; de esta manera el yo queda atrapado en el aturdimiento y, a pesar de esa situación, se vuelca en el poema para desvelar qué es lo que se oculta tras ese disfraz en un intento de iluminar esa noche en la que parece estar instalado desde hace ya un tiempo.

El deseo, además de los sentimientos, también puede quedar embozado en mitad de la noche, la mejor colaboradora del disfraz; “Dime, ¡oh tú!, si el deseo no es sólo / contrariedad, humo / disfrazado en la noche” demanda en “Primer amor”; sabe que la respuesta no llegará, así que aún va a permanecer en la duda.

Ante todo lo anterior cabe preguntarse si el lenguaje utilizado estará también cubierto con disfraz o será otra forma del mismo. De una u otra manera el lenguaje, las palabras guardan rincones como lugar de escondimiento; tras ellas cualquier tipo de ocultamiento es posible, hasta disfrazar toda una vida:

¿Dónde podré esconderme
si no es ahí, en estas
palabras de amor?

Ante vosotras,
hijas del turbio hospicio
de mi alma -mis dóciles
doncellas- llora mi desconsuelo.

Estos versos de “El silencio” dejan entrever que la palabra está al servicio del yo casi en régimen de dependencia, de sometimiento, reforzado por la docilidad; doncellas y dóciles para lo que el alma-demiurgo decida. Sin embargo, no debiera olvidarse que una vez que la palabra queda en el texto puede adquirir una libertad significativa que el yo poético no preveía; el tú, el lector serán quienes incidan en esa (re)creación de la palabra y del texto.

Con el mismo sentido de palabra, lugar de ocultamiento, en “Ideal” escribe: “Ahora ya sé que nunca / podré verte, que estas palabras mías / que hoy te buscan / y esconden, están

hechas con todo mi arrepentimiento”. Como si de un juego se tratara, combina la búsqueda con el escondimiento en este itinerario que el yo recarga de sentimentalidad.

¿La alusión tiene algo de disfraz o, al contrario, lo levanta con pequeños tirones? La alusión es una designación por suplantación, es decir, una referencia no directa sino buscando itinerarios alternativos en los que algún detalle conduzca a la identificación o, tal vez, al equívoco; siempre es una forma encubierta de nombrar sin identificar y exige un proceso mental de composición y averiguación, casi de traducción. Tiene, por tanto, bastante de disfraz; tal vez más suavizado y diluido, pero encubrimiento en cualquier caso.

En gran parte de la poesía la alusión es frecuente, casi permanente; el texto, sea escrito, visual o imaginado, se convierte en el gran guardián de la misma, en él está su refugio. A un tú lector, siempre que decida entrar en ese espacio, se le planteará una duda, la misma que en la averiguación de la identidad de persona o cosa disfrazadas, cómo saber si ha alcanzado el sentido pleno del texto. “El problema que ha de plantearse es, más bien, cómo puede lo dicho en el texto alcanzar la plenitud de su sentido, cómo reconstruir el verdadero mundo de las alusiones. Porque toda palabra es, efectivamente, el arranque de la referencia, el centro de una alusividad”. (Lledó, 1996: 50); la palabra, inicio de toda referencialidad.

Queda para el lector un trabajo de interpretación del texto, una iluminación del mismo, es decir, situar la alusión en el recorrido exacto para levantar cuanto le quede por desvelar. Conviene volver al inicio de este apartado en el que se recordaba que sólo “el perdido disfraz” de cuanto se ama “nos habla”.

8. 2. Preguntar, preguntarse, ¿pérdida de identidad?

Una forma de búsqueda, un modo de indagación y de enfrentarse a la duda: preguntar y preguntarse; llega a transformarse, además, en un intento de diálogo que no tiene por qué esperar respuesta; tal vez quede recluido como soliloquio en algunas ocasiones.

A lo largo de *Coro de ánimas* el poeta, o el yo poético, se plantean preguntas constantemente; en el Libro I no hay poema en el que no surja alguna; “Dime, dime, si este desorden / del silencio, es la vida” se plantea en “Primer amor”. En las otras partes del libro la intensidad interrogativa se modera pero sin llegar a desaparecer. La explicación pudiera estar en que la primera parte se centra más en períodos vitales en los que se precisa dudar porque ante la inseguridad la pregunta constituye la gran ayuda para ir

conformando opinión y criterio; por ello, tal vez, se acumulen las preguntas ante todo el transcurso de lo cotidiano.

Hay que señalar que la formulación de las preguntas es, en la mayoría de los casos, el modo directo; *quién* es el encabezamiento más frecuente de la pregunta: “¿Quién no ha creído en Dios?”, del poema “El camino”; “¿Quién me sujeta?”, de “A la arena del mar”. Otras formas como *dónde* –“¿Dónde, / dime, los hermosos pecados / de la niñez, se ahogaron?”, de “Entre sombras”)-, *qué* – “Qué aplaza el viento, que saborea o quema; qué pájaro / sobre esta piedra / medieval puso su pico”, de “Poema antela catedral ...”-, *cómo* –“¿Cómo / vas a encontrar aquí cobijo / que no sea guarida?”, de “La mentira”-, suelen encontrarse en los poemas; pocas son las ocasiones en las que utiliza *por qué*, que exige una respuesta más concreta y ajustada a lo que se pregunta, apenas permite ampliación ni desviación fuera de lo preguntado..

En los tres poemas del Libro II –“En la Mancha”, “Funeral”, “Noche de Navidad”- emplea fórmulas interrogativas que recuerdan las empleadas en la poesía medieval juglaresca, lo que se podría denominar interrogación fáctica, de contacto directo hacia un tú: “(-Padre, / ¿estás ahí?)”, “(¿Estás aún despierto, / padre?)”, del primero de los citados; “-¡oh!, ¿me estás oyendo?-", del segundo poema; “¡Padre! ¡Padre!, / a qué este escándalo; ¿no ves...?, ¿no ves...?”, del tercero. En todos los casos ese tú es la figura del padre ausente y serían el equivalente a los apartes en la pieza teatral; confieren al poema un dramatismo especial por tratarse de un personaje ausente-presente en el que se acompaña lo emotivo con lo visionario.

Las diferentes maneras de plantear las preguntas orientan ya el tipo de respuesta, más abierta o limitada y concisa, al mismo tiempo indician el estado previo del yo poético; encabezar la pregunta de modo indirecto desde un *dime* muestra una actitud por parte de quien la realiza más abierta y receptiva, más suave, menos inquisitiva que si directamente se lanza *por qué*.

El asombro y la consiguiente pregunta, preguntarse, son características del ser humano al enfrentarse a lo nuevo o desconocido. “El preguntarse es lo peculiar del hombre, el signo de que ha llegado a un momento en que va a separarse de lo que le rodea, algo así como la ruptura de un amor, como el nacimiento” (Zambrano, 1993:66-67). En este texto la discípula de Ortega y Gasset interpreta el acto de preguntarse, al que se podría también añadir el de preguntar, como un paso más hacia una mayor apertura ante el mundo, así como una superación del círculo en que habitualmente se mueve el yo que en este proceso

busca al no-yo y abandona su quietismo. Y continúa María Zambrano en el mismo texto: “Toda pregunta indica la pérdida de una intimidad o el extinguirse de una adoración” (1993:67). Quien pregunta se libera y manifiesta parte de su yo que queda expuesto ante el otro.

Sin olvidar que, como se ha dicho con frecuencia, hablar de uno mismo es aunque no se quiera hablar ineludiblemente de los demás, en *Coro de ánimas* el poeta se pregunta no sólo desde sí mismo -“¡dime!, ¡dime!, dónde, quién hizo / tan cruel mi esperanza”, de “Infancia”- sino hacia sí mismo como acto reflexivo -“¿Nunca / podré mirar ya / al cielo?”, de “Infancia”-. Aquí en la poesía se encuentra ese espacio propicio en el que el lenguaje vuelve sobre sí mismo, es capaz de asombrar y asombrarse, y no duda en interrogarse de manera incansable. Preguntar y preguntarse es estar en camino hacia, un planteamiento que sugiere el abandono de la certeza para habituarse a la incertidumbre como actitud frente a lo inmutable o lo absoluto; es una salida ante un ensimismamiento que conduce a considerar el diálogo como obstáculo o impedimento.

8. 3. Salvación frente a precariedad

Desde la infancia se mueve inquieto el hombre a la búsqueda de la salvación; ¿será porque permanece inmanente en la naturaleza humana el lamento por la pérdida del paraíso? o ¿simplemente la salvación será esa ansia de recuperación de lo perdido?

Entre tanto, la precariedad y contingencia del ser humano que, como dice Diego Jesús en el último poema de este libro, es poco más que su propia sombra en medio de la noche, son los materiales con los que aquél está edificado; en estos versos de “El soldado” se evidencia toda la fragilidad de la estructura:

Y el hombre,
que es la varilla más triste
de su paraguas, el dedo torpe de su mano,
tiembla. El esqueleto, la débil armadura; hueso falso, vértebra
mentida. El hombre, sí, rendija
de su alcoba, ridículo bastón.

El hombre, a pesar de todo, no va a renunciar ni olvidar su aspiración a salvarse. Pero ¿en qué consiste su salvación? El mismo yo poético pregunta en el poema “Infancia” si desde el amor es posible retomar el camino hacia alguna forma de paraíso y así sobrepasar la precariedad, “Dime / si con la vieja superstición del que ama / he de salvarme”. Ante la

dificultad de encontrar respuesta fiable, hay que indagar en otros ambientes y sentimientos alguna mínima solución para sobrellevar sin desesperación la carencia de resultados; y cree haberla encontrado, aunque sea ocasionalmente, donde menos podría sospecharse, en el odio, ese estado de aborrecimiento constante que termina por generar un sentimiento de aversión o rechazo ante todo en un enfrentamiento cuya meta y final son un enigma; “Tú, que no sabes / que lo que salva a veces / es el odio” escribe poco convencido en “Fiestas en Priego”, como si el mismo yo se encontrara sorprendido de lo que acaba de escribir; cuando el odio tenga que convertirse en posibilidad de salvación o en forma de superación, será porque otras salidas quedaron tapiadas o cegadas.

Finaliza así este poema sin posibilitar alguna aclaración posterior, de manera opaca; la perplejidad es la única respuesta. Pero no quiere que aquélla se convierta en conclusión única ni definitiva, aunque haya destacado el *a veces*, con la que deba justificarse; así, en el último poema del libro, después de un incontestable “Y os odio” dirigido a cuantos fueron llevándose lo que tenía que haber sido suyo, desde la soledad, sin la compañía de recuerdos, con los sentimientos saqueados, con los despojos que deja abandonados en cualquier recodo del camino el paso del tiempo, auténtico causante del estado en el que acaba desembocando el ser humano, aparece el yo poético para relativizar lo anterior con una nueva cuestión y dos preguntas que bien pudieran ir de la causa al efecto, de odiar a tener que arrepentirse por tal sentimiento, “Pero / ¿el odio salva? ¿Salva el arrepentimiento?”. Si se espera alguna forma de respuesta a esas demandas, casi serían conocidas de antemano, servirían para reafirmar que ni uno ni el otro acarrear la salvación. Ante una situación sin posibilidad de huida no caben ni las preguntas retóricas.

Dicho lo anterior parece discutible sospechar, aunque se encuentre el ser humano en la mayor desorientación, que la salvación del ser humano se consiga desde el odio o el arrepentimiento; siempre quedará como recurso mirar de nuevo hacia el sentimiento amoroso y escudriñar en él algún resquicio de esperanza: “¿Cuándo el amor, / la patria, el vuelo digno / con el que cae la nieve / vendrá a salvarnos?”; de estos versos de “Diciembre” se podría esperar que en el amor, enmascarado entre la patria y el vuelo de la nieve, quede algún elemento para la salvación mientras se aguarda su actividad con esperanza. En “A la arena del mar” el yo poético percibe la arena como símbolo y ejemplo de entereza, de aguante hasta la defensa de su entidad, de permanencia a pesar de soportar la embestida de las olas y, aunque parezca quedar al capricho de las aguas y sus vaivenes, sigue siendo arena sea ésta hoy su costa o mañana aquélla otra: “La miro como / si ella

fuera a salvarme”, y en versos posteriores del mismo poema muestra su admiración, “Tú, arena virgen, / ante la que mi vida / se salva, a la que miro hoy y amo / más que nunca”; el ser humano logrará salvarse si es capaz de permanecer siendo arena ante los vaivenes constantes del acontecer diario sin ceder, capaz también de mantener sus características identitarias allá donde se las hayan desplazado las aguas.

Ante la sensación de precariedad e inseguridad será persistente la búsqueda de algún asidero sólido y seguro; sin duda, aparecerá al alcance de la mano alguno ocasional y pasajero: “Juntos los dos, de tierra para arriba, ¿qué importaba / la muerte?” proclama desinhibido en “El camino” un yo poético, eufórico porque en éxtasis místico parece haber equivocado a la muerte; sabe y es consciente, no obstante, de que se trata de instantes tal vez duraderos pero no perennes. La realidad le hará pisar tierra.

8. 4. Ecos del tiempo histórico

En el poemario se escuchan ecos del tiempo que era durante su escritura, pues ningún texto puede ser ácrono, ni nacer sin referencias espacio-temporales o sentimentales, sean ficción o no; con ello no se pretende proponer que la poesía se convierta en crónica puntual de sucesos ni en relato de lo evidente y superficial; resérvese eso para un tipo de poesía que poco a poco va siendo superada.

La gestación de este libro se produce ya antes de finalizar la escritura de *La ciudad* (1965). El Régimen instalado en España desde 1939 apenas había cambiado; si se producían críticas esporádicas, de inmediato eran acalladas sin contemplaciones; la clandestinidad era el destino para organizaciones sociales, políticas o sindicales no afectas al Mando imperante.

En pocas ocasiones la creación artística puede sustraerse o ser ajena al estado de cosas que la rodean; lo mismo sucede con la creación literaria que, además, cuenta con la palabra capaz de decir lo que no parece, o la simulación de las figuras poéticas y literarias. Eran tiempos en los que se convivía con una censura a la que hábilmente se intentaba burlar, aunque no siempre se conseguía. Tampoco la poesía escapaba a todo aquello; en muchos de los versos que hemos ido desgranando se deslizaban críticas a la situación social de penuria y de falta de libertad que o no eran entendidas como tales o se sobreesían en una supuesta actitud de dudosa tolerancia. Tampoco el censor rezumaba conocimiento.

En el poema “Castilla” recorre el poeta el ayer protoépico -“Polvo / que levantó el Cid, muerte / que ahuyenta al hambre”- y el hoy en el que “Turbios, brillan ahora, en el lagar,

los vinos / de la memoria. Siglos arrinconados...”. Parecía que aquella Castilla medieval embebida en leyendas, velas, salmos y ventas situadas en rutas y caminos diversos iba a iniciar su trayecto hacia la modernidad y el progreso; ya era hora de levar anclas y dejar atrás los tiempos de juglares y arciprestes. “Creí que ibas / a levantarte” escribe el poeta con la fe de quien espera aires frescos que se han de arrastrar, por fin, tanto atraso; pero la realidad, reacia, se niega a aceptar algún tipo de cambio; desesperanzado, lo reconoce: “Te vi resucitar, / y ha sido un sueño, un inútil / clamor”; donde estaba, está; de donde parecía salir, allí permanece varada. Así la ve y siente un poeta que reclama la necesidad de ‘despoetizar’ una tierra que no es capaz de acercarse al ahora, al tiempo de la escritura, pues le han hecho creer que las leyendas son salvación y vida, la salida única en el futuro, una forma de reafirmación y defensa en lo auténtico sin importar si se está o no al margen de los tiempos. Y sentencia en los versos finales: “Cárcel / donde la mejoría anuncia / la gravedad, se apresura la muerte”; mayor desánimo y pesimismo es difícil, la posibilidad de regeneración se antoja impredecible; con visión profética se anuncia la condena de una tierra que verá pasar de lejos sin detenerse en ella los tiempos de la modernidad.

Tampoco rehúye el poeta una crítica más general a la situación política y social de aquel momento que se vive en España; observa qué triste es la paz impuesta, más parecida a un paisaje funerario que a otro lleno de vida; así lo refleja en “Poema del amor y la compañera”: “veo / extendidos paisajes, trenes, humo, pueblos en paz, hombres / muy tristes / por los pueblos en paz”; lenguaje descarnado y austero, casi desnudo pero sabio en su sobriedad. Poco tiempo había transcurrido desde la conmemoración por parte del Régimen de los XXV Años de Paz y no se apreciaban externamente señales de cambio a pesar del deseo reiteradamente manifiesto, como expresa en “Diciembre”: ojalá “¡... fuesen / a dar al mar estas oscuras nubes / que cruzan hoy la patria!”. El poema “La mentira” ha de ser leído e interpretado como alegoría que reúne con metáforas e imágenes la visión de aquel entonces; algunos versos significativos. “Mira, ya cae el hada hueca / de la mentira. El duende de los embustes ya va detrás / del niño”; más adelante, de modo explícito y claro, para quien quiera entenderlo, escribe: “Y qué pocas cosas son verdad / ahora”. Con tono salmódico y profético como si resonara la voz tronante salida del alma de “El gran profeta” de Gargallo, ha de reconocer “qué hago yo hablando así; ¡qué digo!”; proseguirá a pesar de todo porque no va a aceptar que el silencio se convierta “en el coro de la tierra”, de estas tierras.

Otra preocupación del poeta se centra en el olvido, como nube negra, capaz de conducir al desahucio del hombre y su vida para acabar con cualquier forma de la memoria o recuperación de la misma: “sobre / la nube negra del olvido, / hay que poner / el caminar tristísimo de un niño”; esos versos de “El camino” advierten cuál es el inicio de la vida de un niño en aquella España en que se trataban de imponer en el camino el silencio y la forzosa nube del olvido. Ante el ocultamiento y la mentira sólo cabría borrar toda la Historia escrita, olvidar gran parte de la contada y reescribirla.

La poesía de Diego Jesús Jiménez lleva inevitablemente las marcas de un tiempo y del mundo en el que aquélla va naciendo, nunca esquivará ni será ajena a las preocupaciones y angustias del ser humano, porque, como él mismo repetirá, hay que hacer que se vea cuanto parece invisible porque ha sido tapado; así lo recuerda él mismo:

Era aquel un mundo que nos hablaba siempre del más allá, de lo invisible; un mundo que nos obligaba a imaginar constantemente y nos convertía en visionarios. Es probable que a través de aquel <<lenguaje imaginativo de la visión de la nada y el éxtasis>>, dicho sea con palabras de L. Anceschi, surgiera en mí la aventura personal con el arte, ya que durante la creación poética el poeta se halla siempre en el límite del habla, y la poesía, como sabemos, <<responde a un orden de la materia con su rango invisible>> (Tadeo Zuccari), trata de hacer visible cuanto de invisible hay en las cosas”. (Méndez Rubio, 2004:166-167)

El poeta conoce la profunda relación existente entre creador y vida, entre vida y cultura, entendida como manera de “ver y vivir el mundo”. No tiene sentido imaginar un creador abstraído, ausente del mundo y cobijado en su burbuja, sin conexión tanto con el presente como con el pasado, pues la obra de arte no sólo es fruto de la experiencia personal e individual “sino, también, de la experiencia colectiva del mundo”, como bien recuerda Diego Jesús en el texto recogido por Méndez Rubio y citado anteriormente.

Nada de cuanto suceda dejará indiferente a nuestro poeta; se manifestará en la escritura porque con ella lo que pretende es “suspender en el tiempo un fragmento de vida que únicamente es sensación en nosotros” (Méndez Rubio, 2004:176), a la vez dar a conocer esas sensaciones, esos fragmentos de vidas para preservarlas y componer las de los otros hasta formar el conjunto de cuanto será la vida de la colectividad; así, el poeta al mantenerse en relación consigo mismo nunca podrá negar al otro, que está ahí, ni a los otros que con su presencia reafirman la solidez del yo poético, a la vez que sostienen al poeta.

9. Final

Antes de finalizar estas páginas quisiera destacar algunas opiniones o críticas que en su momento, y aun después, llegaron con *Coro de ánimas*. Así, Martínez Ruiz destaca cómo “los versos limpios y vegetales, oníricos y periféricos de *La ciudad* habían fraguado en una filosofía” y añade que en algunos de esos poemas “alcanza los míticos niveles de una imaginación privilegiada” (1977:35). Por otra parte, Guillermo Díaz-Plaja señala que cada poema de este libro “es una irrupción sucesiva que procede por *enumeración caótica* (siguiendo el decir de Spitzer) para arrastrarnos en su remolino verbal. [...] los versos se encadenan, fluyentes, creando una noción de continuidad, prosiguiendo su sentido -por encabalgamiento- en líneas sucesivas. [...] Un amplio y profundo poeta, pues, con su horizonte redondo y clauso, con su personal modo de ser y de decir” (1968:12). Del mismo modo, Carmen Llorca se decanta por resaltar como lo mejor el Libro II -“Soberbio montaje poético de un ambiente, de una circunstancia, de una situación, dentro de la mejor tradición española”-; continúa señalando: “Imágenes de extraña belleza que obligan a meditar hasta alcanzar el significado de su forma, pueblan los versos de Jesús Jiménez. Palabras profundas, de un castellano recio, parecen danzar sueltas hasta recogerse en el rincón de un verso” (1968:18). Para Manuel Rico esta obra “supone un salto cualitativo... desde el punto de vista estético. Hay un cierto adelgazamiento formal, una voluntad de contención, una actitud más reflexiva”; crea un clima “intemporalidad, de magia, que sacude el libro de principio a fin” (2007:166). Todos ellos se ven sorprendidos por la belleza de imágenes que, aun nacidas de la tradición literaria española, el poeta las ha decantado, como tantas otras a través de su desbordante capacidad imaginativa.

Coro de ánimas es un eslabón más que da carácter unitario a la obra de Diego Jesús Jiménez. Como sugiere con cierta frecuencia, habrá de ser considerado como un nuevo poema escrito para salir del anterior y éste del otro, y así sucesivamente como el albañil de su pueblo encerrado en el corral sin puerta de salida; el poeta de Priego la encuentra en la escritura de nuevos poemas. En *La ciudad*, ese gran poema de realismo sublimado y transubstanciado, ya se habían escuchado voces a coro pero no con tanta determinación como en este libro; algunas son reconocibles y otras más nuevas pero acopladas al conjunto coral.

Bien pudiera ser considerado este libro como la gran representación teatral, por qué no, operística, de un auto medieval en el que no cesa “un baile de esqueletos en una ciudad fantasma (la memoria) donde aparecen y desaparecen en un juego diabólico” (López

Luna, 2007:59) los personajes más variopintos, los del carro, los de la magia, todos cuantos dan ánimo a la vida para que no entre en la rutina..

El sueño como experiencia figurada, así como lo irracional, lo imaginativo, son traídos y (re)presentados ante la retina a través de la palabra, como si el poeta *pintara* lo inasible o intentara dejar atrapada esa subjetividad que se escapa a cualquier experimento empírico. El poeta sigue ocupado en el lenguaje, en la escritura, “lugar donde las experiencias (vividas o leídas) se realizan y existen en tanto experiencias transmisibles o abordables por el poema” (Talens, 1981:19).

La memoria continúa como eje transversal e imprescindible en la obra de Diego Jesús que, sumada al deseo, da forma a la vida, que Eliot considera mezcla necesaria de memoria y deseo. “Memoria, pues, como lo que hemos sido, como la no-ausencia total de lo que es ausencia”. (Lledó, 1996: 21). Desde la memoria, desde las infancias recuperadas, desde lo vivido, los versos de este poemario han crecido en intensidad formal, en fuerza vital: saben del hombre y de sus inquietantes zozobras.

El yo poético sigue interrogando para responderse a sí mismo; cada vez es más consciente de la precariedad del ser humano, de ser mortal. Y ante nuevas preguntas, mayores dudas.

Coro de ánimas es, tras el paso por *La ciudad*, la otra mirada con la que se ve alejar de aquella infancia, de “los viejos días de la infancia”, de un mundo rural que fue tan vivido y próximo, de unos ámbitos que han tenido eco en la palabra poética elegida y en la desechada. Sin embargo, la infancia, sus ámbitos mantendrán presencia en los libros siguientes con nueva modulación. Se consolidará cada vez más el sustrato sobre el que se sustenta erguida la escritura.

FIESTA EN LA OSCURIDAD

- ¿ALGO QUE CELEBRAR?

- ¡NADA!

VIII. FIESTA EN LA OSCURIDAD

Nada para la celebración

1. Entrada

Rodeado de frustración, de sombras y oscuridad -imagen sugerente desde la metáfora para definir la cotidianidad de aquellos años-, perdido por los vericuetos y caminos del razonamiento inútil, sin explicaciones posibles ni porqués, el poeta desde su yo lírico, acorralado, decide levantar parte del disfraz; de esta forma, el sentimiento, la capacidad misteriosa envuelta en cierta irracionalidad, la dialéctica constante entre presente y tiempos pasados, servirán como característica de la fiesta. No debe permitir la confusión en medio de tanta oscuridad, aunque sí ha de mantener la conciencia de reafirmación de ser frente a la imposición del deber ser. La creación de otra realidad desde la escritura es el inicio de un tiempo nuevo, es la edificación de otra estancia poética en la que caben el poeta y cuantos quieran acompañarlo; así, se mostrará la posibilidad de otro modo de ser y estar. En el poema, además, estarán la memoria individual y la de todos: un yo que reflexionará también sobre sí mismo, un tú que no ha de ser una simple referencia y un nosotros que servirá de apoyo coral.

En 1974 *Fiesta en la oscuridad* obtiene el premio Bienal de Zamora de Poesía; será publicado el libro dos años más tarde. Eran aquéllos unos tiempos de intensa ebullición social y política; la movilización ciudadana llenaba de protestas las calles de una España que asistía deseosa a un cambio total. En este marco aparece en público un poemario cuya escritura había comenzado a finales de los años sesenta y en 1970 estaba casi terminado; significó, como el poeta ha repetido en numerosas ocasiones, un nuevo aire, un aliento para sí mismo hacia un tiempo largamente esperado, que quedaba recogido en este texto poético; aquellos momentos, aquella historia coetánea y no otra corren paralelos al texto. Pedro L. Casanova recoge en unas reflexiones personales en qué contexto creativo y vital fue urdida la textura poética de estos poemas: “Probablemente rodeado por un laberíntico espacio biográfico, no sé si muy consciente de sus riesgos, el Diego Jesús Jiménez de estos años decide coger esta segunda mano, abismándose en un territorio plagado de incertidumbres y preguntas vacías, noches sin rumbo y habitáculos donde todo lo

aparecido responde al mundo de lo sensorial” (2006:55). Siempre la creación artística es un riesgo, sobre todo si quiere generar y fundar una escritura nueva.

El mundo literario de esos años seguía moviéndose entre la poesía de unos *novísimos* que solían exhibir con frecuencia un culturalismo tal vez evasivo, forzado, acaso ajeno, y la explosión de la narrativa hispanoamericana. El poeta pricense, entre tanto, continúa edificando su obra y desde ella ofrece una cosmovisión personal y profunda en la que se manifiestan la duda permanente y lo irracional de la existencia. Desde el conocimiento y el desconcierto que genera el paso del tiempo prosigue una escritura que viene de lejos, de textos anteriores, de otras vidas, levantada sobre una conciencia ética y solidaria ya que el poeta nunca dimite de su condición de ser humano; como escribe Molina Damiani, en la obra de Diego Jesús “la ética nunca determina de antemano la estética, sino tan sólo la poética, que se limita a lo único que le es radicalmente esencial, esto es: fabricar poesía, si bien, conviene precisarlo, a partir de una sospecha: la de que existe, además de la realidad que vemos, otra, algo más, lo real que sentimos. Si esta es la sospecha que mueve la producción poética de nuestro autor, será esta última la que concrete el acabado estético de su poesía, resolución donde sin falta va a quedarnos expresivamente contenido el horizonte ético de su obra” (2007b:442). En cualquier caso, esta poesía nunca servirá de refugio solitario y cerrado ni de evasión de la conciencia. En aquélla aparecerá un lenguaje único y renovado respecto a cuanto se escribía entonces, cargado de contrastes, de sugerencias desasosegantes, de claroscuros que se manifiestan en el devenir de la naturaleza humana. Lo inesperado, la supervivencia accidental, la caducidad ya marcada serán el tejido de una realidad zurcida con otras realidades que se integrarán en una sola hasta alcanzar un texto en que se haya conseguido una transubstanciación de todas ellas y en el que la irracionalidad aparezca sensata.

Fiesta en la oscuridad es la respuesta posible tras el cierre existencialista, casi nihilista, de abandono absoluto y silencio definitivo con que se despide *Coro de ánimas*. No podía concluir todo en aquel final tan apasionado que no permitía levantar de nuevo la palabra; ésta regresó y con qué fuerza y vitalidad. Así comentaba Emilio Miró en *Ínsula* la llegada de este nuevo poemario: “Frente a sí mismo y frente al mundo [...] Diego Jesús Jiménez inicia la gran aventura de la pesquisa existencial, en una fundamental doble actitud de buscador, de inquisidor, de incansable explorador de sombras y marañas, y también de sorprendido y asombrado, como un niño que se admira de todo y prorrumpe en gritos, voces encendidas, exaltado clamor” (1977:6). El poeta será consciente de la presencia de

máscaras, de disfraces, de la veraz apariencia de las mentiras, de cierta claridad tangencial, de ausencia de luz clara. Y, como si quisiera reafirmar su existencia, volverá a las preguntas y a las incertidumbres; difícil es averiguar cómo y por qué se ha llegado a tan negadora oscuridad, ¿de una reflexión tan intensa que en vez de iluminación termina en ofuscación?, ¿será el exceso de luz?; a veces, la ceguera accidental y momentánea es debida a la intensidad de una luz inesperada. Las respuestas del poeta habrán de desvelarse en el poema en el que quedarán como guías la palabra y el lenguaje. En una reflexión sobre la capacidad de éste para ocuparse significativamente de la realidad o sólo de un segmento particular y restringido de la misma, G. Steiner añade, entre otras ideas, que con algunos pensadores, Wittgenstein por ejemplo, y “como con ciertos poetas, al asomarnos al lenguaje, atisbamos, no la oscuridad, sino la luz” (2003:38). Entre esos poetas estará, sin duda, el Diego Jesús Jiménez afanado en alcanzar la luz que sirva de guía para adentrarse por los recovecos del alma humana. La esencia de la poesía y la del lenguaje van muy unidas; no se trata de usar en poesía un lenguaje que ya viene estructurado sino de crearlo, de hacer que sea nuevo aunque disponga de materiales subyacentes, de conseguir que en las palabras aparezca esa otra cara que sólo muestran en manos de un creador. Al comentar la poesía de Hölderlin, se detiene Heidegger (1999:140) en la relación que mantienen lenguaje y poesía; asegura que ésta no toma el lenguaje como un material que ya existe y como tal lo emplea sino que es la poesía la que lo hace posible, es decir, extrae todas sus potencialidades.

En este poemario la transgresión transitiva será frecuente: de lo real a lo irreal, de lo posible a lo soñado, de la percepción a la imagen simbólica, de lo creíble a lo misterioso, la sugerencia frente a la analogía: siempre en transfusión de materiales a territorios y ámbitos distintos, a espacios de figuración; ninguna imagen será baladí, ninguna palabra será impertinente; la denotación quedará diluida y superada en la connotación significativa. Comentando cómo entiende la poesía nuestro poeta, escribe Martínez Ruiz (2007:339): “acudirá a Adorno para definir su arte, como algo predeterminado por <<aquello que una vez fue>>, pero que <<sólo adquirirá legitimidad por aquello que ha llegado a ser y, más aún, por aquello que quiere ser y quizá pueda ser>>”. De la legitimidad de la obra creativa, del (re)descubrimiento en cada lectura, de la permanencia en el tiempo como señal, de los hallazgos que proporciona la búsqueda, de la fertilidad de las imágenes manifiestas o sugeridas, de todo ello guardan los versos en los poemas.

Este nuevo libro -Arturo del Villar, componente del jurado que otorgó el premio, apunta que “es un libro de poeta intemporal, cualidad poco frecuente actualmente” (1976:5)- conforma y reafirma de nuevo toda la obra del poeta conquense como unitaria y total, sin los ciclos poéticos diferenciados ni los períodos creativos que con frecuencia se señalan en su creación poética; tampoco conviene dividirla en etapas porque -permítaseme la broma que emplea el propio poeta- no es una vuelta ciclista. Es éste un libro entreverado y participado por versos de otros anteriores, próximos o más lejanos; lo doméstico-rural, el disfraz de la realidad, la salvación del ser humano tantas veces *homo viator* a contracorriente, la fugacidad del tiempo, el amor, el recuerdo y la memoria, la ética solidaria de la palabra escrita y sentida... son claves siempre manifiestas que encaminan la hermenéutica de su obra. Acudiendo de nuevo a las palabras de Molina Damiani, conocedor del poeta y estudioso de su poesía, destaca la unicidad existente en toda su creación literaria, y cada nuevo libro “es siempre fruto de haber anticipado su encarnadura estética en uno precedente, espacio, en consecuencia, del que nunca podrá marcharse quien explore esta escritura donde todo lo dicho irracionalmente desde cualquiera de sus visiones más oscuras ya fue antes inescrito con realismo desde una imagen de alta precisión racional” (2007:372). No debieran interpretarse esas palabras en sentido equivocado, entendiendo la creación poética como algo previsible y alejado de lo inesperado sino como explicación de cuerpo único que es y conforman todos sus libros. Desde esa unicidad la obra mantiene la coherencia, marca un itinerario sin renunciar al avance, al crecimiento, a la apertura de nuevas estancias en el edificio poético.

2. A pesar de la oscuridad...

Unida frecuentemente a la noche, la oscuridad, con su gradación o intensidad variables, es una metáfora del estado de desorientación total, de ocultamiento, de marasmo, tanto psíquico como sentimental; es la incertidumbre, la carencia de ideas, de objetivos; es también la sospecha y la confusión. Además de la intensidad, está asociada a tiempos, épocas o sólo a momentos muy precisos; tiene, por tanto, una dimensión espacio-temporal de difícil delimitación física y una amplitud emocional que sobrepasa cualquier estado psíquico.

En la poesía mística la oscuridad es una disposición subjetiva e individual de anonadamiento, de ausencia de la realidad, también de esperanza porque se cree accidental, pasajera y casi necesaria para lograr la celebración y el disfrute de la luz,

obstáculo imprescindible para alcanzar la clarividencia en la ansiada unión mística; afecta a la mente y a la *mirada* del místico en su diario acontecer.

En este poemario el yo lírico es consciente de estar inmerso en una oscuridad que envuelve y oculta cuanto está bajo su dominio, que deforma la realidad hasta crear otra diferente; todo lo encubre y, sin horizonte, borra las salidas y desconoce qué dirección tomar. No es la oscuridad del místico ni la del suicida, esperanza y negación, sino la del que sabe que hay formas de luz en otros lugares no lejanos pero imponentes barreras, levantadas por cuantos ostentan el poder e imponen la decisión última, impiden la apertura de las mismas; consciente de ello habrá de buscar desde la escritura la superación de esa realidad. En aquel paisaje social, político, cultural y humano no se atisbaba amanecida alguna; no sería el quietismo confiado en la evolución mecánica del tiempo sino la espera activa la que generara perspectivas y otras miras.

Toda la noche así, toda la noche
dibujando ese barco, ese horizonte, ese día nublado,
[el pájaro de nieve
y alas azules que vendrá a salvarnos. Todo se mece
[siempre
en su falsa verdad.

Esos versos de “Disfraz” dibujan un ámbito en el que persisten la negación y la mentira, la cerrazón de la oscuridad, pero nada puede someter la esperanza de que la noche al fin se diluya y se alcance la misma libertad que el pájaro disfruta en su vuelo o la amplitud de las rutas que el mar océano ofrece a los barcos. Y la “falsa verdad”: el hombre habrá de aprender que a nadie le ha sido entregada la verdad como patrimonio personal; en la dimensión humana en que se mueve el ser humano hallará tantas proclamaciones de la verdad que fácilmente variarán de un tiempo a otro; cuanto un día fue considerado como verdad, tal vez hoy ya no lo sea. Así de inestable es, como todo lo humano.

2. 1. *Fiesta en la oscuridad desde dentro*

El poemario se abre con dos puertas sucesivas de acceso, “Palabras para Luis Cernuda” y el poema “¿Y cómo...?”. El primero lo presenta en la forma clásica de soneto como contrapunto intencionado al versolibrismo de todo el libro; mantiene una constante reflexión sobre las pérdidas, el fracaso, la desesperanza y, con recordado acento quevediano, lamenta la decadencia, la ruina real tan presente, la “falsa verdad” que va

haciéndose costumbre y ocupando los espacios, controlando sus tiempos. Los versos iniciales, “Bajo la fría noche del fracaso / cumple mi corazón con la tristeza”, parecen conectar emocionalmente con los últimos de este poemario, “vivir es regresar / de una guerra perdida”: se diría que el libro se mueve entre dos orillas que marcan su curso, el fracaso y la derrota. El fracaso. Tanto el presente como el pasado, irremplazable aunque reconocible, son testigos y guardan la memoria de naufragios en los que el ser humano no ha sabido estar, se ha abandonado en manos de inquisidores y mercaderes que lo han manejado a su antojo y, desde la comodidad y la inconsciencia, se ha dejado llevar sin sospechas ni dudas. Sin planteamiento previo de pregunta alguna, el yo inicia ya la larga respuesta o respuestas que habrán de ser entresacadas de los versos.

La inquietud suscitada por aquellas palabras finales, incontestables, del último poema de *Coro de ánimas* -“Ahora / que os debo la tristeza, el horror, el miedo a mi memoria, / me marchó”- no se disipa al leer el comienzo de este poemario puesto que más parece reafirmarse en ellas. “Amargo es el vivir, si nada empieza”, pues la rutina sólo conduce al anonadamiento, por tanto habrá que regresar a la palabra creadora como esfuerzo para compensar tanto amargor y a la revitalización de la memoria aunque traiga consigo recuerdo de tanta pérdida.

Y la derrota. ¿De qué guerra regresa ya derrotado el ser humano si nace vencido? ¿De dónde fue expulsado para cargar con tan larga e impuesta derrota desde el mismo momento de su nacimiento? Difícil encontrar una respuesta convincente, que será necesaria para no caer en la frustración obsesiva ni en soluciones endebles.

En la poesía existencial de los años cincuenta y sesenta no eran frecuentes las reflexiones, o divagaciones, preguntándose qué es la felicidad o cómo alcanzar la dicha puesto que se respiraba un ambiente de vacío, de desorientación, de no saber claramente hacia dónde encaminarse. El irracionalismo, el sueño, la alucinación se buscan como luz, como fuga y salida ante cualquier presente que inhabilita algún atisbo de cambio.

Así es la “eterna fiesta” en la que el hombre se mueve, entre la oscuridad y sus desvelos.

“¿Y cómo...?”: así comienza el segundo de los poemas de entrada. El poeta retorna al versolibrismo y llaman la atención las numerosas preguntas planteadas a lo largo de los primeros versos, “¿qué ruido, qué amor de huéspedes se oye, / aquí en la sangre?, ¿quién, oh siempre falso / precio del hombre, pudo alquilar mi vida?”. Preguntas cuya respuesta será un tú lector quien las responda; desde ellas el yo poético manifiesta una duda que se

irá prolongando porque es consciente de la dificultad de respuestas capaces de acalmar tanta inquietud. Toda pregunta de manera velada constituye una invitación a tomar parte, a implicarse desde el otro lado del espejo poemático donde se encuentra el lector.

Que es consciente del paso del tiempo así como del desconcierto y de un extrañamiento personal en que se encuentra lo manifiesta ese yo en sus versos: “De otro / son ya los pasos / con que pisé la infancia; no de mí ya es el hondo / cielo de aquella voz”; manifiesta un alejamiento necesario porque así lo impone la vida, más forzoso que voluntario, alejamiento de aquella infancia a la que regresará de una u otra manera. Nótese ¡qué gran fuerza tiene ese *no de mí* del tercer verso!, parece dejar muy claro cuánto le duele aceptar la separación espacio-temporal, no tanto sentimental, de aquel entonces. Difícil es reconocerse a veces en la lejana distancia, aunque la pervivencia en el recuerdo servirá para no perder las referencias aunque queden más allá de lo visible. “Todo / se descalza ante mí, deja su ropa, y huye”, añade poco después como confesión sincera de impotencia, no de derrota definitiva, tal vez de abandono ante el devenir y sus constantes acarreo de tiempos y lugares reconocibles, que son transferidos hasta la memoria; porque algo sí permanece ante tanto flujo y trasvase, la ropa y el calzado de los versos anteriores, como elementos ligados a una identidad que niega el olvido y como testigos de aquel entonces; así éste quedará fijado y aprehendido en la memoria individual. En poemas posteriores el yo reconocerá que hay momentos vividos, también en la infancia, que acuden a la memoria sin haber sido convocados: “Deja, deja que los fantasmas de nuestra infancia / lejos de aquí, y aun a pesar nuestro, / se visiten y se amen” exclama en “Antiguo amor”; difícilmente todo vuelva a ser campo para el olvido mientras se mantenga el afán de pervivencia.

Este poema se presenta como un continuado monólogo cuya voz finge haber sido desplazada hacia otras voces; “no de mí” parecía huir de sí misma aquella voz que se irá modulando pero no perderá su arraigo. Ese monólogo se mueve entre la pregunta y la duda permanente, busca la afirmación y se encuentra frente a su opuesto, tal vez sean la incertidumbre y la vacilación sus acompañantes más duraderas. Ahí, en medio de tanta inseguridad, acudirá la palabra como ayuda y referencia, como guía que tratará de trasladar ese yo hacia márgenes y orillas menos oscuras, donde hallar algún tipo de cobijo ante tanto desamparo existencial.

Escuchad, pide en los primeros versos de este poema; y con un eco juglaresco y épico que invita e impone con tono ceremonial dirigido a no presentes, a soñados oyentes,

espera su atención porque va a manifestar en voz alta, y quiere testigos, que el ser humano está “Fuera / de la sombra del éxito; lejos de la carcoma del fracaso, siempre en el aire, sin cobijo y sin paz” (“¿Y cómo ...?”) y que acaso sola y en silencio una luz muy pálida sea lo único que “nos vive”. *Fiesta en la oscuridad* (1976), además de los dos poemas-pórtico ya comentados, está dividido en tres partes que el autor llama Libros, como en *Coro de ánimas* (1968).

En <<Libro I>> ha de destacarse el poema homónimo que da nombre a todo el poemario y en el que se llega a alcanzar tal vez el punto más álgido y decisivo del libro completo; su importancia será destacada más adelante. Incluye otros poemas: “Algo como un remoto mar”, “En el amor”, “Bacanal para el llanto”, “Disfraz” y “Antiguo amor”. Llama la atención desde el comienzo la mayor extensión de los poemas y la elongación de los versos respecto a obras anteriores; de esta manera, el espacio para el desarrollo y variedad de imágenes poéticas será mayor y no se convertirá en límite para la imaginación.

En esta primera parte hallamos los mismos desvelos poéticos e idénticas zozobras existenciales que vienen alimentando la creación de Diego Jesús: la referencia doméstico-rural que ya se manifestaba en *Coro de ánimas*: “El corazón es como una aldea tierna, es como el pan / recién cocido, colocado en su harnero” (“Funeral”), o en aquellos otros versos, “Siempre os he visto así: en vuestra puerta. Nada / del olivar, de bajar al molino, ir hacia el río / con la ropa” (“En Priego”); la permanencia del recuerdo, el rescate constante de lo vivido en aquel tiempo, en aquellos espacios revisitados con frecuencia; si regresamos a *La ciudad* encuentra otra vez su espacio originario como se aprecia en estos versos de “La casa” en “Ronda del hombre”: “Por el corral / andan las yuntas y el esfuerzo / del carro; duermen / las vertederas”; y no olvidará la noria ni “la pana del domingo”. Lentamente se irá diluyendo la vuelta a este ambiente doméstico y rural sin desaparecer del todo, quedando como sustrato subyacente, como se aprecia en el segundo de los poemas de entrada en este libro en donde aún aparecen versos que recuerdan que todo ello está ahí: “En este amanecer / de sartenes y ollas, de pucheros y trébedes, / mi voz se seca”. Conviene destacar la importancia que tiene el mantenimiento de un léxico, hoy ya inusual, pero que estuvo ligado a una forma de vida y a unas costumbres ya superadas. Algún ejemplo más se puede hallar en otras partes de todo el poemario, aunque ya ocupen otro marco referencial diferente; así en <<Libro II>>, “Cántaro, botijo, cesto / que nos lleva a la compra, al mercado de dios: ¡hacia nuestra miseria!” (“Fuegos fatuos” <Dios>); en

<<Libro III>> se centra fundamentalmente en las labores de la costura: “Como mujeres en costura, entre secretos falsos y verdades zurcidas, cose la realidad, da su puntada de hilo negro en la noche” (“Amanecida en Cuenca”); estos últimos versos con sus hermosas imágenes entretejiendo realidad e imaginación configuran un tejido textual -interesante recordar la etimología y el parentesco semántico entre la palabra “tejer” y “texto”- en el que se ha establecido una relación imaginaria y creadora entre elementos tan diferentes; el poeta retoma un elemento básico, el hilo, y con él urde la metáfora. “Si estamos en lo cierto al sugerir que nuestro sistema conceptual es en gran medida metafórico, la manera en que pensamos, lo que experimentamos y lo que hacemos cada día también es en gran medida cosa de metáforas” (2007:39), señalan G. Lakoff y M. Johnson cuando reflexionan cómo el lenguaje ha ido creando metáforas en torno a la actividad humana, metáforas ya cristalizadas y fosilizadas en el habla de cada día, apropiadas por el uso y los hablantes, y ‘digeridas’ de tal manera en la actividad coloquial que sólo en un acto de reflexión lingüística se reconocen como tales.

Constante también en la obra de Diego Jesús es la presencia de lo mágico-religioso, del curanderismo y efectos balsámicos o milagrosos, de productos y pócimas celestinescos elaborados para conjuros y “milagros”; así, en “Ronda de la noche, III” de *La ciudad* leemos estos versos: “Ni aquellas medicinas, ni aquel curanderismo / de las brujas -hablo / de las más curanderas, de las brujas que forman en torno de los niños / la inocencia- lo podrían cambiar”; en otros libros, como en *Coro de ánimas*, pervive la influencia de toda esa credulidad atávica: “y traen las brujas sus unguentos, sus bálsamos, / hacen sus líquidos / para el amor, fórmulas blancas / para los casamientos; filtros, decires / para la deshonra; para no envejecer, / secretos y vendajes” (“En la Mancha”). Siempre acude en estos trances aquel ineludible personaje literario, Celestina, maestra y figura señera en cualquier tiempo, insuperable en los quehaceres de ese ‘intramundo’ que sobrepasará cualquier grado de racionalidad. “En el amor”, poema del <<Libro I>>, de nuevo encontramos otra extensa relación de productos-milagro siguiendo la mejor tradición de los mismos: “Hierba / pajarera, untos y salsas, bálsamos / hechos por monjas, luces halladas / en la hiel del corzo, vistas / en el espliego y en el monte”; y prosigue la relación con vino de la flor de hiedra, perfume, mosto...; además de intentar la recuperación de la salud y el restablecimiento del equilibrio corporal o anímico gracias a los efectos beneficiosos que esos elementos conllevan, -“Todas / esas cosas, un día, nos salvaron” (“En el amor”)- ahora, olvidado tanto remedio doméstico o de botica, ni siquiera el amor

como sustituto logra calmar los desequilibrios ni acercar la anhelada salvación, un amor, presentido o deseado, pero manifiesto a lo largo de la obra; en pocos poemas faltan ese sentimiento o sus vaivenes; la necesidad de su presencia, la espera o el desasosiego por su ausencia tal vez sean la gran arteria, con el contrapunto de la muerte, que con intensidades diferentes mantenga la cohesión de toda la obra; como en más de una ocasión se ha señalado, Diego Jesús escribe un largo y nunca terminado poema de amor.

Otra de las inquietudes en estos poemas de Diego Jesús es el transcurrir irrefrenable de cualquier tiempo ya ido: “Pero ya nadie viene a perdonarnos / o a condenarnos. Hemos crecido. Somos otros. [...] No son éstos los días / de la infancia, ni su sombra tampoco” (“Bacanal para el llanto”); la nostalgia y la impotencia ante la imposibilidad de rehacer o reparar lo ya acontecido parecen aproximarse a la fatalidad, al presentimiento, a la vigilancia inútil ante la inesperada llegada de la muerte, “sobre qué río / tembloroso y amargo, vendrá la muerte” (“Algo como un remoto mar...”), que desembocará en el morir una vez que ésta haya actuado, completando así el ciclo señalado por el paso del tiempo; imágenes que desde el medievo han estado presentes en nuestra poesía lírica y en numerosos refranes o sentencias que recogen la sabiduría popular.

La máscara o los “disfraces / tras los que no se halla ningún rostro” (“Bacanal para el llanto”) son formas de ocultamiento o, como en estos versos, de afirmación del vacío y de la carencia; formas variables de la mentira, pues frecuentemente la máscara o el disfraz disimulan la verdad, tal vez una ‘falsa verdad’, aquélla que guarda celosamente revelaciones indemostrables, creíbles tan sólo desde la fe ciega e irracional, desde la creencia absoluta y el seguimiento de ideas religiosas o sistemas sociopolíticos que conducirán a alguna forma de salvación.

En estos textos poéticos todo es real porque la palabra, que desarrolla su plenitud referencial, es la única realidad que hay en el poema; cuando la palabra actúa, se desenvuelve, entra en acción e interviene en diálogo o confrontación con las demás, el texto decide transgredir su realidad textual para provocar la aparición y el desarrollo de otras realidades que no tienen por qué coincidir ni ser mera copia de la empírica.; así, el texto se muestra activo y creativo, con las capacidades suficientes para transubstanciar la realidad, sea la empírica, la pragmática o la textual, en otra u otras que tal vez se transformen en irrealidades nuevas.

El <<Libro II>> se inicia con un título genérico, “Fuegos fatuos” y dos poemas “(Dios)” y “(El Demonio)”, ambos aislados entre esos paréntesis como símbolo de

aislamiento y extraterritorialidad de entidades tan etéreas: El fuego fatuo se produce por la combustión de materias que en su descomposición desprenden ciertas sustancias orgánicas; las llamas no suelen ser muy altas y parecen caminar por el aire muy próximas al suelo, se originan en cementerios y en lugares pantanosos donde la putrefacción es constante. ¡Cuánta simbología se puede trasvasar del mundo físico a otro creado e imaginado! ¡Dios y el demonio, dos ideas nacidas de la efervescencia de la irracionalidad humana o de miedos impuestos! Dos simultaneidades mutuamente excluyentes pero inevitables, una no existiría sin la otra pues el equilibrio se rompería; dioses y demonios son refugio y señal de las inseguridades del hombre. “(Dios)” es la manifestación del miedo y de la provisionalidad de la naturaleza humana, de una dependencia inestable, así como el anhelo de una eternidad imposible con la que siempre el hombre, que se sabe perdedor, ha soñado. “¿Quién / trajo la fábula y el desencanto? Veo la dura / leyenda de nuestra superstición: / Albañiles y santos, políticos y mártires; / los esclavos, los muertos, ciegos en sus andamios, junto a las escaleras y las sogas / de su muerte, trabajan”, “(Dios)”: la creencia desmedida, la fe insobornable que niega la dialéctica con el razonamiento conmueven cualquier aspecto de la vida del ser humano y cubren su estado de necesidad con esperanzas inalcanzables, “Todo / tras la muerte nos llama / y nada, ahora, nos bendice”, escribe en el mismo poema. Aparecerán, entonces, los caminos hacia paraísos prometidos a cuantos persistan en la fe irredenta. Entre tanto, el miedo, el dolor, la desesperación inconclusa son la atmósfera de aquel entonces en la que sólo tiene cabida el arrepentimiento, la ceguera o la huida; “el padre que huyó / de amanecida, con paso oscuro; este que no sale de casa / ni los domingos”, “(Dios)”, éstos también vivían, pero en la represión y la oscuridad de su no-existencia. La creencia ciega en Absolutos liberadores perdura por la perseverancia de cuantos están a su servicio, viven de ella y de ella se mantienen, sin permitir desvío alguno; a algunos de éstos se refiere el poeta cuando se pregunta en el citado poema: “¿Acaso, no sucede la vida, baja y humilde / y pobre, como la de estos cuervos / de iglesia?”; asocia, entre otras características, el color negro del cuervo con el traje talar obligatorio para los sacerdotes durante años; era, por otra parte, una expresión muy popular entonces referirse a ellos como cuervos o como grajos. Y en los versos que siguen continúa una acerba crítica: “Estos, estos / que se arrodillan, y hasta su rezo oscuro, su pico lleno / de blasfemias, es trino”. Tiempo aquel de miseria intelectual dominado por la uniformidad de ideas, sin otra posibilidad sino la huida o la

autorreclusión disidente como maneras de hallar una luz o una salida, siempre a la espera de.

Y por encima de todo esto, “(Dios)” como excusa, entre paréntesis.

El contrapunto necesario, “(El demonio)”, equilibra bondad y maldad y completa dos vertientes del comportamiento humano. El demonio siempre ha sido el símbolo del miedo, de la desobediencia, el vigilante y “el duende / de la niñez”, la intranquilidad de las almas y el castigo como premio. Esta palabra, juntamente con ‘diablo’, ha nutrido el léxico popular de frases, expresiones y dichos; durante años sirvió de recurso y respuesta en numerosas situaciones.

Como en el poema anterior, la crítica reaparece también en éste como respuesta ante las dudas de su presencia; “Siempre / bajo el reclinatorio de la incertidumbre, a la sombra del púlpito, cerca / del frescor de la cúpula, de nuestro ser, en vano”: durante siglos la amenaza del infierno, la presencia del demonio y la maldad del mundo eran palabras con las que se martilleaba desde los púlpitos a los fieles en los sermones de las ceremonias religiosas para reconducir conductas en una determinada dirección que, a veces, no seguían quienes tanto la gritaban. Los primeros versos de este poema no dejan lugar a duda: “En ningún lugar / es venerado tanto nuestro demonio / como en las iglesias. Esta es la casa / de su infancia, y su sucio hospital” y añade aún más cuando señala que duerme bajo las sotanas. Ha servido el demonio durante siglos de freno para algunas conciencias apesadumbradas y de juguete religioso para otras; sobre todo en el imaginario infantil fue compañero inevitable de cada día, vigía permanente a la espera de cazar inocentes. No debe olvidarse que siempre el demonio dispuso, o le reservaban, de cotos privados donde asustar a los aún crédulos.

El último verso de este poema parece dejar en fuegos de artificio y fatuos todo cuanto se había escrito anteriormente; baja la intensidad emocional y crítica, apaga la luz y todo se queda reducido a seis palabras: “¡Ah, si al fin tú existieras”.

En el <<Libro III>> el poeta presta atención especial a la pintura como excusa para la indagación de su itinerario poético, para búsqueda de algún sentido a la creación artística. Tres son los poemas que se centran en otros tantos pintores, alguno de ellos no tan conocido: “Desde un paisaje castellano visto por el pintor Martínez Novillo”, “La lágrima de san Pedro de <<El Greco>>” y “En la pintura de <<El Bosco>>”; el primero de los poemas con el que comienza esta parte es “Amanecida en Cuenca”.

Hay quien ha querido ver en estos poemas dedicados a la pintura una acumulación de elementos culturales que emparentarían esta poesía con los *novísimos* a través de uno de sus rasgos, ‘culturalismo’. Conviene, no obstante, recordar que ya en *La valija*, en “Cartas”, aparecían destinatarios de las mismas relacionados con la literatura, como Miguel Hernández o Federico Muelas, entre otros; en *Coro de ánimas* rinde recuerdo y homenaje a Antonio Machado, César Vallejo o Rafael Alberti. No puede calificarse como ‘culturalismo’ porque desde todos esos nombres, desde los de los pintores, el poeta continúa elaborando su imaginario poético nacido de la reflexión, de la emoción, de la contemplación de unos cuadros, y proyectándolo todo sobre la escritura, fundiéndolo no en una exhibición culturalista sino en la manifestación de su visión personal, no en la de otros. Centrándose sólo en los poemas que tienen como punto de atención algunos pintores o su obra, Manuel Rico escribe: “Los referentes pictóricos se llenan, así, de la experiencia vital, única e intransferible, del poeta. No estamos, por tanto, ante la acumulación libresca, sí ante una pugna de imágenes e iluminaciones nacidas de la emoción y la intensidad de lo propio vivido” (2001:33). El poeta, asomado al lienzo, a la pintura, a través de ella abre una ventana más desde la que asombrarse y asombrar, para buscar otros puntos de interpretación o simplemente de observación de la realidad artística; no son poemas sobre cuadros sino desde la pintura. En pocas ocasiones, señala Luis Suñén, “pueden leerse poemas tan hermosos en torno a un motivo expresado en otro lenguaje artístico. [...] Lo pintado, lo interpretado ya a través de la obra de arte, retoma aquí sus claves desde la poetización reflexiva de sus caracteres más llamativos” (1977:20). Poesía y pintura, dos maneras de crear la realidad, también de interpretarla.

Cuenca vuelve a la mirada de Diego Jesús en “Amanecida en Cuenca”; regresa desde un ahora sobre sus días en el recuerdo; retorna no a un lugar físico concreto sino a una (re)vivencia para la que el yo lírico elige la amanecida, “Siempre este beso nuestro, el amor entregado / son nuestra amanecida”, como un símbolo de lo nuevo, de la esperanza frente a cuanta oscuridad queda atrás en la noche, de la posibilidad que presenta el tiempo por venir. Aunque parezcan referencias idénticas amanecer y amanecida, existen matices diferenciadores; en primer lugar, musicalmente el oído percibe ‘amanecida’ como prolongación suave, sin la brusquedad acentual y tónica de ‘amanecer’; al mismo tiempo, aquélla se presenta como un proceso que transcurre de manera lenta, como una continuidad, sin precipitación ni brusquedad. En el léxico campesino y rural era más usual ‘amanecida’.

El sentimiento sirve a la mirada, se acerca en esa amanecida hasta la orilla del Júcar - “Toda la imaginaria / que no ha brotado del río, / barata bisutería”, escribía A. Machado (1971:223) exaltando la fecundidad poética de un río-, siempre guardián y vigía de tantas vidas crecidas y paseadas por sus orillas o transportadas en sus aguas; Júcar y memoria: “¡Oh! río que al recordarte / mojas la infancia todavía, inundas, lavas mi dolorosa juventud, la deplorable y venturosa y fría / cima del corazón”; además de fertilidad y vida, de movimiento continuo, es purificación, limpieza y claridad. El paso de sus aguas es recuerdo, también camino de un olvido capaz de ocultar las señales que el día a día va dejando como huellas en el rostro del hombre, “Lavo mi ser en ti, ¡oh río del tiempo!, Júcar / indefenso y tenaz”, añade en el citado poema. A pesar del río y de la vida que genera, el entorno y otros espacios próximos no proporcionaban los ambientes favorables para los sueños, “Nadie, sin embargo, pudo soñar aquí” reconoce un yo poético entregado al exilio en un intento de otear nuevos y más abiertos horizontes, hacia un futuro que alguna amanecida dejará despejado.

2. 2. Fiesta, fiestas

Asociada a celebración y a ritual, *fiesta* aparece en este poemario unida a oscuridad como explicación sugerente, como una manera de estar y de presentar un tiempo y una parte de la vida en la que falta luz. Se expandía en aquel entonces una oscuridad que no siempre era considerada como tal ya que su gradación e intensidad variaban según el medidor ocasional; la oscilación en la escala era subjetiva. La servidumbre a la que conduce el sometimiento complaciente entre halagos aparentes, unida a elementos que, como sedantes, distorsionaban la realidad, lograba que ésta pareciera lo que no era, gran disfraz, otra ante los ojos de los siervos.

Rara es la complacencia de esta orgía
donde la servidumbre asciende, humillada entre risas
de licor medieval; movidos por los hilos del alcohol,
[amenazados
por la navaja del destino, bufones de este reino donde
[tan sólo somos los residuos
de una hoguera apagada.

(“Fiesta en la oscuridad”)

Ésta es la otra realidad, la que aparece en los fragmentos del espejo roto, la de quienes sirven de pedestal, la mayoría de los seres humanos, para aupar hacia el poder y sostener sobre hombros ajenos a los que dominan; la que integran todos aquellos que al fin resultaron ser cenizas de una hoguera en la que habían ardido las esperanzas de tantas generaciones y que aún guardaban como último consuelo. Ésa es la oscuridad latente, diluida y servida a diario a los siervos que fantasean con disfrutar cuando, ciertamente, están sirviendo, engañados por veleidades, a una historia que nunca va a ser la suya y en la que serán los restos inservibles de un naufragio; son pobres bufones a los que han hecho creerse artífices de un destino que pende sobre sus vidas de modo inmisericorde, que avanzará sin piedad alguna y sin reconocer obstáculos. Ésta es la oscuridad decisiva, dulcificada con un disfraz que oculta las auténticas intenciones que rara vez serán desveladas. Los destellos y el fulgor del oro son la constatación de la máscara y de la pobreza encubridoras, “Mira nuestros desnudos, ese / reflejo de oro de nuestra pobreza”; es la ilusión de haber sido partícipe de una ceremonia como invitados forzosos. Éstas eran otras fiestas en los alrededores de la gran fiesta que siempre celebra el detentador del poder con los suyos.

En la vida debieran habilitarse, o forzarse, rincones para otras fiestas en las que la celebración fuera diferente, por ejemplo, se festejase la libertad, la luz o la liberación de tantas cargas: en definitiva, la dignidad de la vida. “¿Cómo / ir a la vida, y no llevarnos nada / de su gentil / fiesta hermosa?” (“Antiguo amor”), se pregunta ese yo sabedor de que la vida es tan poliédrica que debiera tener más espacio para todos. Frente a las ataduras la fiesta es liberación, representación y oportunidad para el disfraz; en la fiesta, como en la vida, hay pérdidas, inaprensibles a veces, que inician sigilosamente un recorrido desconocido para todos hasta que en un momento determinado la consciencia se hace cargo de esa ausencia ya difícilmente recuperable: “es más triste aún vivir perdiendo / las cosas sin que mueran: en su suerte / de eterna fiesta” (“Palabras para Luis Cernuda”). La muerte es ya la pérdida total de lo externo y aparente, mas una pérdida gradual, sin final aparente, sin muerte, prolonga tanto el sufrimiento del ser humano que se transforma en una señal más de vida.

A pesar de la oscuridad, del dolor, si por encima de todo perdura el deseo, si no se agosta el sentimiento, la fiesta, entre todos, la harán cambiar de signo hasta saltar por encima de cuantos tiempos concretos señala el devenir, alcanzando la esencia de otra forma de fiesta siempre abierta a la sorpresa, a lo inesperado, “¡Oh!, cuántos rostros y

pechos y desnudos / nacen de ti, silenciosa y oculta, fiesta en la oscuridad, flor que ha crecido / sin juventud, y yace / sobre la tumba de su arena, como un dios inventado”(“Fiesta en la oscuridad”); ese *tú* latente es la verdadera fiesta, la superación de cualquier oscuridad que pretenda empañarla, es el espacio donde reposa el secreto del sentimiento amoroso -“Por qué su oscura compañía / es lo que nos hace más libres?” (“En el amor”) o acaso más esclavos- que guiará la palabra hasta alcanzar la emoción inagotable y servirá para que la memoria mantenga su incendio a pesar del paso del tiempo y sus cenizas.

2.3. *Fiesta en la oscuridad* (2006)

En 1976 aparece en la colección Duero, patrocinada por el Ayuntamiento de Zamora y editado por Dagur en Madrid, *Fiesta en la oscuridad*; había sido premiado en la segunda convocatoria del premio Bienal de Zamora de Poesía dos años antes. El poemario está dedicado a Carmen Conde, Alfonso Grosso y a Antonio Hernández; constaba de 73 páginas y el precio, de 100 pesetas. Treinta años después, reeditado en Madrid y en 2006, regresa *Fiesta en la oscuridad* de la mano de Manuel Rico en la colección de poesía de la que él es responsable, Bartleby Editores, con una interesante lectura y visión personal de Pedro Luis Casanova. El poemario reeditado mantiene las dedicatorias anteriores pero en este otro orden, Alfonso Grosso, Antonio Hernández y Carmen Conde; su precio es ahora de 11 euros y consta de 50 páginas a las que ha de añadirse un interesante comentario, “Palabras para *Fiesta en la oscuridad*”, páginas 51-70, de Pedro Luis Morla. No se trata realmente de una reedición sino de nueva edición puesto que son numerosos los cambios respecto a la de 1976. Reseñaré sólo, de modo muy sucinto, lo más destacado pues el detenimiento en cada caso de reescritura, nueva distribución de versos, cambio de puntuación, etc. corresponde más bien a una edición crítica, objetivo que no se pretende en este momento.

La edición de 2006 no agrupa los poemas en tres sino en dos, así llamados por el autor, libros; <<Libro II>> incluye los poemas dedicados a la pintura así como “Amanecida en Cuenca”, que estaban agrupados en <<Libro III>> en la primera edición, y todos los demás están integrados en <<Libro I>>, excepto el poema “(Dios)” que con “(El Demonio)” completaba “Fuegos fatuos”, de <<Libro II>>, que desaparecen en esta última.

“En el amor”, “Bacanal para el llanto”, “Disfraz”, “Antiguo amor”, “Amanecida en Cuenca”: en estos poemas se eliminan numerosos versos, algunos menos en “En la pintura de <<El Bosco>>”; al mismo tiempo han de tenerse en cuenta diferentes reescrituras realizadas en estos poemas que habían sido incluidos en antologías como *Poesía. Diego Jesús Jiménez* (1990) con prólogo de M^a del Pilar Palomo; *Iluminación de los sentidos* (2000) con un estudio previo de Manuel Rico; *Difícil Belleza. Antología poética de Diego Jesús Jiménez, 1961-2005* con una introducción amplia, <<Nada se celebra hoy aquí>>, de J.- Manuel Molina Damiani.

Quede constancia de todo ello y abiertos los textos para un estudio crítico en el que deberán constar todas las transformaciones y cambios

3. La imagen como historia, como eco de vidas.

Uno de los poemas fundamentales y fundacionales de la poesía de Diego Jesús tal vez sea el homónimo del libro, “Fiesta en la oscuridad”; en él se concentran la emoción y la belleza de la poesía -Dámaso Alonso (1981:396) pedía para la obra poética que, antes de su estudio previo, antes de cualquier análisis, transmitiera sentimientos, emoción, que contuviera belleza-, tensión vital con sus cuitas y contradicciones, los sentimientos, una nueva realidad poética que genera la progresión controlada de la escritura, del avance de los versos. La catarata de imágenes en constante decantación mantiene el poema en una aparente sinrazón que se irá cargando de lógica imaginativa en su desarrollo. Las palabras aquí manifiestan la intuición y el irracionalismo que anidan en el corazón del ser humano, desvelan lo que la realidad a veces oculta porque es necesario reservar cierto misterio. Antonio Colinas considera que “de manera extrema, bien podemos decir que en poesía todo lo que no es extravío, sinrazón, no es palabra poética plena” (2001:130, I); por tanto, excepto un tipo de poesía que pretende ser únicamente crónica experiencial, la creación poética ha de huir de los silogismos y postulados de la racionalidad y de la previsibilidad, ha de encaminarse -entiéndase etimológicamente- hacia el ‘extravío’

Sobre el soporte necesario que es el “tú” poético aparece un yo lírico que proyecta y dirige como en la pantalla de un cinematógrafo la vida, individual y colectiva, el presente y el pasado, las aspiraciones y desengaños, la historia, los recuerdos propios o adquiridos: “Fiesta en la oscuridad”, fiesta de un yo, de otros muchos. Al recordar este título, me rondan casualmente unos versos de Vladimír Holan en los que también relaciona la fiesta con la oscuridad más absoluta, “En aquella fiesta había tantas luces / que eran perfectas las

tinieblas” (2001:144); casualidad o unanimidad en el alma universal de los poetas, Diego Jesús y el poeta checo mantienen un sentimiento humano y una mirada poética sobre momentos vitales que provoca la aparición de imágenes coincidentes.

En libros anteriores, *La ciudad* (1965) por ejemplo, se observa cómo en las aguas del Júcar desfilaban imágenes con vida, en ellas bajaban muchas vidas que de alguna manera nunca serían ajenas ni al yo poético ni a los otros, un yo con otros, yo gracias a otros. Esa interdependencia y relación así la expresaba José Hierro en palabras recogidas por Juan Cruz: “Siempre he escrito lo que yo era, lo que yo sentía. Pero yo no era solamente lo que yo había vivido, sino lo que han vivido los demás” (2000:14). Toda esa multiplicidad de vidas se verá desde un yo en el poema “Fiesta en la oscuridad”.

En él una realidad, principalmente bifocal, es observada simultáneamente desde dos puntos en los que se centra la atención: en uno se proyectan momentos de la historia colectiva desarrollada en el análisis de un tiempo histórico y aún actual a través de escenas e imágenes que decoran un jarrón en el que, como en un juego de cajas chinas con reflejo, los ojos cristalinos de un ciervo abatido recogen y guardan retazos de las andanzas de reyes y séquito en una cacería.

Antes de continuar permítaseme un breve excursus sobre la simbología del jarrón como entidad objetiva así como del vacío al que cubre, ocupa y da forma, sin que sea determinante si aquél es o no de porcelana china; interesan el jarrón y su vacío interior como símbolo.

“¡... el jarrón chino es una maravilla tan secreta! No se parece a nada de lo que encontramos en la naturaleza [...] está liberado de cualquier función profana, mientras que el jarrón griego, por ejemplo, está hecho para el uso [...] La esencia del jarrón chino es estar vacío. [...] La importancia del vacío, aquí radica toda la filosofía, todo el arte chino. El vacío en todo ser es el camino místico, el *tao*, el alma, la tendencia, la aspiración proporcionada a la que el jarrón da su forma más acabada, realizando la tesis de Aristóteles de que el alma es la forma del cuerpo” (2000:164-165).

En este texto sorprendente recogido por M. Riffatterre se detiene ampliamente su autor, P.Claudel, en una reflexión sobre el jarrón chino -como tantos que adornan repisas y rincones de palacios- cuya esencia es estar vacío; se fija, además, en la significación de ‘vacío’ en la cultura y el pensamiento chinos como itinerario místico. El jarrón del poema ¿será de porcelana china?; su finalidad será simplemente la de ocupar un espacio, pues su interior ya “está vacío del recuerdo”; el interés en este caso está en las escenas que decoran el exterior. Claudel prosigue en su texto con una escatología que conduce a la

manifestación final, hasta donde deseaba llegar, a la interpretación de la vida desde sus creencias religiosas. Dudo que el vacío del jarrón poemático, significativo seguramente y de discutible utilidad, encierre cierto misticismo, pero al menos alguna utilidad tendrá como es la de servir de soporte a unas escenas de las que se pueden extraer muchas lecciones, aunque alejadas de la sensibilidad mística.

¿Por qué el poeta elige un jarrón como fondo escénico? ¿Habrá sido por el “absoluto del reflejo” que es más fiel y real que la misma realidad? El jarrón bien pudiera ser, en este caso, un ejemplo de cómo la poesía, así la entiende Diego Jesús Jiménez, es anticipación y creación de la realidad; el poema, entonces, “no es otra cosa que el pasado en su camino hacia el futuro. Y de él sólo será su forma la que habrá de permanecer idéntica a sí misma” (1993:21). Las escenas de caza están compuestas por un conjunto de imágenes de seres que significan, que para el poeta se convierten en símbolos a los que inferirá una transcendencia; él animará desde la palabra esas imágenes y creará una realidad nueva que, aquí en el poema, es verdadera, única verdad la poemática.

En el otro punto de esa realidad ya bifocal se sitúa un yo lírico que se proyecta desde el amor y en el amor para; y recordando a Pedro Salinas, elegir de ti el mejor tú, un tú tan real, aunque imaginado, que es otro elemento fundamental del poema: “Rocío de la noche, / sueño que me ha olvidado, eres; imaginada por mi lengua, nacida en el inmenso / nublo de la memoria. Álzase en el concierto de los aires y en la luz hecha música” (“Fiesta en la oscuridad”).

Al fin, las escenas del jarrón y el sentimiento amoroso que parecían transcurrir en paralelo se aproximan hasta fundirse en los ojos del ciervo y así continuar hasta la última parte del poema en que el tú se convierte en centro y referente final.

Ya se había señalado cómo todo el poema se precipita desde el desplazamiento de imágenes iniciales de un idílico paisaje en el que de pronto un séquito de siervos sigue al rey y se rompe la armonía; comienza una escena de caza con su jauría y ruido estremecedor; un ciervo cae abatido; en sus ojos vidriosos, pero abiertos, se guardan imágenes y sonidos, todo cuanto aconteció ante ellos.

Arrodillado ante tu cuerpo. ¡Oh tú!, verdad hecha de
[flores, apacible paisaje
de reyes y criados dando caza
sobre el jarrón vacío del recuerdo a ciervos encantados
bajo un cielo de nubes en jauría

y sin paz. Y así la imagen
del séquito encendiéndose
en el fondo del ojo del animal que ha muerto. Brillan las
[armaduras de los guerreros
que regresan; se oyen en su mirada
los cascos del caballo que cruza
y el frío del relincho.

(“Fiesta en la oscuridad”)

El ciervo y el paisaje, con su delicadeza y tranquilidad, son el contraste frente a la crueldad del séquito real y a la arrogancia de los guerreros armados que regresan ¿de qué guerra?; la mirada del animal ‘oye’ los cascos de los caballos; allá en lo más profundo del ojo queda recogido cuanto va sucediendo, como si de una forma de la memoria se tratara.

Es conocida la simbología del ciervo en numerosas culturas y creencias religiosas, recogida ya en antiguos bestiarios; el ciervo es renovación, crecimiento, mediador “entre el cielo y la tierra”, símbolo de “ciertas cualidades místicas” (Cirlot, 2003:135). Éste es el animal que centra la escena y sirve de contrapunto a los demás elementos del cuadro poemático.

En ese jarrón quedan imágenes que sugieren, que traen fragmentos significativos para la reconstrucción de la historia pasada, momentos que recuerdan la clasificación social en grupos y estamentos desiguales; referencias también a la historia de aquel presente en el que las cacerías se convertían en un festín para gobernantes y asimilados. El cine, con mirada crítica, y las crónicas de sociedad de la época serán altavoz contemporáneo de aquellos trajines y sus trofeos. En versos posteriores del mismo poema regresa de nuevo el poeta a la actualidad aquella y asegura que aún existe una servidumbre alimentada y sostenida por gente entontecida por engaños, gente incapaz de reconocerse en esa situación, que permanece, insensata, en la inconsciencia más absoluta manteniendo un sistema del que la mayoría es víctima y actores ficticios. “Tras el disfraz de su linaje / monta el rey en las hembras / de los labriegos”: es el abuso ilimitado e insaciable de quien se ha hecho con el poder, siempre rodeado de bufones y siervos que “movidos por los hilos del alcohol”, perdida la noción de su estado y riendo la diversión del poderoso, alimentarán la fiesta mientras sean útiles a los intereses de quienes los manejan como títeres. Será ya muy tarde y habrá pasado un tiempo irrecuperable cuando aquéllos sean conscientes de que “tan sólo somos los residuos / de una hoguera apagada”. La fiesta habrá terminado; ¿cómo mirar ahora y de frente la realidad?

Inmutable aparentemente ante todo ese fluir permanece el sentimiento amoroso que al yo lírico aligera y salva, “Allá sobre el más hondo / dolor de haber vivido, yo te amo”; no por ello es ajeno al ámbito en que se desenvuelve; ahí están el tú y los otros.

Y ahora el tú. -¡Cuánta razón tenía Pedro Salinas cuando consideraba su mayor alegría vivir en los pronombres! El amor parece esencialmente cosa de un yo y de un tú-. Como en un friso, como en los ojos del ciervo, a él se asoman otros muchos tú, reales o no pero verdaderos que irán pasando como el recuerdo ante los ojos de la memoria, “Cuántos / cuerpos que me despreciaron, desde el tuyo me aman”; descompuesto unas veces, desplazado otras, siempre en apariencia único para (re)crear ámbitos y soportar pesos propios y ajenos; en torno a él se atraen espacios y épocas; en éstos configura una identidad que no será única como no lo son tiempo ni ámbito: unidad dentro de la multiplicidad; otros cuerpos, otras vidas que tal vez ya hayan pasado por ese yo alguna vez, y deudores, han de acudir a la cita del recuerdo cuando sea preciso: “Tu cuerpo es residencia / y es hogar de otros cuerpos. Sobre tu espalda crecen los milagros, vienen / a beber de mi sed otras espaldas”. Larga sería la relación de quienes buscaban como salvación temporal un milagro imposible o un refugio: gente en soledad, o “de vuelo moreno como el halcón”, quien ni nombre tiene por haber nacido del olvido, o quien vive en la noche y se pone un precio. Cualquiera rincón, un abrigo cualquiera servirá de refugio cuando la vida está en venta sin valor alguno.

Como demiurgo que maneja y da vida constante a la palabra, que anima a ese yo lírico y proyecta un tú necesario, el poeta, dice Fernando R. de la Flor (2008:8), “lo que hace es literalmente <<pasar>> por su cuerpo lo sido hacia lo que será, logrando crear esa zona de coalescencia de lo intemporal con el tiempo que Eliot definía como el espacio propio donde opera la poesía”. Así surgirá el poema como fusión compleja en la que se han volcado tantas entidades y tan diversas, donde convergen tantas veces el yo y otras un tú que, sin remedio, han de establecer alguna relación; al fin, se desemboca en el diálogo, “Nosotros los hombres somos un diálogo” escribe Heidegger (1999:134); el yo es diálogo y monólogo -“es a mí a quien hablo” se dicen a sí mismos poeta y yo lírico- ; los otros también lo serán en lógica alternancia.

Anteriormente ya se señalaba cómo los ojos poemáticos del ciervo con su “mirada de cristal” o los del yo-tú llegan a ser un punto de confluencia, de observatorio, de friso procesional en secuencias temporales; serán la fuente desde donde se alcanzará el reconocimiento de la capacidad (re)creadora de la mirada del animal o de otra entidad

poética cualquiera. Tanta vida ha pasado ante ellos que difícilmente lo van a conservar todo; tal vez se queden con lo último o con el vacío de unas imágenes finales.

Entre luces de un atardecer que dan un “color de azafrán” al paisaje, unos ojos que fueron imprescindibles, ahora inútiles y ausentes, conforman el símbolo de la ausencia, de todas las carencias, del absurdo de la mirada ciega; la misma desde la que está permitido ver el vacío y la privación: “la libertad nos mira / con sus ojos vacíos. Parece que no fuera / a cerrarlos jamás”. Abiertos o cerrados, son tiempos en los que apenas hay dónde dirigir una mirada que nada tiene que ver y ante la que nada se permite desvelar.

Aún queda la esperanza de que esa larga noche, ya tan duradera, “ésa / que en la mentira crece, que fermenta en la nieve / del desdén y del olvido”, se desvanezca y la libertad recupere la visión. Tiempo y palabra, cotidianeidad y poema convergen con la mirada hacia un mismo lugar, hacia un punto y un momento en que la mirada sólo esté limitada por el horizonte o por el normal transcurso del tiempo.

“Fiesta en la oscuridad” centro y eje de la poesía de Diego Jesús; es un bello poema de amor descarnado pero enérgico, vivo, el gran poema de amor en el que se funden esperanza, deseo de un futuro sin oscuridad y mucha vida como suma de vidas.

Poema éste de carácter fundacional, anuncia y recoge de manera sucinta cuanto podremos indagar en otros libros, sobre todo los que siguen a éste; aquí encontramos la figuración y la concepción de una poética muy personal, “de él arranca de manera decidida la reflexión sobre la Historia que va a ser tema principal de los siguientes libros. [...] es en realidad una concepción de la Historia como entidad que va dejando residuos y que desemboca en una libertad de ojos vacíos que sólo produce el horror de una mirada hueca y eterna” (Luján Atienza, 2007a:337), en este poema está reflejada la topografía emocional y vital, indispensable, del ser humano.

Si hubiera que definirlo técnicamente se diría que es un poema con grandes habilidades cinematográficas por el continuo cambio de planos, de escenas y de saltos en el tiempo. En palabras de Lanz en el poema se funden “imágenes de caza y amorosas en una reflexión bivalente sobre las dos posibilidades de trascendencia más allá del vacío de la muerte: el amor y la creación artística” (2001:54). Los sentidos, la ensoñación, la memoria...: camino para la creación artística.

4. Claridad: del resplandor a la noche. Luces

En la región del sueño, en el trasmundo del alma del poeta o en su realidad siempre aparece alguna forma de luz, intensa o tenue, natural o provocada, que destellará en el poema, aunque no para iluminarlo necesariamente.

4.1. Claridad y ceguera

En la poesía no tiene por qué tener presencia la claridad, cierta iluminación tal vez sí y también el resplandor nacido de la palabra, de la creación poética. La palabra en el poema debe mostrarse siempre distinta, ha de manifestar sus posibilidades de multivocidad, aunque su materialidad -significante, sonido o letra coincidentes con otros usos, literarios o no-, aun siendo la misma tendrá una voz distinta; ha de ser, escribe A.Colinas (2004b:140) “palabra *nueva*, debe tener un fulgor que la distinga de la palabra utilizada en otros géneros”. La palabra debe (re)nacer en cada texto y hay que exigirle que muestre en él algún aspecto que en otros ocultaba; ella es la que trae ‘fulgor’ y resplandor a la escritura cuando se manifiesta en el texto.

Es un lugar común, oxímoron cotidiano, afirmar que existe una luz cegadora o que no se puede ver bien por la excesiva claridad; esa expresión habitual el poeta la incorporará al poema dándole un aspecto novedoso, “¿Por qué la claridad / nos deja ciegos?” (“En el amor”) se pregunta el yo lírico sabiendo que viene de la noche, que al enfrentarse a la claridad inesperada se ciega la visión. Acaso se recobre la consciencia y posteriormente la mirada tras un ligero anonadamiento. Y añadirá más adelante: “La claridad destiñe a la materia; envilece el sonido / de las palabras, quema las sombras, desvanece el recinto de los sueños / y el lecho donde amaban” (“Fiesta en la oscuridad”). Siempre se ha dicho que la claridad *come* el color de los objetos; en estos versos es otra la claridad a la que se refieren; ni es la de Claudio Rodríguez ni la de León Felipe sino la claridad iluminativa cercana a la racionalidad, no a la mística. Manifiestan estos versos la necesidad del mantenimiento de la emoción, del sentimiento y, sobre todo, de ese misterio que no debe ser desvelado, de la irracionalidad, del sueño, de cuanto contiene la creación poética frente a la racionalidad del discurso analítico. En algún momento Diego Jesús considera que la claridad es “fría como el mismo arte, como la misma belleza. El acto de crear es para mí la frialdad, la serenidad, llevada a su punto máximo” (1974:24). Algún modo de arrebató en cualquier acto de crear será imprescindible y casi necesario, aunque al mismo tiempo se deba buscar un equilibrio sereno en el fiel de la balanza; en caso contrario serían muchos

los puntos coincidentes entre ciencia y creación de arte. Y vuelve a añadir poco después: “La emoción creadora, la inspiración [...] necesita controlar, seleccionar muy fríamente, muy serenamente, y a gran velocidad, todo aquello que se va a utilizar para que el resultado no sea otro que el de la auténtica obra de arte” (1974:25). El poeta sabe muy bien, y estas últimas palabras así lo confirman, que hay que diferenciar y hasta separar la expresión de la razón de la expresión del sentimiento; en la lírica, y de ello se pueden encontrar abundantes ejemplos en este mismo poemario, la lógica ha de quedar fuera y así entrar en un estado contrario a la racionalidad consciente, porque la poesía se escribe con una cierta locura, desde más allá de la conciencia o de la sensatez, sobrepasada la cordura, casi desde el éxtasis mirando una realidad que no va a ser la misma que la de la escritura; ésta, asegura el poeta pricense, surge “del acto de soñar el mundo, de soñar su lado oculto, sus zonas más oscuras [...] La realidad no es nada si no puede soñarse” (1993:28). No es la realidad matérica ni la realidad objetiva que siempre se presenta de “manera muy fragmentaria” sino que se trata de aquella otra que ha pasado por el tamiz de la ensoñación para renacer trascendida, transubstanciada.

La claridad entendida como un intento por desvelar y razonar el misterio o la complejidad emocional -debió ser Pessoa quien apuntó que el corazón se pararía si se detuviera a razonar, a pensar- termina por anegar lo poético y desvanecer la poesía, quedando reducido todo a un esqueleto experiencial, diáfano y evidente, acaso razonado. La claridad como manifestación de la razón en su afán de conocimiento transformaría la poesía en alguna forma de la ciencia, en una área del saber; sin embargo, y eso lo repetirá nuestro poeta con frecuencia, no deben ser los objetivos de la poesía ni la comunicación ni el conocimiento, a no ser que se trate del conocimiento de uno mismo, como proponía Gil de Biedma.

Por otra parte, si la claridad es demasiado intensa -exceso de raciocinio- tampoco permite apreciar ni comprender mejor puesto que la realidad al ser percibida termina por perder ángulos y sombras que a veces ayudan a configurar y deslindar identidades, de ahí que la excesiva luz puede conducir al error o a la equivocación, a no interpretar adecuadamente cuanto se tiene delante; se llegará a deducir que “ahora que tanto resplandor me deslumbra, y tanta / claridad me hiere, puedo pensar que todo es cierto” (“En la pintura de <<El Bosco>>, III”). Se produce una obcecación que en cierto modo falsifica y perturba la apariencia de cuanto se ve. Las vías de la creación poética y los caminos del mundo empírico así como los de la lógica, raramente confluirán en el mismo

punto con idéntica finalidad; sus ámbitos, aunque pudieran coincidir en la literalidad, son observados con miradas diferentes. En palabras de Jung recogidas por A. Colinas (2001:220) queda claro que lo racional tiene un espacio en el que desarrollar su actividad, fuera de él todo lo perturba: “Creemos que con la ayuda de la ‘razón’ hemos conquistado la naturaleza, pero lo cierto es que hemos desposeído a las cosas de su misterio y de lo numinoso, pues ya nada es sagrado”. Existen ámbitos ante los que la razón debiera quedar retenida y su entrada en ellos muy espaciada, tal vez prohibida. La ciencia, en un constante proceso de razonamiento, posee un lenguaje reservado para ella y el artista posee otro lenguaje que, aunque coincidente en las palabras, el poeta interpretará de manera creativa, propia de su ámbito. No debe ser confundida la expresión de la razón con la expresión de la emoción; ésta es sugerente, más subjetiva porque surge de lo más personal y propio del ser humano.

¡Y qué aparente contradicción la de la poesía! Siempre a la búsqueda de un lenguaje deslumbrante, un lenguaje que ilumine, que ‘ciegue’ a cuantos a él se acerquen y al mismo tiempo intentando controlar la ‘luz’ de la razón para que no invada el territorio de la emoción. Luces e iluminación diferentes. Si el lenguaje poético logra deslumbrar será porque hace tiempo conquistó el territorio de los sentidos, también el del corazón, y así se habrá sobrepuesto a la razón para quedar situado al otro lado del espejo donde se urde la creación; ahí la ceguera nunca es cierta y la claridad viene con la palabra.

4. 2. Antes, fue la luz

¿Es la claridad epifanía de la luz? ¿Son realidades simultáneas y mutuamente necesarias o es la claridad anticipo de la luz? En el mundo físico la respuesta tendrá poca discusión, mas el poeta se mueve en medio de otras claridades. En la creación poética *luz*, no así la oscuridad pretendida, tiene aquella palabra que alcanza a decir incluso lo que no está en ella, exprime todas las posibilidades y sobrepasa sus contenidos significativos, ‘se ilumina’. En *Fiesta en la oscuridad* el término ‘luz’ aparece en numerosas ocasiones, más de veinticinco; ya desde el comienzo, y sólo en el segundo poema pórtico, “¿Y cómo...?”, llama la atención que aparezca seis veces.

Al incidir la luz en el ser humano, deja de iluminar la realidad que pudiera verse y pasa a ser parte de otra, la que sentimos, logrando que el yo lírico se reconozca en aspectos inesperados hasta ese momento; es una mirada interior que le puede acercar revelaciones desconocidas o poco consideradas. Clara Janés (2004:156) recoge una interesante

reflexión sobre la *luz* propuesta por el filósofo persa Sohrevardi: “La luz es lo manifiesto en razón de su esencia misma y lo que, por sí mismo, hace aparecer lo que es otro a sí mismo. Es, pues, en sí más manifiesta que todo lo que siendo manifiesto comporta que esta manifestación se añada a su propia esencia”. Revelación, descubrimiento, manifestación multidireccional, ésta es la luz reflejada en ese juego de espejos en que se convierte su presencia. En “La lágrima de san Pedro de <<El Greco>>” se puede comprobar la presencia de esa apariencia de luz tan difícil de plasmar con la palabra: “Bulle el dolor; se advierte / la locura del santo, la desvelada / luz que nos mira y nos detiene, y nos da sitio / para que no muramos solos”. Procura ahí la luz una inesperada actividad que abarca espacios insospechados y puede desplegar acogimiento en su recinto, aunque la procedencia de aquella luz sea desconocida, “¿Quién / nos reúne en su luz y nos da amparo? No une el llanto, sino la alegría / hacia un mismo sonido, hacia una misma / nota amarga” (“Disfraz”). Es la esperanza que nace de la pregunta, de la duda.

El poeta no debe ansiar intensidad de luz pues desconoce su naturaleza; mientras espera su probable aparición estará rodeado de oscuridades; son tiempos en los que sólo unos pequeños destellos, casi imperceptibles, permitirían ciertas esperanzas de libertad para que cualquier idea fluya y circule sin barreras; por eso, la luz que más frecuentemente aparece en los poemas impregna cuanto roza con un tono cinéreo más que lumínico, “Acaso, nada / sino un ruido mortal o una luz pálida, / en silencio, nos vive. Porque, escuchad, como si hubiera muerto / me amanece” (“¿Y cómo...?”). Siempre el rescoldo de la esperanza estará ahí aguardando el momento en que dejar la provisionalidad de la espera para pasar a realidad. A pesar de todo, ha de ser tarea dura reconocer, aun con ilusiones y esperanzas, la carencia y las escasas posibilidades que ofrece la cotidianeidad cuando se mira de frente, cuando se busca el horizonte, cuando “una luz de tembloroso gesto o duro olvido, canta y puebla a la sangre / de juventud efímera” (“Algo como un remoto mar”), cuando esa pretendida luz sirve para velar y encubrir el mismo olvido, o cuando “Hiela / el enorme ojo abierto de la luz / en el páramo” (“Amanecida en Cuenca”). Si esa luz gélida y escalofriante nacida de un ojo que vigila termina en un terreno que es páramo, los sueños de futuro y el mantenimiento de la esperanza, que siempre mantiene dinamismo y vida aunque no afloren, se convierten en tarea ardua. “¿Qué luz, qué viento / medieval, nos sostiene?” se pregunta a sí mismo en “(Dios)” y a quien quiera escuchar un yo lírico que no reconoce el tiempo en el que vive sino que vuelve a aquella Castilla, también medieval, de *Coro de ánimas* en el poema “En La Mancha” en el que magia y locura y futuro quedan

en manos de adivinatoras. Y tal vez con cierto desánimo tenga que exclamar: “Lejos / cruza, en verdad, la luz” (“¿Y cómo...?”). Sabedor de que la luz existe y de que en algún momento se irá acercando, no quiere caer en la desesperanza total; será cuestión de tiempo, no se dejará engañar por falsos espejismos ni supuestas iluminaciones momentáneas, “Sólo este ciego encaje, ¡ay!, la falsa / luz que nos calza, que nos despierta y viste / siempre en sueños, respira”, recuerda en el último poema citado; conoce de verdad la única luz que servirá; reconoce ese falso foco bajo el que se ordena y dirige todo, así como la sonrisa irónica de la máscara que esconde rostros avejentados de quienes dirigen la opereta diaria en que se ha convertido el vivir diario, sobre todo el de aquellos años; “sobre qué altares / me sonrío esta máscara” se pregunta pocos versos después sin perder de vista la escenografía ritual que celebra el disimulo, el gesto fijo de las máscaras.

Hay que destacar cómo la palabra ‘luz’ aparece en algún momento asociada a hospital, a cárcel, términos que juntamente con hospicio -“Por qué turbios hospicios, / asomada a qué enaguas [...] / anda mi boca” (“¿Y cómo...?”)- o también con manicomio -“Los sanatorios / y los manicomios; el amargo edificio donde la ciencia otea / con sigilo de ave a la cordura” (“La lágrima de san Pedro de <<El Greco>>, II”)- tienen cierta presencia en poemas de este libro. “Cárcel / y hospital es la luz para los sentidos” ha recordado anteriormente el poeta quien continuaba con la decoloración que provoca sobre la materia la persistencia de luz. ¿Habrá que entender con esa imagen que la luz es para los sentidos una prisión, falta de libertad, o más bien un lugar de reparación y curación? ¿Será de nuevo la luz renovada imagen de la racionalidad, de lo racional enemigo de lo místico? En cierta manera la respuesta la facilita el mismo Diego Jesús Jiménez (1993:26-27) cuando afirma que en cualquier proceso creativo el hombre como creador

“se transporta, francamente, hasta los aledaños de la edad primitiva, y que cuando su espíritu ha adquirido ese estado, llamémosle original, cuando los sentidos empiezan -en una situación de pureza extrema- a valerse por sí solos, a tener, valga la redundancia, un sentido infinito sin necesitar de la razón (pues a ésta todo lo que no sea ella misma le parece, como es lógico, irracional) es cuando estamos, en mayor o menor medida, capacitados para crear”(1993:26-27).

Así pues, no debe la ‘luz-razón’ intervenir en el proceso de creación o de anticipación de la realidad; los sentidos han de tener toda la capacidad creadora sin un freno, sin otro límite que la palabra; ésta funda la realidad y va dando forma a la identidad. Y mientras tanto, a la espera de lo no visto, sin perder la huella de la esperanza -“Así el amor nos

llega: / como una luz, como una luz que nunca ha amanecido. Sin oferta nos colma el más ligero / resplandor del recuerdo” (“Antiguo amor”)- prosigue la creación poética en busca de esa luz nueva que trae consigo el sentimiento amoroso. Ha de llegar el momento de la amanecida, pero la luz recién nacida no tiene que desvelar o descubrir enteramente el misterio, nadie debe entrar en ese territorio al que no ha sido llamado “porque / algo como una luz que nunca amaneciese, arrojaría, nada más verlo, al hombre a tierra”, escribe en el poema dedicado al Greco. Es evidente que determinadas sombras han de respetarse porque son espera.

La luz, la que permite reconocer los caminos y los objetos, tiempos y lugares, permanece aquí como un símbolo, como el anhelo que tantos poetas han pretendido. En este poemario no es frecuente encontrar una luz que sea “de cristal”, ni festiva o alegre, sino esa otra luz que escasamente alumbra, que puede llevar hasta la confusión; es una luz y son tantas que el yo lírico ha de saber reconocerlas hasta conseguir una interpretación personal de cada una de ellas.

4.3. ¿Arden o se incendian? El fuego

Tal vez sea otra manera de iluminar la vida o un rito de purificación, será fuego o se habrá producido un incendio. Llama la atención cómo en *Fiesta en la oscuridad* es más frecuente que en obras anteriores hallar fuego o descubrir alguna forma de incendio. En *Coro de ánimas* arden aliagas o romero, tamaras, y hasta Castilla “ya está cantándole/ a la lumbre, ya está inventando el fuego” (“Castilla”); es un fuego, la mayoría de las veces, simbólico y ligado al campo, al mundo rural y sus paisajes; no es una referencia muy frecuente en aquel libro. En *La ciudad* (1965) sí tiene alguna presencia más como visión e imagen: “Bajo la noche, / arde el silencio”, escribe en “Ronda de la noche, I” y sigue con “arde el reloj con el incendio”, o “De pronto se consumen, arden / en el aire, se transforman / en piedras” (“Ronda de las piedras”), “arden / los tejados” en “El entierro”. En *Ámbitos de entonces* (1963) hay lumbre y fuego en el hogar; no llega a encenderse el fuego en *La valija* (1963).

El fuego consume cuanto encuentra a su paso, imposible detenerlo, se expande; en algunas creencias religiosas -mazdeísmo- y mitologías hay que conservarlo vivo para que perdure durante generaciones y debe ser alimentado. La memoria y el recuerdo son imagen de un fuego simbólico, fuego que avivan mutuamente para que nunca se extinga. “¿Entonces, cómo / ser feliz contigo, si / no te merezco, si te salvas de mí, si vuelas, si

recorres, si incendias / mi memoria...? (“Bacanal para el llanto”). La presencia en los poemas de alguna forma del fuego o de incendio traslada de pronto al tú lector una sucesión de imágenes y de sensaciones asociadas en algunos casos a sentimientos que lo llevan a recrear desde la fantasía o desde el recuerdo situaciones y momentos también vividos o acaso imaginados. Y encendidas, en algún espacio permanecen para la memoria aquellas imágenes fijas del séquito regio y la caza guardadas en ojos ya sin mirada, muertos; esos mismos también tendrán que conservar imágenes que nunca desfilaron ante ellos con los atuendos de realidad sino que aparecieron con vida propia y nacieron durante la escritura, son imágenes trasracionales puesto que proceden de más allá de la racionalidad y como tales deben ser contempladas. “Mira nuestros desnudos, ese / reflejo de oro de nuestra pobreza, ardiendo en la mirada de cristal, tendido en los profundos bosques / de los ojos del ciervo que hace años mataron” (“Fiesta en la oscuridad”): desnudez que pretende ser muestra engañosa, mirada y fuego imposibles que manifiestan resistencia ante el paso del tiempo; ¡cuánto ajeteo se pretende ante unos ojos que sólo presencian el desvanecimiento imparable de lo que un día fue vida y ahora apariencia! “Ardiendo”, dice el poema, en un intento de continuidad, de superación del transcurrir del tiempo, pero nada parece arder en ese fuego alimentado de desnudez y su reflejo; sólo la mirada ineficaz y su memoria son capaces de que perdure el recuerdo.

En algunos momentos la llama provoca incendios de un lirismo y belleza especiales, fundiendo en una sola imágenes de procedencia y textura muy diferentes: “arden / las puertas de la noche. Tras sus cenizas vuelves tú” (“Bacanal para el llanto”), “Arden / las alcobas del agua”, “o ved cómo arden / las manías del rosa”, de los poemas dedicados a Martínez Novillo y al Greco, respectivamente; el primero de los ‘incendios’ es sentimental, amoroso, generador de nueva vida tras las cenizas; los otros dos son más pictóricos y literarios.

Hay versos en los que se produce la difícil unión del agua como lluvia y el fuego: “Sobre el jardín / cae la lluvia incendiándose”, dice el poema homónimo del libro; es aquí un trasunto de la luz, de aligerar la falta de claridad, pues la lluvia cae desde lo alto y de allí llega la luz; por tanto alguna partícula de claridad habrán recogido las gotas a su paso por ella. Volverá la lluvia con esa misma fuerza y con todas sus posibilidades: “y miro y casi veo / el más alto suceso de la lluvia encendiendo / la aliaga de los sueños” (“Amanecida en Cuenca”). Lluvia, símbolo de fertilidad, que trae consigo un fuego tan

especial que en esa circunstancia es capaz de provocar incendio; ambos anuncian vida y purificación; sobre las cenizas también es posible el cultivo y la fecundidad.

Sirvan estos versos como muestra de la presencia del fuego, más frecuente en este poemario que en los anteriores; se convierte en un elemento cargado del simbolismo, de sublimación y de purificación, tal vez de sufrimiento; de este modo la poesía queda más próxima a lo prometeico.

4. 4. El color ¿pintura o sentimiento?

Poesía y pintura van unidas en Diego Jesús Jiménez, poeta y pintor; desde la palabra y el color ha ido creando su mundo artístico. A la pintura ha dedicado en este libro, también en otros, algunos poemas; ha escrito monografías sobre los pintores José Sancha y Cirilo Martínez Novillo y son conocidas sus conversaciones sobre pintura y creación artística con el pintor Antonio López, entre otros. A todo ello habría que añadir las exposiciones individuales y colectivas en las que Diego Jesús ha participado. “He escrito algunos poemas cuyo tema es la pintura. Se trata de textos que surgieron tras un diálogo profundo con determinadas obras; diálogo y contemplación que me capacitaron para poder (re)conocer el mundo desde esas obras de arte. No son poemas a la pintura sino desde la pintura” (2004:168), así ve el poeta su relación con la pintura; reconoce, además, que las imágenes que aparecen en sus poemas tienen su origen en la mirada de pintor.

Escasas son las huellas de color pictórico en la obra anterior, aunque conviene recordar que alguna presencia, como en su momento se destacó, se encuentra ya desde *Grito con carne y lluvia*.

Fue Plutarco quien atribuyó al poeta Simónides de Ceos la idea de que la pintura es <<poesía muda>> y la poesía, <<pintura que habla>>; posteriormente corrió la aserción de Horacio en su *Epistola ad Pisones* <<ut pictura, poesis>>; ambas opiniones han originado numerosas teorías sobre la esencia de la poesía y su relación con las demás artes que se prolonga a lo largo de siglos, discutiendo identidades, diferencias o supremacías de una sobre la otra. Diego Jesús, poeta que pinta, su mayor dedicación se centra desde hace unos años en la poesía pero sin apartar la mirada ni el interés por la pintura.

Quisiera traer aquí, como muestra de indefinición de límites entre poesía y pintura, unos descriptivos versos pictóricos, o una pintura poética del poema “Fiestas en Priego”, de *Coro de ánimas*:

Ahí, donde termina
la alta Alcarria, empieza el pino, hacen cuesta
las viñas, nacen sin esperanza
los centenos; ahí
donde se oye sobre la piel el canto
de los grajos, está mi pueblo.

Lugar donde la noche se hace
desfiladero, sombra,
cañada ...

Son versos en los que las palabras pintan y escriben, sugieren y crean; no sólo hay trazo, línea de horizonte o relieve, también la emoción de un tiempo allí vivido imprime un color inalcanzable con tierras y aceites para la paleta; esa escritura sitúa al lector-espectador ante lo que Riffaterre define como un tropo sinónimo de la écfrasis, la hipotiposis o “descripción tan llamativa y sugestiva que uno se creería en presencia del objeto mismo” (2000:161).

Los tres poemas de *Fiesta en la oscuridad centrados* en tres pintores cuya interpretación de la pintura es tan diferente, podrían ser considerados como textos ecrásticos, es decir, con palabras trasladan una representación plástica; es, por tanto, un ejemplo de mimesis doble, visual y textual. Aquí nos interesa la écfrasis literaria, que no hipotiposis, ni tampoco una mera lectura de figura o color: el yo lírico de la mano del autor quien interpreta; éste no irá al dictado del cuadro describiéndolo paso a paso, sino que el yo lírico (re)crea su propio cuadro, se “proyecta” en él y desde él escribe, el texto escrito se ha proyectado sobre ese texto visual; como señala Riffaterre (2000:174) más que imitación hay intertextualidad, “interpretación del texto del pintor y del intertexto del escritor”. Así pues, el que mira, el yo lírico lejos de ser cronista de lo que ve se convierte en intérprete, no presenta sino que representa y muestra un texto con sus propias emociones, cuanto siente desde la mirada.

El primero de estos poemas es “Desde un paisaje castellano visto por el pintor Martínez Novillo”; en el título se señala ya cómo el yo lírico se ha situado en un lugar desde el que va a iniciar el poema; está en un paisaje castellano que el pintor ha interpretado y el yo lírico volverá a reinterpretar hasta hacerlo suyo y animarlo desde sus sentimientos, “Ahí en el llano humilde de nuestro tacto, bajo la vieja nube de la mirada, acampa la soledad”; *desde*: ahí irá surgiendo el poema. En los primeros versos de ese poema saltan en cascada preguntas que bien pudieran surgir desde la mirada que espera

otro paisaje y encuentra el fuerte contraste de color, desde nubes negras que como sombras alargadas ocultan el azul celeste; “¿quién canta?, ¿qué perdura?, ¿qué se pierde o se salva / con su propio temblor?, ¿qué es lo que muere?, ¿no es la temprana madurez de la vida / todo lo que rodea al ser?, ¡oh! / ¿qué es la dicha?, ¿y la felicidad?”; el yo lírico se proyecta desde un paisaje sentido y provocador, capaz de plantear dudas existenciales cuya repuesta continúa en la misma pregunta; siente así el paisaje porque persiste la oscuridad a pesar de la posibilidad cromática del lienzo; busca en la pintura esa claridad y el color que no descubre en otros ámbitos y acaso lo que haya encontrado sea, sí, color impregnado de sentimiento, de emoción, de vida, a los que el arte nunca debiera ser ajena.

Y los colores tienen su particular modo de vida, sus propias manifestaciones desde la subjetividad: “Vienen aterrados los sienas y el azul / con sus descalzos pies. [...] los amarillos viajan hasta un remoto mar con la luz en los hombros, nacen / las [sic] violetas en lo cierto”; cálidos o fríos, intensos o débiles, llenos de simbolismo, asociados a estados de ánimo y acarreado emociones, los colores siempre buscarán su espacio y no dudarán en jugar a la confusión con los sentidos que dentro del poema son capaces de ver sonidos, oír colores o tocar sueños. El color, allá al fondo, como excusa para liberar la nada o el todo del alma humana.

Poesía y pintura conviviendo con dudas no resueltas del ser humano; indagando la realidad creada desde el poema, trasracional en ocasiones, y refugio donde se establecerán las posibilidades negadas por la cotidianidad. No debe pensarse como fuga o huida ante la duda persistente sino como el viaje del que se regresa cuando la conciencia se haya rearmado para afrontar la realidad más palpable y cierta.

La poesía también puede ser pintada y mover el pincel de los pintores, así lo reconoce el poeta en la obra del pintor de Vallecas: “Yo no me hubiese atrevido a decir que Martínez Novillo es un gran pintor de la poesía, si no le hubiera visto enfrentarse con la naturaleza, que le despierta y le mueve mucho más que las páginas de un libro” (1972:35). Al pintor lo mismo que al poeta lo asaltan la memoria, la sensibilidad y sus fantasmas y desde la paleta ha de enfrentarse a ellos; si bien miramos, bien veremos, escribió algún poeta con sensibilidad de pintor, y más enraizada será la escritura. Diego Jesús se ha detenido ante el paisaje físico y humano, ante el relieve que lleva hasta el horizonte y los relieves del alma, hasta trascender al color lo invisible del ser humano; desde el potencial interpretativo del texto poético se llega a otra pintura que, como en un palimpsesto, hay que ir descubriendo o intuyendo en las diferentes capas; de ellas nace esta escritura. El poeta sospecha qué

mantiene en pie, según lo va creando, el paisaje en Martínez Novillo, qué elementos no visibles lo pueblan, sabe que el pintor retiene en ellos la huella de quienes lo habitan, vidas nada fáciles, dramáticas, a veces en armonía y otras en lucha con su tierra. “La exclusión, en muchas ocasiones, de la figura humana no hace sino potenciar más este dramatismo [...] Con ese tratamiento misterioso de una naturaleza habitada por seres relativamente invisibles, aunque ciertos -mundo y trasmundo-, es con lo que Martínez Novillo salva a sus paisajes entregándolos definitivamente a la soledad de todos” (1972:42). Bien pudieran servir esas palabras como un ejemplo más de écfrasis literaria. Con esa interpretación del paisaje el poeta se aproxima a su poesía, al mundo y trasmundo de su escritura poética. “Todo sobrevuela su pobre majestad. Enorme es el silencio”, son las palabras finales del poema que reflejan el sentir de esos paisajes, ciertos porque el color los revela, posibles porque así lo quiere el poeta.

Entre un color verde que es más que un color, desde el gesto donde se sospecha dolor o locura, tal vez santidad, y una luz que “nos mira y nos detiene, y nos da sitio / para que no muramos solos”, aparece “La lágrima de San Pedro de <<El Greco>>”. Luz acogedora o vigía que pretende perturbar la realidad sin que los sentidos lo perciban, incapaces de separar el sueño o lo soñado de la existencia real; habrá de ser al fin otra luz, el amor, quien ordene tanta provisionalidad: “ved que siempre en la dura / permanencia del tiempo, / luminoso y tenaz, un viejo amor nos lleva”.

La lágrima, sólo una de tantas que pintó <<El Greco>>, es una y singular como la vida de cada uno, pero serán numerosas en el lloro, como lo son el individuo y la sociedad; desenfoca la mirada y deforma la percepción, mas su caída limpia esa mirada y devuelve las formas como le sucede a la gaviota que con el paso frecuente de lágrimas se va la sal de la mirada; la lágrima es pasajera y siempre distinta, nunca se repite; la del santo en el cuadro es la misma, en ella se refleja el devenir, el desarrollo de las incertidumbres del hombre, la angustia que provoca la fragilidad de ser pasajeros de un tiempo que caduca; guarda historias de siempre como las conserva el ojo de cristal del ciervo abatido o como tantas otras quedaron en las aguas del Júcar; la lágrima del santo, el ojo de cristal del animal y el Júcar son archivos de la memoria a los que el poeta se asoma para no ceder territorio a la desmemoria; ¡cuánta semejanza en medio de la disparidad! Así, la realidad nunca se mostrará de frente, siempre entre reflejos o bajo un disfraz. Para el poeta, sin embargo, la realidad poética, la que se anticipa a la que se toma por cierta, es la verdadera;

ha configurado tres espacios río-lágrima-ojo en los que el agua y su humedad parecen imprescindibles; desde ellos contempla vida y vidas.

Es un tiempo, el del poema y el de entonces, en que razón y cordura, santidad o desvarío conducen al equívoco porque el territorio está vallado y bajo el cuidado vigilante no se sabe muy bien si de médicos, de visionarios o de profetas que anuncian su verdad; ante tanta confusión, el sanatorio puede ser manicomio porque la razón ha perdido su identidad. “Todo, ciego y veraz y luminoso, tiembla sobre la enorme / pasión de la existencia”. Fuera del discurso permitido y repetitivo, lo que no siga el trayecto marcado caerá bajo la sospecha y será vigilado hasta su anulación.

Observar la topografía dibujada en el rostro del santo es un recorrido por los vericuetos de la vida y sus avatares, por el tiempo, por los itinerarios que conducen a la salvación o a la condena: “El suicidio, el martirio, el árbol / de rama baja, la santidad o la locura, riegan un mismo rostro, tejen / un tenso sueño y una misma verdad” (“La lágrima de san Pedro de <<El Greco>>, II”). En la mirada de sufrimiento, a través de la lágrima, se intuye un fondo en el que sin disimulo alguno descansan paz y tranquilidad.

En el origen, al principio fue la palabra, ¿o fue antes el color?; “Sólo / era el color”, escribe el poeta; el principio pudo estar en el color que tienen la sombra y la oscuridad como amenaza, siempre atentas para apagarlo, para diluirlo; él, nacido del “trasiago de tierras y de aceites”, lo mismo que los sueños, se salvará, aunque el paso del tiempo destiña su original frescura, “su total armonía”; atenta permanecerá una mano restauradora que limite los daños. Y en el poema, como intratexto, no es el color un deslumbramiento del cuadro en la retina del espectador sino que cada uno de los colores propone un camino, muestra un itinerario, señala un recorrido: del sentimiento a la pasión, del anhelo a la esperanza o al fracaso.

... 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.

(“La lágrima de san Pedro de <<El Greco>>, III”)

El yo lírico, superada la no-trampa que ocultaba el verde cuyo extenso simbolismo va de la esperanza al color de la muerte, invita al tacto, “tocad”, pues los sentidos a veces se conjuran para disimular la realidad; por eso, además de la mirada, también hay que tocar; luego vendrán el sentir o el pensar; es la larga vida de los colores y su expansión en la poesía; algunos arden, otros curan; a todos se les ha asignado una función orgánica que, real o simbólicamente, han de desempeñar. “Tocad”, “ved” son formas desde las que propone una invitación, o tal vez sea una exigencia; en cualquier caso, desde esos imperativos se produce intencionadamente una ruptura o una desviación en el desarrollo del poema; así el yo lírico reafirma su presencia, muestra que él está ahí muy presente y todo es tan real, tan cierto que nadie debe sospechar ni dudar, porque se puede tocar, se puede ver. Desde esa llamada se quiere mostrar la materialidad intangible, la verdad de la creación artística, la incorporación al poema y la implicación del ‘vosotros’ en la realidad creadora del poema.

El color en los cuadros de estos poemas es mucho más que un soporte material y pictórico; no es el que se consigue físicamente de mezclas y unión de elementos diversos, ni es materia, sino sentimiento, emoción, contenido de símbolos y momentos vividos; suele ser percibido por la mirada atenta y no por la vista; alguno sólo se siente o ha de ser imaginado, “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”, señala en el tercer fragmento del poema dedicado al <<Greco>>. El color es la urdimbre en la que se colocan las palabras para tejer el texto -no se olvide que texto es lo ya tejido-, o mejor, un intertexto; de cada color emana una vida propia que se expande debido a su dinamismo, a una actividad compleja que se introduce en ámbitos inesperados ante los que cabe la contemplación como si de un espectáculo se tratara o la participación, porque de nuevo, y en el mismo fragmento del poema citado, “ved” esos colores que de uno en uno se decantan al vaciarse en su circunstancia:

ved la agria voz y la poca salud y
la mala vida que discurre en la limpia
bilis del amarillo; o ved cómo arden
las manías del rosa; o mirad a la cumbre del azul
[suicidándose, sobre
las heridas fugaces
que un rojo claro disecó entre sus labios.

A cada color se le ha asignado un momento para la configuración de un todo orgánico; cada color pasa por un tamiz humano que lo hace más próximo, más verdadero; así lo entiende Diego Jesús Jiménez cuando comenta la pintura de José Sancha y señala cómo en sus cuadros “los cielos pueden tener el color de la tierra y que el cielo color tierra es más verdad que el cielo azul, que adquiere humanidad, que se hace más nuestro”(1974:19); el poeta en sus versos ‘humaniza’ el color, lo aproxima y procura que no sea frío sino que tenga sentir. Desde cada uno de los colores llega la sugerencia y la realidad poética aumenta su cabida, se crea un mundo en el que cada vez caben más cosas: el milagro del color.

El poema, como el cuadro es, al fin, el trasunto tras el que aparece la creación artística como espacio que nunca podrá tener límites como tampoco los sueños de quien da forma a esa creación quedarán encerrados; de esta manera, al menos “una pequeña parte de nuestro sueño será salvada”.

En este poema se muestra, según Lanz (2007:315), un buen ejemplo del proceso dual ecfástico-metapoético pues a través de la “objetivación referencial, la reflexión se desarrolla en plano simbólico” sin obviar la emotividad que conlleva el lenguaje poético; será la “luz de los sentidos” y no la claridad que promete el discurso racional -esa claridad, ha escrito el poeta, es prisión y “hospital” para los sentidos a la vez que “destiñe la materia”- la que intente la indagación en el misterio.

No se trata aquí de considerar el arte como excusa o aislamiento sino un refugio con salida desde el que conservar la identidad durante los tiempos oscuros; es arte pero no abstracción ni abandono o negación de la cotidianeidad; es ausencia consciente a la espera confiada de la desaparición de tanta sombra. “En la pintura de <<El Bosco>>”, poema final, el poeta halla un refugio y recalca en él para reflexionar desde ahí sobre el enraizamiento de su poética en el desosiego, en la fugacidad y cierta permanencia del tiempo, en el recuerdo. Y la vida es regreso, herencia y búsqueda de una identidad, camino de ida y de difícil, aunque necesaria, vuelta. Y los versos finales del poema son contundentes: “vivir es regresar / de una guerra perdida”; alguien anteriormente nos ha recorrido un camino, nos ha dejado en un lugar desde el cual cada uno inicia su regreso; sin otra elección posible debe regresar; ahí se inicia la existencia que cada uno debe sostener y en la que ha de sostenerse; ésta es la vida; se regresa desde la memoria, se regresa con un equipaje inevitable que servirá de apoyo y reconocimiento, de historia personal y colectiva, pues el ser humano es él y también son sus antepasados, él con la

herencia recibida. Es un prolongado itinerario, un camino en el que pocas señales indicarán decididamente y algunas engañosas pueden conducir hasta el extravío; labor ingente será no caer en la desesperanza: “¡Qué camino, qué noche / hasta ver mi locura!”; a pesar de la noche el camino sigue aunque parezca agotador, a pesar de regresar de una derrota. ¿El hombre forma parte de un pueblo vencido? “Mas, ¿por qué al dar, sólo / somos recibimiento, fábula, aldea, pueblo / vencido ante su victoria?” (“En el amor”); antigua tuvo que ser una derrota cuyo espacio y tiempo apenas quedan en el acervo colectivo. ¿Y en esa contienda cuál era el motivo de la pelea?, ¿acaso por la felicidad?, ¿por alcanzar la inmortalidad?, ¿tal vez se defendía un territorio paradisíaco del que no se quería ser expulsados? Imposibles las respuestas aunque indudable la derrota. Y el gran enigma seguirá siendo averiguar a quién se enfrentaba. El castigo infligido parece excesivo y, más aún, si no está al alcance de la mano alguna manera de reparación para cualquier día recuperar lo perdido; vivir enfrentados a la derrota, a la imposibilidad absoluta de algún tipo de rescate es lo que tiene imbuido al ser humano en tanta oscuridad, en tal desorientación. Se perderá una y otra vez esa guerra porque nunca se logrará el desvelamiento del misterio ni el acceso al paraíso donde se ofrece al alcance la felicidad; esa derrota será la impronta imborrable que acarrea consigo la caducidad y la negación de eternidad. Así, el regreso se presenta como una navegación río arriba, contracorriente, enfrentándose al paso de un tiempo que fluye en sentido contrario; acaso deba entenderse como “una figura de la vuelta a un origen que no tiene por qué coincidir con ninguna etapa temporal, sino que se trata del tiempo de los milagros, del acceso al misterio, de las apariciones, de la posibilidad de lo sobrenatural, es el tiempo mágico por excelencia” (Luján Atienza, 2006:45). Tal vez nunca se alcance ese emplazamiento pues su movilidad lo hace inaprensible; de ahí la desazón existencial que difícilmente será acalmada. ¿Será la infancia ese ámbito buscado? Entre un ayer que cada vez se cree más alejado y un hoy inasible que se desvanece por momentos estará la imposibilidad del refugio buscado. Regreso hacia y regreso desde; alguno es provisional y de lugar no lejano pero envuelto en un nublado que dificulta el reconocimiento: “Regresamos los dos / de un viaje: desconocidos, solos, ajenos, / y, tal vez, más tristes” (“En el amor”). Oculto permanece el lugar del que retornan pero evidentes las huellas que en el alma han quedado

¿No será todo ello un recurso de entretenimiento con el que el hombre pretende olvidar el paso avasallador del tiempo? La memoria, el recuerdo, la herencia con la que llegamos, he ahí el regreso. Cuanto recibimos de quienes nos precedieron lo hacemos nuestro, se

integra en nuestro patrimonio personal, y como escribe A. Carvajal (2004:129) “un poema, un cuadro, un edificio, una canción o una escultura no son del tiempo de su hacedor sino del momento de quien los recibe”; de esta manera perdura como herencia un pasado que se transferirá al futuro; nuestro poeta apunta en la misma dirección: “el poema que hoy escribimos no es otra cosa que el pasado en su camino hacia el futuro. Y de él sólo será su forma la que habrá de permanecer idéntica a sí misma” (1993:21). Ya en “Primer amor”, de *Coro de ánimas*, aseguraba Diego Jesús: “Somos nuestros antepasados”; así, el hombre construye su identidad; desde materiales ajenos, casi siempre anónimos, se inventa a sí mismo, crea su vida en un proceso continuo y casi perpetuo, ya que parte de esas identidades serán material para otros; de esta manera nunca el ser humano podrá evitar el pasado aunque el olvido procure lo contrario. Debiera recordarse que sólo cuando el pasado queda retenido en la memoria se convierte en verdad, si no ni habrá sucedido ni será recuerdo: “¿Por qué / siempre lo que se vive es el recuerdo?”, se pregunta en “Disfraz”. No se vive *del* recuerdo sino que es *el* recuerdo el que guarda la vida real de cualquier pasado. Así, el recuerdo será la herencia subyacente que permitirá alguna forma de regreso, “¿Por- / qué recordar es heredar?” se pregunta el yo lírico consciente de una respuesta innecesaria, suponiendo que así se supera el desarraigo, el desvalimiento y se fija la pertenencia a un momento histórico resultado de otros pretéritos. El pasado probablemente no haya sido uniforme ni unidireccional ya que han confluído en él otros pasados; de este modo la heterogeneidad, la afluencia de tiempos y espacios diversos conformarán una herencia cada vez más compleja, más amplia y tan variada como lo sea la procedencia de los materiales que se hayan sedimentado en ella. Escribía el poeta luso Al Berto: “quando te escavaram o ventre encontraram traços adormecidos doutros povos / enigmáticos colares, pérolas corroídas, aços imutáveis, escritas duma outra cidade, vestígios de insones navegações” (2007:42)¹. Nadie, por tanto, podrá negar ser resultado de, nadie será ajeno ni a lo próximo ni a lo lejano puesto que el hombre-isla siempre, aunque no lo quiera, está bañado por numerosas aguas de corrientes de muy diversa procedencia.

Una vez más la pintura, y en este caso la de un maestro que soñó y pintó desde la sobrerrealidad, es el ámbito propuesto para la duda, para caminar hacia el esclarecimiento

¹ “cuando excavaron tu vientre encontraron huellas dormidas de otros pueblos / enigmáticos collares, perlas corroídas, aceros inalterables, textos de otros tiempo, restos de insomnes navegaciones” (Trad. T.-Néstor Martínez).

imposible en la búsqueda de respuestas que no van a aparecer sino en el recuerdo del sueño. “El Bosco / lo ha soñado, y su sueño es la noche del que fue despertado de sus sombras / por la sombría luz que trae el que sabe / que todo lo besado y todo / lo poseído, no se besó en verdad hasta oír su recuerdo” (III). La realidad cierta del poema no lo será sin el recuerdo.

Entre tanto, y antes de alcanzar un final, el yo lírico es consciente de su desorientación y busca entre el desvarío y la deriva alguna señal, a la espera en mitad de una llanura en que la soledad será su acompañante: “Sueño sin dueño / soy; un sueño / que a nadie pertenece” asegura en el primero de los fragmentos del poema al Bosco; así es la existencia humana, cada momento a la búsqueda de alguna señal o de alguien que le proponga una explicación, que le diga algo con sentido, desarbolada entre la oscuridad y el desconocimiento, sin saber qué es realidad o qué engaño. Ni siquiera el recuerdo de Celestina, sostén de náufragos y desvalidos y alivio de todos los pesares, trae otra cosa que no sean dudas y más preguntas.

¿Acaso haya que buscar entre ruinas y restos alguna respuesta que sea el inicio de una continuidad? “El Bosco lo ha soñado / y entre el rescoldo de lo incierto existe lo real” (III); así pues, entre las cenizas que ocultan la lumbre mortecina del no saber, de lo incierto, antes de que todo sea ceniza, ha de buscarse alguna respuesta que habrá de aparecer y surgir entre la incertidumbre terminal; con ella se encontrará la realidad tras la confusión y la oscuridad, aunque sólo sea apariencia de la misma. De todos modos, la creación artística, también la poesía, puede surgir de las ruinas, cenizas o de restos de vidas. Diego Jesús Jiménez considera que todos esos elementos guardan una gran fuerza creativa y hasta ellos hay que acceder: “Todo arte nace de los restos, de los residuos de nuestra experiencia en el mundo y en las cosas: <<Construir un paisaje con las ruinas de otro / y con la sombra de un vocablo, iluminar la vida>>” (2004:173).

Una vez más el yo lírico se sitúa en el “no saber, sabiendo” para comenzar un itinerario que no tiene por qué estar ya marcado y que recorrerá buscando la reafirmación de sí mismo; no le importará reconocer “la pureza del mundo sin el hombre”, al que considera como estorbo y perturbación, mancha que todo lo altera; será, tal vez, sólo en el mundo natural donde se conserve la pureza original o su soledad como decorado a la compañía del yo-tú: “El valle, el río, la mañana -no tú-, y la nube / aún respiran ahí, y ahí brillará su eterna / soledad sin la nuestra”(III). De soledad a soledad cada ámbito tiene la suya y no con el fin de compartirlas.

Los poemas escritos desde la pintura, desde la reflexión sobre la creación artística, sitúan frente a frente poesía y pintura: códigos diferentes, textos pictórico y poético con iconografías lejanas, mancha y color ante grafismos articulados, luz en ambas pero iluminación y claridad con diferente gradación y distinto enfoque, como distintas son la objetivación y las referencias en cada una de ellas.

La creación literaria generalmente se presenta frente a la pintura con mayor restricción en cuanto a la imitación física objetual, en cuanto a la reproducción e interpretación del mismo; ahora bien, añade M. Krieger (2000:156), “el lenguaje, en la vaguedad e imprevisibilidad -pero también la capacidad de sugerencia- que rodean a los signos arbitrarios, puede tener un efecto emocional virtualmente ilimitado precisamente porque no puede pintar imágenes”. A veces tan próximas pintura y poesía y en otros momentos tan imprevisible la relación entre ambas. El poeta y el pintor son intérpretes, nunca traductores; seleccionan y desde esa selección emiten un juicio, juzgan desde su creación.

4. 5. El pensamiento desde los poemas

En su monólogo interior el yo lírico aparece transmutado en un yo filosófico emboscado entre el pensamiento y la reflexión existencial; manifiesta su razonamiento sin romper la armonía estética del texto; de esta manera, el pensamiento fuerza al poema a una mayor apertura visionaria, a una expansión capaz de sobrepasar los límites de la irracionalidad; exprime la palabra después de haberla puesto en movimiento para generar elementos creativos, imágenes y otros razonamientos; llega a significados que las palabras no contienen y que difícilmente podrán expresar por sí mismas. La reflexión propuesta por el yo lírico no es quietismo inmóvil sino actividad constante, “materia viva” diría Manuel Rico. ¿Estamos ante una poesía que origina y difunde pensamiento? ¿La expresión poética nace de la emoción o del razonamiento? No siempre se ha considerado positivo ni interesante que la poesía contenga ideas. Borges alababa en la poesía de Juan Ramón Jiménez la ausencia de ideas como algo propio de un buen poeta: “En su obra no hay ideas; Jiménez es demasiado inteligente para ignorar que las ideas son novelorías que se marchitan pronto y que la función del poeta es representar cierta eternidades o constancias del alma humana” (1957:19). Tal vez Borges consideraba la poesía como una campana hueca, todo forma y apariencia, sin sonido; otra concepción diferente de la poesía la encontramos en un verso del poeta checo V. Holan (2001:45): “Lo que sólo es poético mata a la poesía...”, porque ésta no debe ser endogámica sino abierta a. No es borgiana la

dirección que lleva la poesía de otro Jiménez, sino muy al contrario, desde los versos se genera constante dialéctica, desasosiego, pero también emoción y lirismo. Cuando pregunta qué es la muerte, qué la dicha y la felicidad, como en el poema “Desde un paisaje castellano...”, se encamina a través de los grandes interrogantes y eternas cuestiones existenciales, ante los que han sido numerosas y hasta contradictorias las respuestas y sobre los que se han levantado sistemas filosóficos, creencias religiosas con soluciones y alivios que no han servido de calma espiritual al alma humana a pesar de los intentos continuados.

La inconsistencia y fragilidad del hombre se recordaba en “El soldado”, de *Coro de ánimas*:

Y el hombre,
que es la varilla más triste
de su paraguas, el dedo torpe de su mano,
tiembla. El esqueleto, la débil armadura; hueso falso, vértebra
mentida. El hombre, sí, rendija
de su alcoba, ridículo bastón.

Mayor intranscendencia, el ser más quebradizo y endeble: características que definen en esos versos la entidad de un ser cuya naturaleza es efímera y transitoria, tan inconsistente que apenas se puede sostener a sí mismo. Y en este poemario se reafirma la endeblez e inseguridades sobre las que se asienta, y así seguirá, el ser humano: “flor de tan falso estambre / como el hombre, no ha habido. Siempre asomado a estériles / puertas sin luz, en las rendijas / del vicio, se nos marchita o muere” (“En el amor”); el hombre, como la flor, son fugaces y perecederos, el anuncio de su fin llega con el marchitamiento tras haber transcurrido sus ciclos y etapas.

Reflexiones profundas expresadas de manera plástica para recalcar en un “Nada / somos” que recuerda el agudo pensar de Francisco de Quevedo o algunos cuadros de la pintura del barroco. Ha de destacarse el uso del plural *nosotros* con que pretende implicar a un yo, a un tú y, si el lector acepta, a él / ella, a cuantos asisten a esta fiesta. Ese coral *nosotros* es invitación a participar en la tarea colectiva de extinción de la oscuridad, una búsqueda insistente, “¿Quién / nos reúne en su luz y nos da amparo?” se pregunta en “Disfraz”. Es el yo quien encabeza ese coro presente en numerosos poemas de este y otros libros.

Otra pregunta importante ante la que hay que detenerse: “¿Existir, / es pensar?” se interroga con tono cartesiano en el último de los poemas del libro; ¿es el pensamiento lo

que da firmeza y asiento a la existencia humana?; serían numerosas las respuestas y las escuelas filosóficas que han reflexionado sobre ello; no obstante, desde esta poesía tal vez existir sea sentir, crear y soñar; el pensamiento llegará tangencialmente, no por necesidad, con la creación; sobre ese trípode ideal se debiera fundar la existencia. Ya se han repetido en numerosas ocasiones las palabras del poeta cuando afirma que la realidad ha de ser soñada, “La realidad, la realidad; no es nada / si no puede soñarse”. Una vez soñada, continuará la (re)creación de ese sueño.

Rodeado de incertidumbres prosigue el yo lírico el camino pensando qué difícil es moverse entre la oscuridad y cuánta precaución debe tomarse ante quien se proclame poseedor de la verdad, “¡Enorme el sacrilegio de la verdad, la fiesta oscura, la negra y milagrosa / procesión de lo cierto” dice en los versos finales de “En la pintura de <<El Bosco>>”. Certezas que no lo son, verdades por aclamación, ¡qué difícil poner fin a tanta opacidad! ¿Para qué la luz? ¿Hacia dónde ha de dirigir la mirada el hombre si el único resorte parece la inconsistencia? Ya sabe que “Todo se mece siempre / en su falsa verdad”: el disfraz, la máscara, la farsa... ¿por qué el ocultamiento se ha de presentar como última verdad? Mentiras y cuentos son el armazón, la arquitectura sobre la que levantan la vida, el poder existir, el haber vivido. León Felipe en el poema “Sé todos los cuentos” -mentira y cuento eran para el poeta de Tábara la misma cosa- muestra al hombre rodeado de encubridores, de falsificadores: “Y he visto: / la cuna del hombre la mecen con cuentos... / Que los gritos de angustia del hombre los ahogan con cuentos... / [...] / Que los huesos del hombre los entierran con cuentos” (1975:171); de la cuna a la sepultura el hombre va envuelto en ritos, textos formularios, y adornado todo con ... cuentos. Diego Jesús Jiménez no lo escribe de manera tan contundente y litúrgica, pero en el fondo es idéntica la creencia: “De entre las cosas veo / sólo su débil realidad, la escasa / gracia con que nos mienten” (“¿Y cómo...?”. Evidente el paralelismo y la percepción del vivir cotidiano en los dos poetas.

En el poema “Entre dos oscuridades, un relámpago” Vicente Aleixandre definió la vida como un espacio o paréntesis entre dos nadas; una sería la existente antes de nacer; la otra, la que se abre tras la muerte; en medio, esa provisionalidad o nota explicativa necesaria para la comprensión y explicación del espacio entre las nadas, el tiempo en el que es colocado el ser humano para que complete la nada textual; su lugar, entre paréntesis.

Queda también el silencio, no como derrota sino como espacio para la no-escritura; cuando el poeta cree que el lenguaje no es capaz de expresión plena de cuanto desea o que

ese lenguaje no alcanza hasta donde debiera, entonces se calla; es el silencio con su poética interna. De la palabra y del silencio escribe María Zambrano (1993:70): “la palabra de la poesía temblará siempre sobre el silencio y sólo la órbita de un ritmo podrá sostenerla, porque es la música la que vence al silencio antes que el *logos*. Y la palabra más o menos desprendida del silencio estará contenida en una música”. Silencio y palabra poética tienen límites comunes y territorios colindantes que sobrepasan en todas las direcciones con cierta frecuencia; la voz del silencio pasa por la música antes de recalar en la poesía. El poeta, cualquiera, no es el lingüista experto en la palabra sino que él es un experto en el decir, el que sabe recordar; cuando decir le es difícil, se calla.

En la escritura del poeta de Priego no hay espacio para fuegos fatuos porque su poesía está conectada a la vida; el poeta está en contacto permanente con ella, por eso conoce sus palpitations y percibe el eco de cualquier cambio, de cualquier alteración que se produzca. “En el poema utilizamos todos aquellos materiales que hemos vivido, aquellos de los que tenemos conciencia, no otros”, reafirma Diego Jesús (2004:179). Es la suya una poesía que no va a quedar encerrada en ninguna torre de marfil, hablará cuando tenga qué decir; de lo contrario guardará un silencio creador que romperá cuando considere que ya hay algo nuevo que contar.

A lo largo de la escritura, en los poemas, Diego Jesús va perfilando lo que será su poética; en los tres últimos de este libro se aprecia con claridad un itinerario poético en el que se intuye qué es la creación poética y sus vaivenes.

5. Fin de fiesta

¿Pesán más las palabras en la oscuridad? ¿Se perciben mejor sin luz? Acaso suceda como con los ruidos, que se adivinan mejor en la oscuridad, en la noche, en la desorientación; así la palabra intenta contar en la escritura creativa cuanto calla en su discurrir cotidiano; cada ser humano dispone de palabras para elaborar su propio diccionario; lo va modificando, por ampliación o reducción, con el paso del tiempo; a veces habla o escribe desde la falta. La palabra creativa tiene oscilaciones y comportamientos diferentes; Diego Jesús (2004:171) reconoce que al poeta llegan palabras y palabras, algunas por azar y otras más buscadas, “palabras cuyos sonidos al chocar entre sí iluminan zonas ocultas de la memoria, emociones que parecen llegarnos del olvido y que [...] pueden llegar a ser contempladas”. Y aparece el poema, con la palabra moviéndose libremente hasta lograr un asiento y traer luz, oscuridad a veces. La

escritura, el poema son un riesgo, una aventura que el poeta nunca debe rehuir porque, asegura el poeta conquense, es consciente de que cuanto quiere reflejar en su escritura lo podrá “contemplar, precisamente una vez concluido éste y no con anterioridad a él -lo que significaría el abandono por parte del propio poema de esa necesidad de ser que todo poema supone-.” (1993:20). El poeta continúa entre la oscuridad buscando en territorios en los que la realidad se muestra esquiva o estéril; habrá de guiarse más por los sentidos que por la razón y el conocimiento; llegará a un ámbito que considera propicio y en él alojará fantasmas, sueños, su mismo yo, a los que recreará con imágenes plásticas, oníricas o nacidas en tiempos ilocalizables.

En los poemas de este libro el desfile de imágenes y de metáforas es habitual, como en ocasiones se ha señalado. Quisiera acudir a dos ejemplos en los que la proyección y presentación de la realidad transcendida de la que habla el poeta es diferente; será el resultado, como diría Eliot, de lo que el poeta va recogiendo durante el acto de creación, el material poético que debiera confluir total o parcialmente en la escritura; junto a ello no debe olvidar la capacidad de emoción que ha de tener la imagen, de sorprender por lo inesperado y de este modo evitar una rutina que todo lo adormece; debe trasladar al lector hasta la misma conmoción; de lo contrario, la poesía termina por caer en una vacuidad insoportable.

Vamos a detenernos ante unos versos de “Bacanal para el llanto”, título de un poema imposible, porque ¿cómo celebrar desafortadamente el llanto?:

Fuegos artificiales, risas de oro, pájaros
también de oro; fuentes, vírgenes, flores
deshojándose, despojándose de sus pétalos vivos;
[luces, disfraces
tras los que no se halla ningún rostro; copas, desnudos,
[fábulas, mientras cumple en las sombras,
sobre el cuerpo, la astucia.

Toda una iconografía figurativa, escenográfica, del barroco artístico más genuino y puro, movida por la tramoya sobre un escenario de luces, vidas, farsa, artificio; es la “escritura teatralizada”. ¿Qué ocultará decorado tan festivo para mantener la sorpresa del espectador-lector? ¿Por qué siempre ha de aparecer alguna sombra que no permite la visión clara? Es el gran teatro del mundo, la parafernalia que entretiene y encubre el agotamiento del tránsito de un lugar a otro y niega la posibilidad de la dicha cierta. Sobre un bajo relieve

casi procesional dispuesto en cuatro calles, en cada una grabado un momento del mismo ámbito existencial, se inicia un desfile inmóvil, la bacanal, de figuras tersas y mirada fija, que se presenta simultáneo: oro y deslumbramiento, edén y decadencia del jardín ameno, farsa de teatro, el engaño y sus ardides; son fragmentos del bajorrelieve, ámbitos representativos que se ofrecen a la mirada y contemplación mostrando la vida como apariencia; es una apertura a la conciencia humana de zonas misteriosas y poco transitadas, a veces ocultas, en el alma del ser humano.

La representación simultánea acumula imágenes estáticas que apenas destilan vida; el poeta se ha convertido en mago, ha abierto el baúl y sin pronunciar palabra alguna inicia un rito: exposición de realidades e imágenes en las que cada uno de los espectadores-lectores habrá de desvelar su sentido o tal vez le sirvan para profundizar en lo que aparenta un sueño. Es el yo poético quien muestra los materiales del sueño: ha soñado el mundo, el lado oculto del mundo, y desde ahí crea esa realidad que ahora se presenta en el poema. ¿Será un intento de llenar el vacío existencial con imágenes y materiales oníricos? Consciente de los enormes vacíos de los que está rodeado el ser humano buscará ocuparlos, llenarlos con imágenes significativas, con símbolos que entretejan la espera: quiere presentar como visible aquello que no lo es. Desde una realidad habilitada con objetos e imágenes en desorden intencionado intenta entrar en otra realidad aún desconocida. El oro, la sensualidad del desnudo, las vírgenes con su halo de intangibilidad, el disfraz sin contenido, la fábula y el acecho presentan el texto como “realismo metafórico”, en un intento de veracidad que debiera estar escondida tras el decorado; pero la duda sigue ofreciendo inseguridades.

El otro ejemplo lo encontramos en la parte final del poema “En la pintura de <<El Bosco>>”. Quisiera destacar antes de nada cómo desde el título la preposición *en* pone al lector sobre el contenido del poema; conlleva una advertencia para que esté atento ya que se va a encontrar tras la puerta de entrada, el título, todo un mundo insospechado; nuevamente, la sorpresa de la espera.

Sale del huevo la mañana, y de su nido el gallo
del carpintero, que canta y barre su taller; y la
[escoba es del diablo;
y sobre el diablo, la difunta mujer del carpintero
[besa a un ángel;
y el ángel tiene ojos
de golondrina, y pechuga, y alas azules

de gorrión, y pico que da las horas; y en medio de
[las horas, el reloj del insomnio
contemplando la vida.

Como en una fuente escalonada, las imágenes visuales, o agua que salta, van buscando el escalón siguiente hasta su decantación; cada una queda retenida en el escalón correspondiente hasta componer toda una coreografía que finaliza ante el tiempo medido de la vida. Todo un fluir constante sin detenimiento hasta la parada final; un hilo narrativo coordina los elementos proporcionando unidad; bien pudiéramos estar ante “El jardín de las delicias” o alguna otra de sus obras. La estructura gramatical y sintáctica, diferente a la del ejemplo anterior, con sus nexos da cohesión interna a todo el entramado.

El irracionalismo surrealista de las imágenes sumerge al tú lector en un mundo de fantasía y sueño de donde es difícil escapar. Decía V. Holan que “Quien se ha sumido en la poesía / ya no puede salir...” (2001:53); es la magia de la realidad creada en el poema, ¿o será en el cuadro?, un intento por desvelar el misterio. Aparece el encantamiento cuando se sumerge el poema en la irracionalidad desbordada; allí el yo lírico se refugia en la creación poética y se siente libre, al resguardo de toda caducidad o paso del tiempo; es el triunfo de la imaginación sobre la razón, sobre el devenir y sus inseguridades. El arte se presenta también como salvoconducto, como amparo necesario ante el vacío que traen consigo el olvido y la muerte; es la huida de una cotidianeidad empeñada en cerrar las puertas a cuanto no pueda ser medido con los parámetros de lo racional o no sirva a los cánones establecidos por el paso del tiempo.

Con estas dos muestras de figuración e imaginación visionarias se pretende resaltar la inmensa riqueza y la manera de manifestarla desde una fecunda e inacabable creatividad.

Libro fundamental éste en la obra de Diego Jesús Jiménez que podría ser considerado como eje troncal al que están unidos los anteriores y del que nacen los que siguen.

Entre preguntas constantes sin respuesta, “¿Quién trajo la fábula y el desencanto?”, entre el sueño y la oscuridad, asomándose siempre a la vida y al misterio está la fiesta del día a día en la que todos viven el mismo tiempo, pero el espacio y el papel que se reserva a cada invitado, o mejor, forzosamente invitado, es muy diferente; ausente está el organizador de tanta fiesta que ha preferido permanecer en el anonimato acechando sin ser visto:

Albañiles y santos, políticos y mártires;
los esclavos, los muertos, ciegos en sus andamios,
[junto a las escaleras y las sogas
de su muerte, trabajan. Un asustado ejército, una
[tropa mortal
en la noche suspira.

(“Fuegos fatuos”, “(Dios)”)

Ésta es una realidad que difícilmente puede ser soñada; ahí se encuentra una lista con los invitados a esta fiesta, la de cada día, la que rehúsa ser celebrada de modo voluntario; tal vez, se trate de condenados a la fiesta.

Cuando el yo poético se ensimisma, “Es a mí a quien hablo”, cuando se mira en ese otro yo que conserva lo permanente del tiempo propio y de la historia personal, cuando ésta se funde con lo misterioso, con la emoción sentida, es entonces cuando ese yo cobra conciencia de su “estar siendo” en el mundo para perseguir una verdad que se oculta tras farsas y máscaras. Ha de ser capaz de subvertir el curso del tiempo, -“El futuro / se llama ayer”, en palabras de Pedro Salinas-, reconquistando el pasado, el ayer, hasta traerlo al ahora y preservarlo para el futuro y así espantar el olvido, es decir, que en el futuro esté incluido el ayer, que sea una parte del mismo. “El poema que hoy escribimos no es otra cosa que el pasado en su camino hacia el futuro. Y de él sólo será su forma la que habrá de permanecer idéntica a sí misma”, escribe Diego Jesús Jiménez (1993:219), insertando la escritura en el tiempo.

Fiesta en la oscuridad mantiene una tensión y fuerza, fundamento de los versos, a las que el lector no puede ser ajeno, pues ante estos poemas no cabe la indiferencia indolente. El poeta seguirá planteando preguntas incontestables y, pese a la oscuridad, propondrá su poesía como refugio fiable ante tanto naufragio.

La aparición del libro fue destacada en su momento por la crítica y fue valorado de modo unánime. Domínguez Rey escribía en el diario *El País*: “*Fiesta en la oscuridad*, asombro festivo de la existencia decantado en la mágica fantasía del conocer poético, es una de las mejores obras líricas de los últimos tiempos” (1977:27); de la misma opinión es L. Suñén quien finaliza su comentario en *Reseña*: “Un libro en el que el clima, el ámbito creado, se impone a la tentativa diseccionadora. Uno de los más hermosos poemarios que nos ha sido dado leer en los últimos tiempos” (1977:20). M. Ríos Ruiz en páginas coparticipadas con la reseña de *Año sabático*, de Alfonso Morales, comenta en la *Gaceta Ilustrada*: “es un poemario que solivianta, de los que ayudan a vivir porque su lectura

ejercita a tope la sensibilidad, nos adentra en un ámbito o bóveda emocional y seduce” (1976:94).

Uno de los libros importantes y sólidos publicados en la década, según M. Rico (1996:52), y añade: “Estamos ante un canto integral a la vida. A sus potencialidades y a sus limitaciones, a sus manifestaciones más prosaicas y a los caminos sublimados por la vía del arte”.

En su reedición en el año 2007, así de contundente se mostraba Sáenz de Zaitegui en *El Cultural* al referirse al poemario: “Nada se resiste al dominio técnico de Jiménez: imágenes exactas, encabalgamientos brutales, aliteraciones casi impresionistas, al servicio de un verso incontenible, torrencial. Como la vida misma” (2007:20). Y sin intentar agotar todo lo reseñado en la prensa, sirva de final esta última reseña de García Jambrina en el ABCD. *Las Artes y Las Letras*: “en *Fiesta en la oscuridad* se han potenciado los valores sensoriales, plásticos y musicales del poemario; el léxico y la imaginería han acentuado su carácter visionario [...]; la sintaxis y el ritmo [...] se han convertido en un claro exponente de la tensión y la complejidad de esta obra” (2007:22).

Es este un libro en el que el lenguaje emocional lleva la creación artística a su más elevado nivel, ya que aquélla ha de estar en manos de la emoción, de la contemplación arrebatada, tal vez de la visión, sin pretender ser guía ni proporcionar conocimiento, evitando los ámbitos de la razón. Desde un lenguaje connotativo, porque es emocional y no discursivo ni racional, el poeta se adentra con los poemas desde la pintura en la realidad artística -desde nuestro concepto de creación, incompatible con quienes la consideran como percepción y noticia de lo real cotidiano- en un intento de explicarse a sí mismo la complejidad del hecho creativo, o la concepción del poema, procesos difícilmente comprensibles o verificables. El poema siempre será un recorrido y un tránsito desde la oscuridad, entre inseguridades y sin esbozo previo, hasta un final que se alcanza con la conclusión del mismo; será entonces cuando el poeta lo reconozca y lo considere simplemente como final de etapa; aún ha de emprender trayectos imprevisibles, más largos, a través del tiempo y de los lectores.

Fiesta en la oscuridad, un poemario que recoge todas las vibraciones del alma humana, que ofrece como amparo y hospitalidad sus versos al hombre itinerante, que no ansía ser guardián de ninguna verdad absoluta por inexistente, que se envuelve entre múltiples dudas ante el sentido último la vida, ha de ser imprescindible equipaje para tiempos en que la desmemoria o el olvido se ofertan como acompañantes de viaje a ninguna parte.

BAJORRELIEVE : REALIDAD Y / O ESPEJO

IX. BAJORRELIEVE: REALIDAD / ESPEJO

Bajorrelieve (1990)

1. Preámbulo como introducción

Con un poema prologal en el que la orfandad es la atmósfera en la que respira y se ambienta el ser humano comienza *Bajorrelieve*. Sin tregua para la calma ni el deleite, el yo poético se detiene ante este ahora en el que vive para reconocer dónde está asentado. Comienza su indagación reflexiva desde la que no conseguirá ningún sosiego; ¿qué abandono o dejadez han conducido a este estado que viene de lejos y ahora es una orfandad crecida?; ¿acaso un sueño al que aferrarse como salvación entonces y ahora de nuevo como horizonte?; ¿algún paraíso en promesa, todavía no perdido? ¡Qué difícil descubrir cómo habitar la realidad de este tiempo desolado, entre ruinas de un pasado al que el hombre sigue mirando! Este aquí y ahora en los que el ser humano está alojado no van a ser la estancia definitiva; triste sería el acomodo permanente en el que la imposibilidad se convirtiera en certeza única. De qué manera salir de aquí, se pregunta el yo poético en “Color solo”, cómo iniciar la aventura para abandonar este tiempo. Ciertamente la noche y el silencio fueron cómplices y compañeros que habrán de desaparecer si se pretende alcanzar otro ámbito más luminoso donde nuevos sueños, o los de siempre, tengan la ocasión que acaso nunca tuvieron.

Ese inicio casi “épico”, de desorientación y duda, también de repaso y revisión -“Es así que / donde un día la mirada fue clara / hoy el insecto de la incertidumbre teje / imágenes de odio”-, ese encuadre de épica contemporánea en el primer poema indica el trayecto hacia un destino que habrá que alcanzar. Entre inseguridad y reafirmación transitará un yo que, abrumado, colectiviza a otros muchos yos dispuesto a no eludir una situación socialmente degradada y un tiempo en el que han de tomarse decisiones, puesto que es de sobra sabido que la denuncia sola es estéril e ineficaz, insuficiente para conseguir cambios profundos. Acaso con alguna duda, pero consciente del arraigo de sus principios éticos, escribe en el primer poema: “en llanto el pulso / con el que inicio estas palabras desde un tiempo / en el que alejarnos de la realidad / es habitar su ritmo”; es clara su decisión de no abandonar ese ahora en el que vive porque sabe que la huida es tan sólo un aplazamiento inútil, también cobarde, del que algún día habrá de regresar y decidir si acepta o no la sumisión a lo establecido. El yo poético, conocedor de lo que ha de hacer, no quiere

perderse entre tanto trajín de ida y vuelta ni va a permitir que lo mueva una marea que arrastra a cuantos inconscientemente prefieren escuchar aquella música que agrada, tanto al poder como a sus lacayos, y se impone como la única posible y dominante. Inevitable será, en medio de tanto ruido, mirar hacia atrás para no desviarse del itinerario propuesto.

En los versos de este primer poema el léxico extiende una coloración de lucha, de epopeya, que predispone el ánimo a un enfrentamiento en desigual batalla de la que se desconoce casi todo; trinchera, defensa, arma, odio, miedo, ruina, llanto, disfraz, son palabras que dejan el poema recargado y teñido con una fuerza que anuncia cómo el ser humano ha de estar siempre alerta para enfrentarse a cualquier eventualidad; con eso, el yo gozará de “un estado de superabundancia interior” que servirá durante un tiempo de trinchera y resistencia si fuera preciso para sobrevivir a la prolongación no deseada de un período de oscuridad; al fin, habrá de manifestarse externamente para desplegar su actividad y no caer en la inoperancia más negativa.

De la carga emotiva individual y colectiva, heredada de otros tiempos y acumulada durante el presente, nacen unos versos en los que los sueños han de volverse arma que permita el avance hacia un horizonte del que se haya desechado la oscuridad, versos no para una plácida contemplación estética que sirva de asidero o resguardo: “nace el sueño, no como defensa ni como salvación, sino como arma”, como acción e impulso para proseguir el itinerario por el que transitar.

A pesar del desvalimiento, aunque por momentos todo parezca noche, el mantenimiento y pervivencia de la memoria han de ser elementos imprescindibles para suplantar el miedo, para la afirmación de una identidad que no ha de verse alterada por la necesidad de encubrimiento con disfraz; éste, como la máscara, son formas de obsesión sin descanso ya que para cada situación ha de tejerse uno diferente como si se viviera en un permanente desfile de la falsedad, en una constante manifestación de incoherencia: “Nadie hay que huya de su propia imagen / que no sufra el castigo de tejer el disfraz / de su cuerpo desnudo”, dicen los versos finales del poema inicial como sentencia bíblica y duradera para cuantos nieguen o enmascaren de alguna manera su identidad, para quienes intenten la huida ficticia a ninguna parte.

¿Puede aparecer el odio durante la travesía hacia un futuro más coherente, hacia el tiempo en que haya sido superada la desolación? No es odio frente a amor ni éste contra el primero como aparentaban en *Fiesta en la oscuridad* donde uno y otro parecían necesitarse para sobrevivir y alimentarse mutuamente hasta la confusión: “Al fondo del

amor / hay un espejo que nos devuelve / no nuestro amor, sino nuestro odio” (“En el amor”); restos del amor los que guarda al fondo el espejo donde se han (con)fundido amor y odio; éste, nacido de la desmemoria y del paso enmascarado del tiempo se acerca a un olvido intencionado que arrastra todo el pasado hacia el fondo de la nada para iniciarse en un tiempo diferente que parecerá nuevo; “la memoria, fiel animal, / muere ante el lecho yacente de su dueño”, se lee en este primer poema; así, la memoria, ese perro doméstico y fiel sigue los pasos de su cuidador y amo allá donde vaya, hasta cualquier final.

En el poema inicial continúan definiéndose cada vez con mayor claridad las coordenadas de la escritura de Diego Jesús Jiménez en las que *Bajorrelieve* señalará una necesidad en la obra total. Hasta alcanzar este momento, 1990, el libro anduvo en itinerancia por tiempos y lugares muy diferentes que le sirvieron como ejercicio físico y emocional para su maduración; era su camino de iniciación que facilitará la forma y el estado definitivos. En 1976 el poeta había comenzado a soñar un libro cuyo título y contenidos se fueron transformando hasta el que llega a nuestras manos. Molina Damiani (1997b:64-66) ha seguido los avatares desde que a *Sangre en el bajorrelieve* se le concede en Jaén el Premio Internacional “El Olivo” de Poesía en 1978; permanecerá inédito por razones tal vez políticas, hasta que, como *Bajorrelieve* en 1990, es publicado por la Diputación Provincial de Huelva tras haber conseguido el Premio Hispanoamericano de Poesía “Juan Ramón Jiménez” de ese mismo año; había sido un libro latente sin vida pública. Algunos poemas habían ido apareciendo en dos antologías en 1990 meses antes que la edición y el premio de Huelva, como *Poesía del 60. Cinco poetas preferentes*, de Héctor Carrión, o *Poesía. Diego Jesús Jiménez* con prólogo de María del Pilar Palomo.

En *Bajorrelieve* (1990) recalcan catorce poemas de *Sangre en el bajorrelieve* tras alguna reescritura; y en palabras de Molina Damiani (1997b:67): “la versión definitiva del libro que ahora nos interesa se significa tras catorce años de paciente exploración, de trabajo a conciencia, de juiciosa reescritura vivida a pie de obra, como una de las entregas mejor acabadas de la poesía española de los últimos decenios”. Puede ser considerado este libro como una gran cantata “civil” y cívica, nunca neutral pero tampoco tendenciosa, cargada de razones porque nace de la conciencia ética más profunda, en la que el yo lírico pone en evidencia las trampas y ruindades de esos tiempos casi del medievo en numerosos aspectos, así como la explotación del hombre más indefenso, continuada a lo largo de épocas y siglos bajo cobertura de ideas y creencias o promesas nunca cumplidas que se quedaban en propaganda. Por otra parte, en esta obra el poeta invita a entrar en su

“laboratorio creativo” a quien lo desee con el fin de que sean reconocidos en su poética aquellos elementos constitutivos así como el manejo de los mismos, para centrar el origen de emociones, sentimientos e imágenes.

Este poemario había tenido durante su escritura un devenir azaroso, aunque proverbial, casi profético, como los grandes poseedores de la palabra, acaso profetas, a quienes siguen quienes gustan de ella. Como en la mejor tradición ascética Diego Jesús desaparece y se retira del mundo: “hay un período de unos quince días en el que nadie sabe de su paradero. Después sabríamos que residió en una buhardilla que le prestó un amigo. [...] Diego, tras unos días de búsqueda infructuosa, se pone en contacto telefónico conmigo y anuncia que abandona su “retiro”. Regresa [...] con algo verdaderamente importante en el bolsillo: el poema <<Bajorrelieve>>” (M. Rico, 1996:21). Como en los libros fundacionales y en las grandes obras, *Bajorrelieve* mantuvo al poeta fuera del mundo en un viaje interior hacia sí mismo mientras las palabras se entretejían en poemas; ¿no será una forma civil de la mística?

El libro, tras su publicación, fue acogido favorablemente; la crítica vio la gran importancia del mismo. Así en la revista *Blanco y Negro* Manuel Alvar (1992:14) asegura que con *Bajorrelieve* el poeta “se acredita con una intensidad y un fulgor muy fuera de lo que nuestra poesía manifiesta hoy”. Con estas palabras el profesor Alvar sitúa el poemario en el lugar que le corresponde por su totalidad creativa; no debe olvidarse que eran años en los que las modas y vientos poéticos dominantes soplaban en una dirección que nada tenían que ver con esta poesía. Por su parte, M. Rico (1998:10) opina que en esta obra nos encontramos “una interior meditación sobre las incertidumbres del hombre en su relación con la Historia y con el arte” siguiendo un itinerario que “surgiendo de la necesidad, va de los sentidos al lenguaje y del lenguaje al pensamiento”; por tanto, lo sensorial aparece como origen y principio desde donde prosigue el proceso creativo. Molina Damiani considera que *Bajorrelieve* “constituye el audaz desarrollo narrativo, la alucinada crónica política, de una experiencia vital corroída por el sangrante paso de la historia” (1997b:71); en esa experiencia queda recogida la herencia de un tiempo pasado y la necesidad de nuevos aires para el actual.

A quienes consideraban este libro como difícil, y hasta cerrado e impenetrable, contesta García Jambrina que “estamos ante un libro extraordinariamente denso y complejo, profundamente barroco, pero de ningún modo hermético. [...] Pues nada más hermético e inaccesible para el conocimiento humano que la realidad, igualmente humana” (1991:13);

efectivamente barroco no sólo en el sentido más tradicional sino de manera amplia, como se verá en su momento. J.J. Lanz en *Ínsula* destaca que *Bajorrelieve* es “un poemario revelador que apunta un período de plenitud” (1997:12); posteriormente, al fijarse en el contenido, añadirá que el libro centra uno de sus ejes en la reflexión “sobre la concepción de la obra de arte y de la creación poética” y que el lenguaje de este libro “es menos simbólico que en los precedentes, más centrado en su objeto, o tal vez adquiere una referencialidad de carácter metonímico, en una falsa objetividad que trata de desvelar los recursos del lenguaje realista” (2001:56); otro de los ejes será la “dimensión crítica” evidente en los distintos fragmentos de “Bajorrelieve”.

Cuando el poeta indaga en los orígenes y en los momentos primigenios que provocaron la escritura de este poemario alude en primer lugar a la película *Novecento* (1975), de B.Bertolucci ya que en ella se mostraban la lucha y el sufrimiento de los más desposeídos. Otro aguijón inicialmente estético de este libro está en el fragmento de un fresco en el que se representa parte de un banquete, descubierto y restaurado en las Casas Colgadas, espacio que ocupará el Museo de Arte Abstracto, de Cuenca. Ambos elementos, genesíacos, fueron fotos fijas al primer golpe de vista en las que la mirada del poeta se detuvo; ahí se originó la futura escritura de lo que acabaría siendo *Bajorrelieve*.

2. El poemario: partes

El libro está constituido por un único gran poema dividido en tres partes y un pórtico. La parte primera -1- se abre con un fragmento sin título cuyo primer verso “Sobre la vieja rama de la desolación” ya es clara señal de qué recorrido propone el yo poético: alumbrando la memoria, aunque se halle “agrietada su imagen por los años”, o sacando a la luz el recuerdo, la pervivencia de las emociones: “Hogar fue tu mirada para los días más inhóspitos; / cielo es tu cuerpo aún, cabalgadura / hecha de sombras”; aquí retorna derrotado “el caballero del amor” tras un recorrido por el tiempo. A pesar de la desolación o tal vez el desamparo, permanece como acogimiento el recuerdo de un amor que es de nuevo reencontrado. Es Francisco Brines en una entrevista con Lostalé quien se muestra convencido de que el amor “representa la mejor inserción del hombre en el tiempo. Yo desearía creer en un cielo que sólo consistiese en hacer interminable la existencia del amante correspondido. [...] Cuando amamos somos más y sentimos que nuestra vida ha merecido la pena” (Lostalé, 2008:12); además de refugio, el amor es capaz de enfrentarse para cambiar el curso del tiempo. Éste primero es un poema cerrado, en círculo, puesto

que los dos versos iniciales, “Sobre la vieja rama de la desolación / crece cuanto amo”, casi coinciden con los dos últimos, “Sobre la vieja rama / de la desolación, yace la vida”; puede ser considerado como un isocolon; pero en cualquier caso asistimos a la proclamación de la fertilidad de las ruinas.

En “Poema en Altamira”, dividido en tres fragmentos, se destaca cómo la vida y el tiempo, vividos sin medida, terminan por ser poseídos y puestos bajo el control del esfuerzo; la necesidad y la supervivencia han de ir llenando los diferentes huecos del día. La importancia de los sentidos para la creación poética, el poema como anticipación o la “utilidad” del arte, serán otras de las coordenadas en las que quedan enmarcados estos versos. Le siguen a éste otros poemas como “Sombras en Priego”, “Crepúsculo en las aguas del Júcar”, “Fabulación”, “Color solo”, “Ante las ruinas del convento del Rosal”; en ellos la memoria se recarga con años y vivencias de la infancia, o de tiempos más cercanos y le transfiere todo ese material a la conciencia actual para no perder el sentido unitario de sucesión que es el discurrir de la vida.

Desde el poema “Tiempo desolado”, integrado por tres fragmentos, se dibuja una pintura de aquel tiempo actual, que bien pudiera ser el hoy, de la realidad histórica del momento dominada por la tristeza, el falseamiento y la coloración de la Historia, por la infelicidad; “Sobre todo es aquí / la tristeza y la noche” dicen los primeros versos. Con “Noche de san Juan” (1977) finaliza esta primera parte; en este último es interesante fijarse en esa noche festiva y en el calado político del año 1977; aquélla, con todo su significado ancestral aún duradero; 1977 como referente simbólico, pues fue el año en el que se produjeron grandes cambios político-sociales; el 12 de junio se celebran elecciones generales y Diego Jesús Jiménez se presenta por el PCE, que había sido legalizado apenas dos meses antes un Sábado Santo, como candidato al Senado por la provincia de Cuenca. Así como en la hoguera de la noche de san Juan se quema todo lo viejo, las elecciones generales de 1977 cierran un tiempo también viejo para dar paso a otro sin estrenar, esperado con la sorpresa de cualquier estreno.

La segunda parte, -2-, así aparece en el texto, se inicia con “Concepción del poema” y sus cuatro fragmentos: es la lectura del mapa genético del poema, el reconocimiento de la palabra que, aunque ya dicha posiblemente en tantas ocasiones, ha de reaparecer como nueva, recién descubierta, como instrumento para la creación del poema.; aquí se halla el andamiaje desde el que se configura la estructura fundamental de los versos. “Aceptación del sueño”, último poema de esta parte, recoge en los versos centrales lo fundamental e

importante de lo escrito en los poemas anteriores: “Torpe / resplandor del lenguaje en la ingenua batalla / que el poeta sostiene: encontrar una fría sucesión de palabras / que esclarezca el misterio, con rigor, de la vida”; escasez y carencia en la palabra para alcanzar ella sola tal cumbre.

La última parte del libro, -3-, es “Bajorrelieve” y da nombre a todo el poemario: friso con diez fragmentos o “cantos” en los que desfila la historia anónima escrita sobre la servidumbre de muchos, la ignorancia como sustrato de vida o la veneración a un poder político y religioso convertido en dador de vida y muerte; sobre aquella se ha construido la gran Historia que sólo recordará a quien ordenaba escribirla para memoria perenne de sus hazañas, nunca de sus desmanes o atrocidades. En este poema, como ya se señaló anteriormente, están muy presentes el ardor, la fuerza y el empuje de la pasión liberadora de *Novecento* y el lujo abusivo y provocador del fresco restaurado en las Casas Colgadas de Cuenca.

Este poemario es un generoso acto de fe en la fuerza de la palabra, como diría Octavio Paz, a veces tan manipulada, tan maltratada otras, necesaria aunque no siempre imprescindible. Un salvavidas cada uno de los poemas; un gran albergue -poco acogedor en ocasiones, como la vida misma- para la conciencia del hombre tras cada uno de los versos de este libro.

Como ya se indicó, este poemario se publica por primera vez en 1990 en Huelva; posteriormente, con prólogo de Manuel Rico aparece en la editorial valenciana 7 i Mig en 1998; en volumen compartido con *Itinerario para náufragos*, edición de Juan José Lanz, vuelve *Bajorrelieve* en 2001 publicado por la editorial Cátedra.

3. En *Bajorrelieve*, “Fiesta en la oscuridad”

Cuando nos deteníamos en el poema “Fiesta en la oscuridad” del libro homónimo, ya se señalaba que, además de un emocionado y enraizado recorrido por el sentimiento amoroso, eran visibles varios sustratos fácilmente identificables, por tanto, legibles sobre los que se eleva el texto; se consideraba entonces, y así se destacaba, aquél como poema fundacional y de referencia casi obligatoria para los poemarios posteriores; en él están las coordenadas y el itinerario de la poesía de Diego Jesús Jiménez y, situándose en él, es fácil desde ahí observar los caminos de su creación poética.

En “Fiesta en la oscuridad” se encuentran ya escenas de bajorrelieves dispuestas cinematográficamente, con rápido cambio de enfoque y de encuadre: de la escena de caza

al recuerdo del amor y de la infancia, repaso por el trato del amor como negocio, mirada hacia la intrahistoria y a la vida de gente sin nombre, la dificultad de la palabra para abarcar emoción y sentimientos, la mentira y la noche como metáfora del entorno. Constante el desfile narrativo de imágenes fijas que recobran el movimiento cuando el lector las va encontrando a su paso y les da un nuevo aliento. No cabe duda de que como poema seminal deja a su paso semillas que recogerán otros libros, como *Bajorrelieve*, en los que germinará cuanto se ha sembrado. Así, se construye el gran poema que es el conjunto de la obra, nacida como un todo unitario; poema que, como ya se ha repetido, lo conforman cada uno de los libros del poeta.

3. 1. La claridad, ni en orden ni en desorden

Citados en su momento y conocidos son aquellos versos de “Fiesta en la oscuridad” en los que se atribuía a la claridad -o exceso de racionalidad para apagar la necesaria irracionalidad en el acercamiento a lo misterioso- efectos devastadores sobre cuanto tocaba, fuera color o materia; “la claridad destiñe la materia”, escribía, sabedor del efecto físico de la luz sobre la superficialidad; ahí se señala también cómo “desvanece el recinto de los sueños / y el lecho donde amaban”. En “Tiempo desolado, II”, perteneciente a este libro, la claridad no controlada provoca unos efectos que sobrepasan lo externo y lo humano, y se pregunta “¿No es esta / claridad en desorden, la evidencia de un tiempo / de dolor y deshonra?”. Ha arruinado los sueños y obliga a ponerse frente a una realidad que “nos / envilece y nos mancha”, apunta en el fragmento III; del mismo modo, otra claridad, o tal vez sea siempre la misma bajo diferentes apariencias, en “Fiesta en la oscuridad” degrada y “envilece el sonido / de las palabras”. Hubo otro tiempo y otra luz cuyo recuerdo permanece en quien desde la memoria echa su mirada actual a un tiempo pasado que ya no es, “¿Cómo / no ver la imagen de la vida, el gesto de unos años en esa / luz de color descalzo como el agua del río?”; aquella luz era otra la claridad que proyectaba, como otro era el tiempo y escasos aún los misterios por desvelar; la imaginación ayudada por la fantasía cubría todos los huecos y hallaba respuesta ante lo más ininteligible o abstracto.

Tanto en “Fiesta en la oscuridad” como en *Bajorrelieve* -véase una semilla de aquél ahora germinada- queda claro el desvarío de la claridad, la presencia de una luz que “nos deslumbra y nos hiera”, escribe en el tercer fragmento de “Tiempo desolado”. Luz

imposible e incompatible con el misterio, luz o razón incapaz de comprender lo imaginario irracional.

3. 2. “Tocamos la vida / cuyas arrugas conocemos”

Frustración, vidas en venta porque hay demanda, vidas que no tienen “nombre sino precio”, pobreza “con reflejo de oro”, paraísos cada vez más alejados a pesar de la apariencia: es la atmósfera que se dibuja en blanco y negro en los versos de la segunda mitad del poema “Fiesta en la oscuridad”. ¿Qué espacio queda reservado para la esperanza si “tan sólo somos los residuos / de una hoguera apagada”? Ni memoria, ni sueños, ni horizonte; sólo el amor correspondido es capaz de ahuyentar tanta noche y desvelar los ámbitos en los que únicamente la mentira se presenta como verdad; aquél será el que pueda detener el avance del olvido para que la ruina no sea el paisaje habitual ni el más extenso.

En “Tiempo desolado”, de *Bajorrelieve*, se reproduce de manera más calma el ámbito dibujado en el poema aludido anteriormente; aunque las arrugas del vivir sean las mismas, se encuentra un cierto reposo en modo alguno conformista, como si quisiera vislumbrar una ligera esperanza allá al fondo de días y tiempos que se acercan; sin embargo, en los primeros versos reclaman la atención palabras cuyo color significativo está más próximo al gris oscuro que a colores vivos: ‘tristeza’ o ‘noche’, a las que siguen ‘desolación’ y ‘frío’ con ‘infelicidad’ y ‘silencio’ como comitiva. El término ‘noche’ en los poemas va adquiriendo una enorme fuerza, un alcance mitificador pues traslada a un nivel casi mítico su poder significativo a la vez que se va expandiendo hasta “contagiar” los demás términos que se encuentran a su alrededor.

En ese ámbito, con esa atmósfera creada por los vocablos entresacados, la memoria se ha vuelto “avinagrada y espinosa”, ha perdido su esencia hasta tal punto que su transformación puede provocar heridas si se echara mano de ella; pareciera desear la llegada del olvido. ¿Y la realidad?, ¿qué puede ofrecer una realidad que “se apiada de sí misma”? No puede ser ese un final anunciado ni situarse aquí un punto final; ha de haber futuro y señales de esperanza; la resistencia tiene que emerger desde alguna parte e imponerse antes de que sólo el caos sea norma y compañía. Y silenciosa y callada, a la espera, hay una presencia difusa que será capaz de poner freno a tanta pérdida. ¿Y aún permanece y resiste en pie el pueblo?; respuesta y confirmación van unidas en la pregunta con la que comienza “Noche de san Juan”; ahí se encuentra la colectividad, no la masa

sino el pueblo para reemprender una tarea común: la recuperación de un tiempo nuevo, esperado y deseado. De esta manera, no podrán acabar con todo quienes se empeñan en la imposición como norma porque “Aún traen los días / olor a zarza y a tomillo / y a aliaga en flor”. El rescoldo que se oculta tras los versos del último poema citado está a la espera del soplo de la brisa para reaparecer en fuego de hoguera. Aunque el poder siga en manos de los mismos, es imparable la llegada de cada nuevo día con la amanecida, nueva oportunidad cada mañana. No será fácil ni van a desaparecer las sombras y largas noches de manera inmediata, todavía tienen forma y presencia, recuerdo permanece; así se recoge en el fragmento primero de “Bajorrelieve” en que una vez más el poderoso humilla de modo inmisericorde a sus siervos: “la lengua de la prostitución le lame el sexo / al varón que, por la disposición de las demás figuras, y el frío intenso de su rostro / representa al poder”; versos éstos en los que aún resuenan aquéllos de “Fiesta en la oscuridad” en los que bajo otros tiempos y disfraces todo era patrimonio personal de quien había accedido a un poder omnímodo a cuya lógica nada ni nadie ha de oponérsele: “Tras el disfraz de su linaje / monta el rey en las hembras / de los labriegos”. Aunque el tiempo y quienes han contado la historia cubran con veladuras los desmanes, nunca van a dejar de serlo.

Como anteriormente se indicaba, los dueños de la heredad han de oír palabras que no van a ser de su agrado; según su costumbre, sólo se han escuchado a sí mismos en sus monólogos, han aceptado con complacencia los infinitos gestos de asentimiento de los presentes; hasta ahí llegaba su magnanimidad, su acervo de humanidad. El espanto cambiará sus rostros al escuchar palabras tan ajenas a ellos, tan extrañas como ‘justicia’; su coro acompañante, siempre temeroso y dispuesto, pretende no haber oído nada. Pero seguirán acosando las palabras a los sordos voluntarios hasta que ya no puedan más; se escuchará nítida la respuesta a la pregunta: ¿aún se mantienen en pie?

De las dehesas y de las caballerizas
vienen nuevas canciones. Sólo salud, justicia,
piden las notas que, bajo la lluvia, canta el pueblo,
ante el espanto, ante el terrible espanto
de su dueño y señor.

En estos versos finales del fragmento noveno de “Bajorrelieve”, sin duda *novecentistas*, se recoge la reacción como un atisbo de esperanza en un tiempo nuevo que, a pesar de noche tan larga, se escondía en alguna parte.

Las arrugas de la vida son manifestación del tiempo vivido, huellas del acontecer diario, señales que difícilmente reclaman reparación, aunque las dolorosas son aquéllas que quedan en el alma del ser humano, la llegada de otro tiempo será remedio para su transformación.

3.3. En la mirada del ciervo

Numerosos fueron los momentos y escenas que desfilaron ante la mirada de un ciervo acaso ya vacía y vidriosa, harta de guardar historias allá en las profundidades del ojo, “la imagen / del séquito encendiéndose / en el fondo del ojo del animal que ha muerto” (“Fiesta en la oscuridad”); sin duda, se conservarán imágenes necesarias para recuperar vida y memoria -“Brillan las armaduras de los guerreros / que regresan; se oyen en su mirada / los cascos del caballo”, sigue el poema-, útiles para la lectura e interpretación de un entonces o la comprensión del ahora. Testigo insospechado es la mirada del ciervo que, en mitad de un paisaje de jarrón, no puede quedar abandonado a la intemperie, ya que con su desaparición se perdería un lenguaje sin palabras que toda mirada esconde. En el mismo poema, unos versos después, vuelven mirada y ciervo desvelando alguno de los mensajes que guardan: “Mira nuestros desnudos, ese / reflejo de oro de nuestra pobreza, ardiendo en la mirada de cristal, tendido en los profundos bosques / de los ojos del ciervo que, hace años mataron”. Fuego y mirada comparten espacio en los poemas: en un caso, arde el reflejo en la mirada; en otro, la imagen se incendia en el ojo.

Será en el fragmento noveno de “Bajorrelieve” cuando reaparezca la mirada del ciervo con su fondo repleto de paisaje: “Alimentados / por un ciervo derribado entre sueños, con la mirada aún llena / de luces y de bosques, los cocineros / hacen guisos celestes”. Aun en el mundo de los sueños, la mirada del ciervo permanece imperturbable y afanada en su labor de guardiana de cuanto haya cruzado ante ella. No sólo esconde una poderosa memoria visual sino que también los sonidos la acompañan, pues los ojos, desplegando unas capacidades imposibles, se abren a otros campos sensoriales para oír el relincho o los cascos de los caballos. Cuando las imágenes han quedado allá en el fondo del ojo, recobran vida propia y actividad hasta que alguien se aproxime para su lectura.

Y el ciervo cuya mirada ya está al margen de su vida, aunque muerto en los poemas, la protege de la erosión continua y constante, a ella y cuanto en ella guarda. Los frecuentes asaltos del olvido deseoso de la pérdida definitiva de esas pequeñas cosas e historias serán imprevisibles a pesar de la vigilancia de la conciencia.

La figura del ciervo aparecerá en otros poemas de *Bajorrelieve*; además de “Poema en Altamira”, en “Fabulación” en el que un ciervo que se mueve entre la ficción y la fábula infantil cruza bajo el mar y pasea por un lugar tan hostil para él como lo es el agua; en el fragmento primero de “Concepción del poema” los ciervos no pasean sino que están en jauría; en éste, por otra parte, en algunos versos se recobran la iconografía y otros momentos del comienzo de “Fiesta en la oscuridad”: aquel estrépito de caballos, el movimiento de siervos y guerreros, el trajín del séquito. Ahora, se escucha una voz, degradada y sin prestigio, que “enciende las figuras inmóviles del séquito, ensilla los caballos, ordena a sus esclavos y a sus siervos / que recorran el bosque en el que las palabras arden”. En los fragmentos indicados de ambos poemas se manifiesta también el fuego en alguna de sus formas; en el del libro anterior está ya recogido en las primeras líneas de este epígrafe, las imágenes “del séquito incendiándose”, y en éste hay dos términos ígneos “enciende” y “arden”; en ninguno de los casos quema ni produce estragos porque este fuego, o cualquiera de sus múltiples formas de manifestarse, es otra de las palabras que va adquiriendo un nivel mítico que trasciende el fenómeno físico de la ignición; debiera ser entendido el fuego en estos y otros poemas en los que aparece como energía y “agente de transformación” más que como causante de destrucción.

Otro aspecto coincidente con el poema del libro anterior y otros de éste es la interpretación que se hace de la Historia así como las imágenes que se utilizan en ambos casos. Ya se ha comentado cómo la Historia, desde los textos y la lectura que de ella realiza el poeta conquense, siempre repite a lo largo de los tiempos y eras históricos el mismo esquema con mayor o menor descaro: imposición de unos pocos sobre la gran mayoría que ha de soportar cuanto suceda, sin voz y sin dignidad; “Rara es la complacencia de esta orgía / donde la servidumbre asciende, humillada entre risas de licor medieval”, escribe en “Fiesta en la oscuridad” recordando cómo esas risas ocultan el papel de bufones que representan tras el licor, que vuelve, como vino, a ser consumido en “Bajorrelieve” I: “Cohabitan los siervos en las caballerizas; en milagrosas copas / beben el vino que sobró en palacio”; la animalización de la persona que ha de cohabitar con los animales junto con el alcohol sobrante que graciosamente se les permite beber, aunque sea a hurtadillas, crean una escena en la que la degradación del ser humano cae hasta su nivel más bajo; considerarse restos o “residuos” es la consecuencia a la que lleva esa situación general.

Con las pinceladas de los epígrafes precedentes sólo se pretende subrayar una vez más la importancia que el poema homónimo de *Fiesta en la oscuridad* manifiesta en su proyección sobre los libros posteriores, sin olvidar que también en él se recogen temas poéticos importantes de libros precedentes: el amor, la vida como tránsito, también el fuego, la luz...

No es preciso volver una vez más a la anécdota del albañil de Priego que quedó encerrado como explicación del sentido unitario de la obra de Diego Jesús Jiménez. Lo anterior recuerda una situación similar de Lawrence Durrell cuando le pedían que explicara el proceso y origen de su escritura; siempre contaba que después de escribir un libro, volvía a la escritura con otro sobre el primero, un tercero sobre el segundo y así sucesivamente.

Como se irá viendo, *Bajorrelieve* no va a ser esa salida de la obra, pues el poeta es consciente de su encierro en la escritura, como el albañil aquel, no obstante, seguirá conscientemente en la escritura y en ella va a permanecer porque ha hallado un motivo para indagar en el sentido o insensatez de la vida, ha localizado un ámbito en el que, a pesar de la persistencia de oscuridad y de la prolongación de la noche, va a establecer su residencia.

4. Altamira: necesidad, no arte

Cuando el hombre primitivo del Paleolítico pinta en las paredes de la cueva ¿está ante una creación artística o manifiesta una creencia primaria de superioridad y de poder sobre el animal que va ser cazado?; ¿no será la necesidad de supervivencia la que “ilumina” el sentido, todavía instinto, para confiar la caza favorable a unas pinturas y dibujos previos? Antes de que el arte tuviera sentido surgió la necesidad como iluminación.

En los apartados que siguen, se tratará de plantear si desde el principio el hombre primitivo ya creaba, ya intuía como manifestación artística cuanto iba inventando - descubriendo- en el día a día para facilitar su existencia o era un acto reflejo inconsciente.

4.1. Ya en *Grito con carne y lluvia*

Tal vez, el poeta haya encontrado su propia infancia ante la contemplación de las pinturas de la cueva de Altamira; la primera referencia genesíaca como mirada hacia el origen está ya lejana en el tiempo y en la manera de mirar, era *Grito con carne y lluvia*, poema-libro que no debiera permanecer en la sombra del olvido; en él está enmarcada una

pintura mágica de la búsqueda de un origen mítico de la vida y de la palabra desde el desbordamiento imparable de imágenes. Aquel poema significó para él una visita a otra Altamira diferente, como diferentes eran los tiempos y la edad; el *Génesis* era la primera altamira a la que asomarse entonces. Se trataba, en todo caso, de una indagación sobre los orígenes y principios de lo humano y de lo divino ante el desconocimiento completo de la procedencia de seres y elementos que poblaban nuestro acontecer.

Pudiera parecer exagerado remitirse al primer libro publicado por el poeta de Priego en 1961 para considerarlo como precedente de algunos poemas de *Bajorrelieve*; no obstante, obviando ambientes, concepción del poema o técnica creativa, pueden encontrarse conexiones entre ambos. “Poema en Altamira” es una reflexión sobre el origen mágico-simbólico de lo que posteriormente será considerado como arte; *Grito con carne y lluvia* es un viaje con una mirada mítico-religiosa en busca de explicación ante lo aparentemente inexplicable; la cueva con su pintura rupestre adquiere un ambiente mítico y casi religioso, como se ve en el fragmento primero del poema, “Santuarios del hombre aquellas cuevas, aquel silencio lleno / de sonidos y luces”, o “gacelas dibujadas / y primitivos dioses” en perfecta armonía ciervos, bisontes, gacelas y dioses. En los dos poemas hay un regreso a tiempos míticos aún no históricos; en el primer libro, como se indicó, se mira principalmente al *Génesis* más como inspiración que como explicación posible; en él se habla de creación y de un Creador, del proceso creador y de lo creado; en el segundo, el poema tiene su origen en las pinturas para encontrar y proponer su génesis personal; el yo poético no ha creado a un ser humano sino que lo imagina allí, donde ha sido colocado en un ámbito en el que ha de esforzarse en el descubrimiento de la utilidad de las cosas, en inventar para sobrevivir. En ambos casos el yo poético ha llegado a otra realidad llamada ficción.

Pese a las distancias entre uno y otro poema, aunque sean dos miradas desiguales, son dos maneras de regresar a un mismo e incierto punto originario. “Chorreante aún, / besó la Creación en lo ignorado / y fue poniendo las formas / en extensión tejida íntimamente” (*Grito con carne y lluvia*); de lo ignorado y desconocido se van extrayendo formas para cubrirlas de apariencia, así infundir en la materia la corporeidad. “Poema en Altamira” recoge figuraciones que estaban ahí al alcance, en cuerpos vivos, animales; lo importante para éstos será retener en la pared de la cueva las formas e imágenes de los animales para que la caza sea favorable, “Mira / ese animal pintado / con el deseo, con necesidad o complacencia” (II). Lo concreto y visible, lo próximo y familiar se asoma a estos versos

que no quedan encerrados en el misterio de la Creación aunque sí en la incertidumbre del cumplimiento del deseo; aquí el tiempo, aún ucrónico, parece más próximo y accesible. Nunca el artista creador, el poeta, debiera perder la curiosidad por acercarse a los aledaños del origen, al tiempo aún no catalogable en edades, al misterio. El poeta, en palabras de Diego Jesús, tiene derecho “a hacerse todas las preguntas incontestables que desee” sobre la vida y sus misterios, “como también a adentrarse y profundizar en ese reino en el que precisamente debido a la oscuridad va a permitir que el hombre pueda seguir soñando y utilizando el lenguaje, al menos, para construir su propio refugio en el mundo” (1993:27), de esta forma podrá conocer su realidad-ficción y desde ella otras por muy alejadas que hayan quedado en el tiempo.

4. 2. Los sentidos, como iluminación; las manos, como dioses

La cueva de Altamira, en el sueño del desconocimiento hasta finales del siglo XIX, es considerada la Capilla Sixtina del arte rupestre cuaternario. Las pinturas allí conservadas no fueron concebidas como arte; tuvieron, por tanto, originariamente una intencionalidad útil diferente a lo que posteriormente con el tiempo se ha dado en llamar arte. Aquellas pinturas, magia principalmente y símbolo, son fruto de un pensamiento nacido de la casualidad que terminó por asentarse como principio y justificación mágica; sería arriesgado pensar que la mano anónima que pintaba animales o que quedaba proyectada sobre techos y paredes, reconociera en aquel resultado una obra creativa y artística, producto sería de la actividad de los sentidos más que del raciocinio. “Al principio / eran las cosas elementales y, sobre todo, útiles. Su utilidad / residía en la oscura caverna del deseo”, versos con los que comienza, como si del *Génesis* se tratara “Poema en Altamira”; elemental, utilidad, deseo son tres palabras que caracterizan y definen cómo y de dónde nacían las necesidades que habían de ser satisfechas; es difícil sospechar que entonces el deseo consciente de crear fuera la fuerza motriz de una expresión artística, del nacimiento del arte; aquellos momentos eran tiempos de la supervivencia, no de especulación sobre creación artística ni devaneos intelectuales; arte, necesidad y vida eran la única y misma realidad entonces. La caza, por anticipación, comienza en las paredes y techos de la cueva; prosigue hasta la captura del animal deseado. La “muerte en efigie”, como llama Arnold Hauser a este acto inicial de representación pictórica, comienza con la elección del animal que, desde el momento de su pintura en la pared, ya quedaba atrapado en la mente, también en la realidad, de aquel hombre primitivo. Diego Jesús Jiménez, desde esa

interpretación de Hauser, desvela cómo en la gestación del poema, de la obra de arte en general, sucede algo semejante, aproximando estado originario pre-creativo a la época primitiva: “Anticiparse a la realidad de las cosas. Las pinturas rupestres [...] no hacían otra cosa que anticipar la caza del animal que se pretendía, se trataba [...] de una <<muerte en efígie>>, con un sentido absoluto de la anticipación. La poesía es eso, anticipación.”(1993:26); así como aquel cazador reconoce al animal cuando ya lo tiene abatido y se hace dueño de la presa, el poeta tendrá noticias ciertas y definitivas de su poema cuando esté ya concluido, nunca antes, en la anticipación a la realidad se encuentra “algo que opera durante el hecho mismo del acto creador”, añade siguiendo el texto citado.

Los sentidos, libres y sin control de la razón, desconocedores de toda lógica, abren el camino a la supervivencia; aquellas pinturas están hechas “no con torpeza y conocimiento / sino con la pureza de los sentidos, con el misterio eterno / que de ellos desciende”; en estos versos con los que finaliza el fragmento primero de “Poema en Altamira” destaca la gran importancia de los sentidos en el acto creador; en ellos se esconde un estado de sensibilidad que, abiertos a la percepción, desplegarán durante su casi constante actividad; ésta se activará en la concepción y el resultado final de la obra creada. En las paredes de la cueva, como en el poema, conviven los sentidos; cada dibujo, cada verso, son manifestación plástica de la vida de los sentidos. De poco servirían recuerdo y emoción sin percepción sensorial, acaso su existencia sería imposible, como lo serían la memoria y los sentimientos.

Lejos del conocimiento,
esa cabra rebelde, esa gacela turbia
o ese bisonte cuya erosión limpia tu cuerpo ahora,
son cosecha, son pasto
sagrado de la vida, clara iluminación de los sentidos.

Los versos elegidos, del segundo fragmento del poema que comentamos, muestran la valoración e importancia decisiva de los sentidos tan unidos e inseparables de la vida; a veces será complicado saber, sobre todo en la vida animal, hasta dónde alcanza lo sensorial y cuándo se activa el instinto.

Misteriosas en Altamira las manos como silueta o relleno interior, imprescindibles en aquellos inicios de reconocimiento de la vida; son “el primer utensilio, los dos primeros dioses / tallados en la piedra”: origen y destino, vida y dibujo, instrumento al servicio unas

veces de la razón, de la casualidad otras, de los sentidos casi siempre; la mano trabaja y se observa a sí misma. Pedro Salinas en *Largo lamento* (1936-1939) se fija en las manos a las que admira porque guardan otros recuerdos, otra vida que a veces se nos escapa por entre los dedos: “Hoy son las manos la memoria. / El alma no se acuerda, está dolida / de tanto recordar. Pero en las manos / queda el recuerdo de lo que han tenido” (2001:517). Obedientes, atentas, libres o sujetas, atadas o independientes, ciegas, son piezas únicas capaces de crear o destruir, acariciar o dañar, pueden transformar en arte cuanto se les ordene; aunque por sí mismas no tengan capacidad para generar ideas creativas, sí están capacitadas para atender impulsos creadores. Mano, como vocablo, ha generado una gran riqueza lingüística y expresiva con amplia expansión significativa en expresiones, frases hechas, refranes o dichos; a ello conviene añadir el valor semiológico de los gestos de las manos en diversas culturas y los lenguajes que han generado. Tal vez no sea exagerado hablar de una amplia cultura, tradición y sentimentalidad relacionadas con las manos y sus gestos. “Schneider concede a la mano un papel extraordinario <<por ser la manifestación corporal del estado interior del ser humano [pues] ella indica la actitud del espíritu cuando éste no se manifiesta por la vía acústica (gesto)>>” (Cirlot, 2003:303). Recogiendo ese cosmos tan plural y polifacético, con tantas tonalidades en torno a las manos llegan estos versos: “Miro mis manos llenas de soledad y delicadeza, de sumisión y engaño”, así las reconoce el yo poético en el fragmento primero del poema quien prosigue en su admiración devota rindiéndoles culto y veneración: “Me arrodillo ante ellas, las dibujo, les lloro / por su inocencia sin destino, las pinto”; grande es el respeto mostrado hacia unas manos que, gramaticalmente, las condensa y reduce en estos versos últimos a personaje-pronombre -ellas, las les, las: en dos versos- en los que nunca queda perdido el valor de la referencia y lo referido. Inevitable regresar aquí a Pedro Salinas, a aquellos dos versos en los que enaltece los pronombres y la vida –“¡Qué de alegría más alta!”- que hay en ellos.

La mirada del poeta conquense hacia aquellas pinturas y dibujos es el trasunto tras el que está la indagación en los orígenes y desarrollo del acto creativo; en éstos siempre encontraremos, más que conocimiento, un deseo “que en la vida se cumple”; al fondo, allá donde la vida parece perderse de vista en el tiempo, queda un asidero que puede dar sentido al devenir constante en el que el ser humano se encuentra, es la permanencia de la memoria, lo inmanente del ser a pesar del tiempo: “a tientes, en el silencio de los siglos, en la noche cerrada de los tiempos, busca mi tacto la verdad, / sin el recelo ni la duda / con que la luz nos ilumina” (“Poema en Altamira”, III); esa verdad tanteada entre las

distancias temporales se hallará disuelta en lo primigenio, tal vez se llame infancia, esa altamira en la que todos dibujamos el futuro en efigie, el futuro como anticipación. Cuanto sigue a lo anterior sucede en territorio que se cree conocido, aunque lo imprevisible, necesario en la creación, ha de estar presente a cada paso, es el itinerario que ha de ser recorrido, como recuerdan los versos del fragmento primero: “Sólo el esfuerzo y la necesidad / condujeron al hombre a contemplar su imagen. La necesaria / posesión de la vida, la lucha llena de sufrimiento y gozo por la supervivencia / fue el camino, la senda de esa imagen / donde el arte fue esfuerzo, se hizo herramienta y arma, música apacible”. En el transcurso de aquel itinerario puede surgir el arte como algo inesperado y no sometido a imposición alguna más que la que genere su dinamismo interno; siempre en tránsito, la obra artística no podrá ser algo definitivo y conclusivo, pues la mirada hacia ella no será siempre idéntica; los tiempos emocionales no se repiten y éstos son los que pueden marcar el ritmo (re)creativo de la obra artística. Como apunta Diego Jesús: “todo aquello que ha conservado y adquirido a través del tiempo, junto a todo lo que de nuestra propia conciencia creativa es capaz de soportar, conforman esa realidad momentánea que contemplamos y en la que consiste toda obra artística”(1993:30); por tanto, el yo que crea, la percepción consciente como actividad de ese yo, el tiempo con los elementos arrastrados y ya asentados en algún punto de su recorrido constituyen el fundamento de la actividad creadora; para el caso concreto del poema echa mano nuestro poeta de unas palabras de Eliot quien lo presenta como <<El punto de intersección de lo intemporal con el tiempo>>; en cierta manera es el retorno a las palabras de Antonio Machado cuando definía la poesía como palabra en el tiempo.

Tengan o no memoria las manos, sean los sentidos la alerta permanente que mantiene en vigilia a quien percibe el paso del tiempo no como espectador sino como resultado y proyección del mismo, el regreso a Altamira, como símbolo de un recorrido hacia el principio, inverso, es una necesidad para la búsqueda y fijación del origen de cualquier esfuerzo creativo.

5. La creación poética según las pinturas de Altamira

En el recorrido por cualquiera de las altamiras a las que de vez en cuando se regresa, suele acompañar al viajero la palabra, que a su vez también retorna a la búsqueda de su principio; de esta manera ese viaje es compañía y soledad simultáneamente; yo poético y la palabra por una parte, y cada uno de ellos y sus indagaciones particulares. Este apartado

se va a centrar, entre otros aspectos, en la palabra, cuya importancia es tal que muchos son los poetas que terminan por confesar: “Yo no sé lo que sé hasta que no me lo dicen mis propias palabras o las de otro”; la palabra como vehículo que traslada siempre lo importante, a veces lo inútil de la creación poética.

Todo poeta al invocar la palabra busca lo no dicho aún por ella, intenta extraer lo nuevo y no manoseado; en definitiva, es una vuelta a la infancia de la palabra, al descubrimiento del ángulo menos perceptible y callado de la misma, un camino por lo conocido y lo inesperado. Son las palabras “noches de incertidumbre y llanto, días / desposeídos del placer de su más alta música”, manifiesta el yo poético en el fragmento primero de “Concepción del poema”; en éste y en “Aceptación del sueño” se centra una reflexión personal sobre el discurso poético, la palabra y el poema, sin olvidar otros aspectos como la creación artística y el inevitable paso de la historia con su carga.

Primeramente hay que destacar la palabra ‘concepción’ que encabeza uno de los poemas citados; es un vocablo rico en matices y sugerente; en nuestra cultura cristiana conduce a un territorio religioso de fe y creencia mariana. Relacionada con ‘concepto’, lleva aparejado un amplio significado; además del de dar origen a, el de complicidad, búsqueda y justificación de ideas, actuaciones o sentimientos. En tan vasto espacio, inmerso en todo ello, aparece el poeta; ya no es aquél al que en la Antigüedad presentaban con rasgos dispares, investido de capacidades que traspasan tiempos y lugares por encima de todo lo humano, así recrean al que hoy no es estos versos de “Concepción del poema”, fragmento tercero: “es excelso / intérprete de mitos, es profeta y vidente, su trabajo es misterio / y su palabra, impersonal y lúcida, es adivinación / y mágica locura”. Como se irá viendo, poco tiene que ver esa pintura del poeta con el concepto actual del mismo; la profecía y la videncia han pasado a otras manos; él se ha quedado con la indagación en el misterio y la búsqueda de la magia en las palabras.

5. 1. La palabra, libre, o la ceremonia de la confusión

¿Qué capacidades guardará allá en el fondo la palabra cuando es capaz de observarse a sí misma y a la vez reflexionar y expresar lo observado?; es la palabra en su texto, en su territorio, ella misma ante sí con las otras, en su propia investigación.

Desde los primeros versos de “Concepción del poema, I” se muestra la doble faz - “heroísmo y vileza”- con la que se muestra la palabra, como si tan sólo se moviera en esa doble vía o ésa fuera su característica identitaria.

Las palabras, como los más bellos cuerpos desnudos
rodeados de flores y de muerte, huyen despavoridas de sus santuarios,
[de sus inciertos
mausoleos de agua,
como si el sueño hubiera descubierto que se trata
no de otra cosa que de objetivaciones disfrazadas,
de un dios efímero y radiante a cuya sombra
yace olvidada su propia falsedad.

La palabra, siempre respetada y bien conservada en sus academias, pero encerrada en los diccionarios-mausoleos al lado de otras, ha sido presentada como un dios intocable sin la consciencia del disfraz bajo el que oculta la realidad; ante tal estado, decide huir de ese ambiente a la búsqueda de la libertad, en un intento de ser libre, nueva y bella cada día. Queda en evidencia el disimulo con el que se cubren y con el que encubren la realidad, no sólo la de hoy sino también la pasada; por lo cual es tal la pátina en que está envuelta que hace difícil su manifestación verdadera. El poeta ha de ser capaz de aislar tanta oscuridad hasta conseguir “la más bella precisión” y la revelación de las potencialidades que en sí contiene; el destino de la palabra es buscar “en las tinieblas luz, la suficiente claridad / en su reino sombrío donde, no obstante, la ceremonia de la confusión / deberá resultar imprevisible” (I); la advertencia final deja patente la doble faz que puede mostrar la palabra en cualquier momento; de la excesiva claridad a la confusión hay un tramo estrecho que el poeta ha de saber transitar para reconducir la situación al punto que buscaba; o debiera interpretarse esto como un continuo enfrentamiento entre poeta y palabra; él sabe cómo proyectar la luz que ella contiene, aunque corra el riesgo - ¿oportunidad?- de quedar enredado en tal ceremonia.

Parece interesante la reflexión de E. Lledó (2010:4) sobre la influencia de la palabra y del lenguaje incluso en la conformación de la existencia individual y personal, de la naturaleza humana:

... en la existencia no tiene lugar sólo el proceso que la naturaleza nos señala, sino que, dentro de ese proceso, hay un destino, una forma de evolucionar, una forma de alzar un ser personal, una individualidad consciente, que fluye en cada historia, desde la luz que haya sabido proyectar sobre las palabras y los conceptos del lenguaje en que ha nacido.

La palabra, no obstante, mantiene un enorme privilegio, crea y provoca creación; con ella las cosas, el ser humano, cuanto esté bajo su influencia, recobran otra existencia; reciben nombre y vuelven a la realidad. No será fácil conocer el último y reciente descubrimiento si no se le da nombre; para el recién nacido lo primero es echar mano de la palabra y buscar un nombre; sin la palabra todo permanecería en la nebulosa de la no-existencia, del caos; ella es la exterioridad, la corteza más superficial y visible, como lo es también el nombre. Pocas veces su interioridad, es decir, la capacidad de significación, se manifestará en el significante, raramente lo más íntimo de lo designado encuentra eco en la materialidad de letras o sonidos. En unos versos de *Raíz* (1944) diferencia el poeta J. Luis Hidalgo los dos elementos de la palabra: “Pero el nombre es la cáscara / -dentro quedan las cosas- / teorema de letras / eternamente hipócritas” (2000:48); ahí es donde el poeta ha de desplegar su dinamismo y actividad no para quedar en la contemplación sino para traspasar la cáscara de la palabra y alcanzar el desvelamiento de su interior. Escribía Heidegger que la poesía “es instauración por la palabra y en la palabra. ¿Qué es lo que se instaure? Lo permanente, [...], lo que permanece debe ser detenido contra la corriente, lo sencillo debe arrancarse a lo complicado, la medida debe anteponerse a lo desmedido” (1999:137). Aunque se trata de destacar la importancia de la palabra en la creación poética, hay que recordar que a la poesía se llega por otros caminos menos transitados y sin la urgencia imperiosa de la palabra; tradicionalmente poesía y palabra han caminado unidas y han gestado producciones orales o escritas que se materializaban en textos, por eso pudiera dar la impresión de que la poesía es patrimonio exclusivo de la palabra, olvidando otras formas de creación poética que no se sustentan sólo en el armazón de la palabra; así sucedería con la poesía visual, otras formas inmateriales así como las ligadas a las últimas tecnologías.

Para participar en la ceremonia de la confusión, en la fiesta oscura de la que la palabra no quiere estar ausente, estos versos del fragmento primero del poema son un buen ejemplo: “He aquí que la vileza misma de la palabra, / como medio convencional de dar nombre y destino –nunca origen-, / sea su propia salvación; su única gloria.” En una entidad cualitativa, vileza, en la que no cabe mayor negatividad, pues implica falta de nobleza, maldad, falsedad, ingratitud, carente de valor, encuentra la palabra su gloria, su redención. La confusión creada por vileza, salvación y gloria de la palabra, cohabitando en una definición imposible, es la manifestación de un sentimiento y una constatación: la palabra no tiene por qué ser exclusivamente orientación ni guía puesto que ella participa

en el caos y desorden en que está envuelto el ser humano; sería un reflejo del alma de aquél, nada ajena a la atmósfera emocional de quien se sirve de ella continuamente como instrumento de comunicación. La palabra, por encima de todo, va a mostrar todo su poder, como explica Lledó, y no consentirá perderse entre la confusión.

En los versos citados pertenecientes a “Concepción del poema, I” dice el poeta que la palabra, como toda convención, da nombre y destino, mas “nunca origen”; ‘dar nombre’ conlleva además asignar de manera convencional una palabra a cualquier entidad, realidad... para identificar o reconocer: actividad taxonómica; primero, ha aparecido algo nuevo, sea un ser, cosa, abstracción... que carece de denominación, aún está en el anonimato y necesita ser nombrado; se le asigna una palabra y de esta forma se le confiere entidad lingüística, se le ha dado nombre; no ha sido la palabra el origen de lo nombrado sino al contrario; por tanto, una palabra nunca da origen a, sino que es utilizada para nombrar a; acompañará a lo nombrado en su devenir, incluso tras la desaparición de lo que nombra, ella puede seguir existiendo, bien evolucionando, bien aceptando un significado más actual, o permaneciendo fiel a su origen.

Cuando la palabra tiene una existencia que perdura a lo largo de los tiempos, entonces será sobre todo destino, ¿origen también?; obsérvese la diferencia entre ‘dar origen y destino’ o no y ‘ser destino y origen’. “He atravesado así / el santuario en el que las palabras son destino / y origen, tiempo sobre el que razas primitivas / transcribieron su historia”; estos versos del fragmento tercero consideran la palabra como transporte de tiempo e historia; su supervivencia asegura la pervivencia de la memoria; por eso, la palabra tiene primeramente destino, un objetivo y finalidad, alguien a quien buscar; un destino que no podrá ser definitivo, pues sería el fin, sino momentáneo; ha de superar el tiempo y continuar por encima de eras y edades, buscar siempre al siguiente. En los versos citados se fija el destino, pero antes hubo una procedencia, un punto de partida lingüístico. Habrá momentos en los que las palabras más bien parezcan “Signos, trazos helados” que hubieran perdido el sentido con el que fueron concebidos, pero nunca permitirán ser arrastradas al olvido ya que “su llanto es eterno” e imborrable a pesar del tiempo. Palabra y memoria, permanencia y palabra van unidas.

¡Qué diferente la palabra santificada y colocada en el santuario y la palabra con su vileza! Cuando la palabra es destino y origen parece haber desechado momentáneamente su disfraz y aparenta ese otro aspecto que ¿será duradero?

Entre la confusión y la claridad la palabra se mueve mostrando una actividad que produce sorpresa, en esa oscilación encuentra el poeta un territorio para la creación y para el diálogo, a veces agrio, con la palabra.

Anteriormente se planteaba una pregunta, envuelta en duda, sobre la pérdida definitiva o no del disfraz en la palabra; una respuesta la hallamos de nuevo en el fragmento primero de “Concepción del poema”.

Un dios falso en su altar es la palabra
de la que, sin embargo, el creador no puede -debido a la
[emoción que en su reino respira-
desvelar el misterio de su mundo. Tan sólo, le ha sido concedida
[la dura y bella posibilidad de captarlo y mostrarlo:
[la difícil belleza
de aprehender el disfraz con el que las palabras viven.

Tan alejado entre ídolos, deificado y distante se presenta el mundo de la palabra que parece inaccesible. De nuevo unidos palabra, culto, altar, los dioses: es su misterioso mundo. Al poeta se le concede como dádiva, o conquista personal, la aproximación a los aledaños de ese mundo para que quede constancia de la existencia del misterio y de la belleza entre los que aquélla se encuentra, del eterno disfraz bajo el que se oculta y desde el que se defiende. El poeta, creador, no siempre va a quedar sorprendido ante la imposibilidad expresiva que le pudiera presentar la palabra como si ésta constituyera un muro infranqueable ante el que hay que detenerse, sin medios para sobrepasarlo. En la aproximación al misterio, que desvelado sería mundo común, el poeta, entonces, habrá de expresar la emoción que siente en ese acercamiento; de ahí habrá de aparecer el poema con su propio lenguaje poemático, con su palabra; él será el que hable. En palabras de M. Casado “El *querer-decir* del poeta no conlleva su control y el poema siempre sabe más que quien lo escribe” (2004:580). El poeta se descubre a sí mismo después de haberse detenido ante el poema, su y nuestro poema, ya finalizado.

Sombra, dios, disfraz, falsedad, vileza, el cruce y la tensión generados entre esos términos como componentes de palabra obligan al yo poético a expresar su anhelo y meta en los dos versos finales del primer fragmento: “Mi vida, una palabra, una palabra sólo / verdadera y tenaz, enredada a la muerte”. ¿Dónde hallarla sino allá en su altar? o ¿acaso habrá descendido para ser partícipe de la decadencia? Vida y palabra “enredada a la muerte”.

5. 2. En el poema vive la palabra

Pudiera aparentar falta de libertad y sometimiento en el poema la palabra, pues ha sido rescatada para determinada actuación, para un papel asignado en el escenario o poema. Como cualquier forma de vida tiene abiertos ante sí numerosas oportunidades e itinerarios; aunque el poeta la guíe por uno concreto, es posible que descarrile cuando esté frente al lector. Algún corto vuelo reducirá la amplitud creada en el poema, aunque no quedará sometida a univocidad significativa. La palabra creativa difícilmente permanecerá recluida en el recinto estrecho de la denotación, ha de sobrepasar y hasta olvidar su estricto contenido. “No basta / con nombrar a la rosa. Deben ser ofrecidos sus pétalos de forma / que el vocablo y las letras que lo componen ardan bajo la ira / de un diminuto dios que olfatea su muerte”: las líneas de una poética se van dejando ya señaladas, como en estos versos de “Concepción del poema, III”. Nombrar y definir es más propio de las ciencias empíricas, de la Botánica en este caso, que de determinadas actividades humanas como la creación poética; de ella no se esperan extraer conclusiones constatables ni manejables en laboratorios; a ello ayuda la palabra científica, generalmente fría y aséptica, que a veces se aproxima a la dicción poética hasta adquirir una pátina sugerente. La palabra creativa debe surgir, como nueva, de ese incendio en el que se purifican letras y vocablos que han de presentarse en el poema sin impurezas adheridas o en su caso incorporarlas para que expresen su posible riqueza expresiva hasta llegar a la provocación inherente a las emociones. De este modo, la emoción amplía el eco de la palabra y recarga el lenguaje de manera especial, “al repetir el nombre / de una flor, el hombre se emociona, olvida / todos los conocimientos de la flor cuyo nombre / hace evidente la inutilidad de su sabiduría” (“Aceptación del sueño”). La capacidad de sugerencia que tiene una palabra, por ejemplo ‘flor’, es tan importante que en un proceso casi misterioso trasciende esa realidad concreta hasta trasladarla a espacios más extensos. Nunca ha pretendido la poesía acumular ni divulgar saberes científicos; desde ella se intenta una aproximación al misterio, el desvelamiento de la oscuridad, objetivos ambos posiblemente coincidentes con la intencionalidad que mueve toda investigación científica pero sus itinerarios, objetivos y metodología difieren y están muy distantes. Difícilmente la escritura poética se deje someter al experimento de laboratorio pues escapa a cualquier comprobación, está al margen de probetas y reacciones físico-químicas.

“Destruir y crear”, destruir para crear, destruir formas para crear imágenes; he ahí un momento del proceso creativo con su complejidad; “Dibujar en el agua una flor; descomponerla luego / arrojando una piedra, u otra flor, al estanque donde vivió su imagen”; desde la imagen o desde el espacio vacío dejado tras su destrucción, la palabra inicia un recorrido que concluirá en un texto poético; importante será, para que esa travesía tenga sentido, “saber extraer toda la energía de las palabras”, escribe Seamus Heaney (1996:38) que no ignora la potencialidad de aquéllas; y añade después: “Mi aspiración es que los poemas lleguen a ser vocablos adecuados al conjunto de mi experiencia”, cada poema una palabra del único gran poema.

¿De dónde nace la necesidad de la palabra y del poema? Ha de haber, sin duda, alguna provocación tentadora, algún detonante para que de pronto surja la escritura, para que aparezcan un verso o un poema. Diego Jesús Jiménez lo explica desde la potencialidad de los sentidos y de su constante actividad: “Para la escritura poética encuentro propicio, sobre los demás, ese momento en el que nuestros sentidos se hallan en un estado de tal sensibilidad que son capaces de sustituirse unos a otros, creándonos un estado de turbación, de confusión, de sabia confusión” (Méndez Rubio, 2004:176). Cuando los sentidos han desplegado su actividad sensual y su imprevisible lógica sensorial, tan alejada de la racional, se puede llegar a la ensoñación e iniciar así el camino de la escritura en una aproximación a “lo aún no creado”; será una muestra de la necesidad de supervivencia por parte de aquéllos y de una autonomía desde la que, sin la urgencia de la razón, evidencian que son precisos en la creación poética.

5. 2. 1. Ámbito mítico-religioso: culto a la palabra

Es frecuente el léxico religioso-ceremonial en la obra del poeta de Priego, como en más de una ocasión se ha señalado; sin embargo, llama la atención la fuerza e intensidad con la que ese léxico reaparece fundamentalmente en “Poema en Altamira” y “Concepción del poema”; en ambos, los términos con referencias a algún aspecto del rito y las ceremonias, creencias o espacios dedicados al culto, generalmente cristianos por proximidad cultural y vital, está muy presente. ¿Por qué concretamente en esos poemas? Acaso se deba a que en ellos se mira hacia los orígenes, se intente la explicación a tantas preguntas que se plantea cada día el ser humano, la búsqueda de repuestas a tantos porqués o desde cuándo. La indagación para llegar a lo primigenio ha dado origen a mitologías que con formulaciones aparentemente racionales, con ejemplos didácticos e inteligibles han explicado ideas y

creencias de difícil comprensión por su complejidad y por no estar sometidas al razonamiento sino a la fe; todo ello ha sido rodeado de ritos y ceremonias que acompañan escénicamente el contenido doctrinal.

En estos poemas, imbuidos en una atmósfera y ambiente de búsqueda de respuestas al acto creativo, al proceso creador, al porqué de la creación artística, reaparece un léxico mítico-religioso; tal vez la poesía, las creencias religiosas, los sistemas filosóficos y los mitos hayan nacido de la perplejidad que muestra el ser humano ante realidades que no es capaz de entender; desde un estado de necesidad debe acudir allá donde le ofrezcan alguna palabra a su alcance.

Los primeros versos de “Poema en Altamira” tienen claras resonancias bíblicas: “Al principio, / eran las cosas elementales y, sobre todo, útiles”; el eco de los primeros versículos del libro del *Génesis* son evidentes. Veamos, siguiendo la edición de 7 i mig, otros ejemplos de léxico religioso.

- Palabras y frases con referencia a los dioses: “primitivos dioses”, las manos como “los dos primeros dioses” (p.28), “dios efímero y radiante” (p.47), “dios falso” (pp. 47 y 48), “diminuto dios” (p.51), “pequeños dioses” (p.52). Interesante la adjetivación con la que se acompaña a dios en los ejemplos anteriores, más parece “desdeificación” que ensalzamiento de cualidades divinas; tal vez así los dioses estén más próximos a los hombres de cuyas virtudes o defectos también participan; con esos adjetivos se les hace perder divinidad para recuperar humanidad.

- Lugares de culto: “Santuarios del hombre aquellas cuevas” (p.28), “templo de la vida” (p.30), “Cripta que es luz” (p.31), “huyen despavoridas / de sus santuarios”, “altar” (p.47), “Santuario en el que las palabras son destino” (p.51), “altar misterioso” (p.53). Templos y santuarios como lugares de afluencia de gente, como encuentro público para la celebración; la cripta está más oculta, es un espacio reducido y el acceso siempre está más restringido.

- Culto y rito: “me arrodillo ante ellas” (p.29), “materia bendita de la sangre” (p.30), “testimonio milagroso” (p.31), “consagra” (p.53). Se recogen en esos actos gestos y momentos de ceremonia y de culto.

- Creencias religiosas: “misterio eterno” (p.29), “su trino redime”, “su pulso nos salve”, “pasto / sagrado de la vida” (p.30), “paraíso / lleno de una agradable imaginaria”, “su propia salvación” (p.47), “mano piadosa” (p.48), “profeta” (p.51). Se recogen conceptos de virtud, redención...

En los poemas en los que aparecen, esas palabras y expresiones “se abren” a significados que el mismo vocablo a veces parece ocultar; esa “apertura” de la palabra es la que brinda otra sugerencia en los límites del texto. El vocabulario señalado filtra suavemente en estos versos una atmósfera de ámbito cristiano; son las huellas de aquellas fijaciones infantiles y de juventud, de los tiempos en los que la religión invadía cada rincón del individuo; también en el lenguaje y en el habla habitual han quedado numerosas marcas de la mentalidad de entonces.

Es probable que cada creador se rodee de su propio ceremonial cuando crea, acaso conserve un determinado ritual. El acto de crear es, además, una manera de soñar; ser creador ayuda a soñar una cotidianeidad que de alguna manera estará presente. Así, Diego Jesús entiende “la poesía 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” (1993:28); el lenguaje, patrimonio y herencia, es la parte más material con la que el creador, ahora el poeta, modela y busca la poesía.

5.3. El poema como acontecimiento

En la obra de Diego Jesús Jiménez el poema, cada poema siempre se ve superado por sí mismo, hay algo en ellos que salta más allá del texto, imposible poner límite o barrera a los poemas; éstos proponen una expansión constante; cada nueva lectura supone un salto más allá del texto, es otra inauguración.

Antes del hacinamiento de realidad o realidades que pudiera producirse en el poema como consecuencia del misterio del sueño y de la oscuridad, se ha producido un adentramiento en lo desconocido: ahí el yo poético, que siente la vida como disputa, constata un enfrentamiento desigual entre contrarios, “el poema / nace del odio; del amor como odio; del odio mismo como forma de amar”; desde estos versos del segundo fragmento de “Concepción del poema” es difícil intentar una síntesis de contrarios ya que aparenta mayor fuerza uno que el otro; tal vez no sean amor ni odio sino cierta oscuridad inicial que se irá desvaneciendo según avanza el poema. La persistencia de la tensión emotiva, la negación mutua entre sentimientos, finalmente confluyen en un punto: “el poema es nuestra liberación / siempre que del enfrentamiento entre el objeto y el lenguaje / queden aniquilados los fantasmas / cuyos ojos desnudos incendian la palabra”, añade en el poema citado; si ésta, la palabra, se renueva en cada aparición, si adquiere un nuevo brillo en cada poema, si se ha desnudado y ha abandonado las adherencias acumuladas en

sus diversos recorridos, entonces sí dará origen a un poema en el que el yo poético muestre mayor liberación, más amplia libertad.

Entre la contradicción y la antítesis, de la interacción entre ambas ha de surgir un dislocado discurso racional que acompañado por la “mágica locura” de la palabra creadora mantenga la tensión de una escritura provocadora; esa palabra, como creadora que es, habrá sobrevivido en ocasiones a la “caótica enumeración de palabras mortuorias” cuyo aroma significativo quedó diluido entre tanto trasiego; aquélla, palabra fértil, mantiene la seducción frente al decaimiento que se adueña de las que perdieron su poder de sugerencia; la palabra creadora aún recoge la perplejidad y el desconcierto que produce la magia recién descubierta porque, como confirman los versos con los que finaliza el fragmento cuarto del poema anteriormente citado, “La magia / no envilece a las cosas: las consagra / en su altar misterioso / donde el tiempo no existe”; el tiempo al acecho frente a la magia que puede elevar por encima de la cotidianeidad cuanto toca; impregnadas por esa misma magia las cosas quedan al margen de lo que signifique final o término; hasta ese rincón misterioso, altar para el culto, ha de acercarse el poeta a la búsqueda de no sabe muy bien qué, aunque es posible que descubra para qué llegó hasta allí.

Como ya se señaló, el poema no es un camino para el conocimiento del mundo ni un itinerario para alcanzar la sabiduría -“No en el conocimiento de las cosas se halla / la verdad de un poema” (“Aceptación del sueño”)-; tampoco ha de compararse con un espejo que reflejara miméticamente cuanto desfila o se coloca ante él, acaso ni el propio yo deba reconocerse en la imagen reflejada; es un acontecimiento, un suceso, un espacio único en el que desde la palabra se expande una realidad transustanciada por un yo poético; será en la trabazón entre palabras donde se halle la esencia y el sentido del poema porque en ese punto ellas se abrirán y comenzarán a expresarse, a hablar, a decir, incluso a desvelar lo recién adquirido que no estaba en ellas; esa vinculación y sujeción, pero también libertad, que las mantiene en constante actividad da forma al poema; sin esa solidaridad lingüística, sintáctica y gramatical, el poema carecería de sentido: “En la fina moldura / que los vocablos tienen para unirse con otros, hállese disfrazada / la verdad del poema” (“Concepción del poema”, IV).

Como si de artes ocultas y encantamiento se tratara existe un territorio ilocalizable en el mapa del texto en el que las palabras despliegan su interioridad e inician una relación tan sutil entre ellas que envuelve a quien se acerque; no siempre se encienden ni manifiestan

la claridad necesaria ni quedan sometidas a la intención del yo poético, son tan sagaces que, si así se lo proponen, discurren por itinerarios no previstos, desembocando el poema donde aquél que las dispuso no fue capaz de prever.

Esa “fina moldura” entretejida entre las palabras quedará en la intuición no en el conocimiento; por otra parte, sólo la verdad del poema se encuentra tras esa interacción léxica, verdad nuevamente disfrazada; de esta manera, las palabras parecen obstáculo y respuesta, impedimento y solución para la entrada en el poema. Indagar desde el razonamiento o el análisis de las palabras, desmenuzándolas en la mesa de la autopsia lingüística, es tarea inútil y no aproxima sino que aleja de los aledaños de la verdad del poema:

Torpe

resplandor del lenguaje en la ingenua batalla
que el poeta sostiene: encontrar una fría sucesión de palabras
que esclarezca el misterio, con rigor, de la vida. Razonar la sintaxis
de un sueño, rescatar los vocablos
de su existencia muerta.

Estos versos de “Aceptación del sueño” confirman cómo no es posible acercarse a un poema con unas normas de manual de uso como si de un artefacto mecánico se tratara; la realidad del poema escapa a cualquier análisis frío porque el misterio, la magia y el sentimiento son inasibles, se escapan por entre los dedos de quien intente apresarlos; la vida que contiene el poema no consiente el rigor científico de laboratorio ni consiste en colocar bellas palabras una tras otra sino en un misterio inexplicable, en “un no sé que quedan balbuciendo”, de Juan de la Cruz; tan sólo la inquietud y la duda, el desconocimiento consciente pueden servir de explicación.

Desde la magia será desde donde se expanda la búsqueda de la belleza, desde ahí iniciará un camino inseguro el Arte, que siempre es indagación y viaje hacia; primeramente serán ciertas formas “que no fueron pensadas como ornamentación” o acaso “Palabras dibujadas” las que ya parecen intuir belleza; serán imágenes objetivadas o subjetivamente intuitas. Éstas no debieran perder aquella función mágica “con que la imagen fuera concebida al principio”; no podrán conservar la concepción mágico-simbólica de anticipación que pudieron haber tenido en Altamira, pero alguna forma de magia más amplia, aunque diferente a aquella iniciática, han de tener puesto que son admiradas o rechazadas, valoradas y, en la economía de mercado, revalorizadas. El

comienzo fue “Un bello juego / que la mano del hombre convirtió en magia más tarde. Sólo así pudo el arte / poseer una forma: féretro o jardín donde reposa / su efímero esplendor” (“Concepción del poema” III); vida o muerte, jardín o féretro, dos formas del arte con destino diferente, pervivencia o restos para el olvido; pero el jardín, vida con todo un mundo sensorial a su alrededor que podrá provocar belleza –“Belleza herida por la belleza misma” dice en tono romántico un verso posterior a los citados, en un ensimismamiento regenerador de sí misma a pesar de la herida-, también se encuentra en el ámbito de lo efímero.

¿Hasta dónde nos lleva el arte?, ¿hacia dónde nos acercan, de dónde nos alejan la poesía y el poema? “Si al cantar o pintar un paisaje ni la poesía ni la pintura pretenden que la atención se detenga ante las palabras y su ritmo, [...], sino que con ellas confían en provocar una vivencia que acontece más allá de las palabras y las cosas, [...], queda claro que adonde quiere llegar el arte es a ese más allá de su propio medio expresivo, a ese campo de experiencia propiamente humana, previo y más allá de todo discurso plástico o literario” (R. Sanmartín, 2005:158). Ante la imposibilidad de acceder a lo inefable e invisible, envueltos siempre en un halo de misterio, el poema se presenta como una solución para el acercamiento a ese territorio tan esquivo. Cada palabra, cada verso, cada espacio en blanco, como elementos discursivos iniciales, son el inicio y una incitación para continuar; desde ellos se puede manifestar la tensión creadora. Quien se dirige al encuentro con el poema no puede permanecer ni quedar instalado en esa contemplación; ha de trascenderla para aproximarse hasta aquella imposibilidad inicial.

En muchos de los poemas -“Concepción del poema”, “Aceptación del sueño”, “Fabulación” o “Poema en Altamira”- en que se han centrado las reflexiones que preceden Diego Jesús Jiménez ha escrito poesía sobre la poesía, “poesía de la poesía”, en palabras de Walter Benjamín, quien lo explica con estas palabras: “La <<poesía de la poesía>> es la expresión sumaria de la naturaleza reflexiva del absoluto. Es la poesía consciente de sí misma; y puesto que la conciencia, según la doctrina temprano-romántica, es sólo una forma espiritual intensificada de aquello que es conciencia, así también la conciencia de la poesía es ella misma poesía. Es poesía de la poesía” (1995:138-139). El poeta conquense se ha adentrado hasta el interior de la poesía, la suya; ha hurgado en ella, en la palabra, ha accedido consciente a la conciencia de su poesía y sobre ella ha escrito, también poesía. En ese viaje al interior de su poesía el poeta y el yo poético se han ido descubriendo a sí mismos ante los poemas y, en ocasiones, se habrán visto sorprendidos porque el poema les

descubre algo que desconocían; en ese recorrido se enfrentan a la palabra y a sus contenidos, a imágenes que en cada verso puedan estar esperando su desvelamiento y aparición.

El poema no es ficción; en él frecuentemente desaparece el poeta para nacer el yo poético que permanecerá en la contemplación y será al mismo tiempo contemplado.

6. “Terminó la niñez y caí en el mundo”

Con esos versos de Luis Cernuda pertenecientes a “*Un poema excluido de Ocnos: Escrito en el agua*”, último texto de *Ocnos*, el poeta sevillano reconoce que, aunque él no fuera consciente durante algún tiempo, estaba rodeado e inmerso en un estado de transición, en un continuo cambio de estación, de una a otra época hacia otro tiempo diferente y nuevo; aunque no fuera consciente, al fin, percibió que no era posible la permanencia inamovible en un único punto en el que se produce la intersección de un solo tiempo con un único espacio. Del mismo modo, en la poesía de Diego Jesús el yo poético ‘cae’ en el mundo alejándose lentamente de la niñez, aunque sin perder de vista el tiempo fértil de la infancia; aquella infancia que va siendo recuperada y reescrita con idéntica memoria pero con diferentes palabras; ahí permanecerá como sustrato y asentamiento. Seamus Heaney reconoce la importancia, aunque suponga un esfuerzo, de esas referencias que acompañaron los años primeros: “mi esfuerzo por hallar la claridad, aunque tal vez sea un esfuerzo que me lleve hacia atrás, debo llevarlo a cabo mediante la lengua viva del paisaje en el que nací” (1996:38). No se trata, por tanto, de convertir la infancia en referencia única; es importante pero no debe ahogar la escritura ni ser la única obsesión.

Desde *Ámbitos de entonces* (1963) a *Bajorrelieve* (1990) han transcurrido una y numerosas infancias; hay una infancia, volviendo a Pessoa, que aun de adultos seguimos soñando, envuelta cada vez entre más nieblas, que son las que irremediablemente destila el paso del tiempo; o como explica Ricardo Sanmartín, lo que contemplamos es un recuerdo de la infancia más que la infancia misma, pero recuerdo adulto: “una imagen moldeada sobre el material de las vivencias, sentida, por tanto, como genuina, pero formada en unos moldes cuya concavidad ha sido vaciada en el presente, y así, exiliada de su momento, emigra de nuestro sur hasta ser acogida como un reto en un nuevo contexto que la significa” (2005:210). Hay nuevos regresos a la infancia en numerosos poemas de *Bajorrelieve* pero el tiempo y las vivencias experienciales sucesivas los han modelado de manera diferente a como se presentaban en libros anteriores. En “Sombras en Priego” se

mantiene vivo el rescoldo de “oscuridad ahogada en los baúles” y aquel miedo infantil al rayo castigador; sueños y ansias de aventuras con piratas que navegaban en el único mar posible de Castilla, inmensa llanura, en “Fabulación”, convirtiendo la lógica del fondo marino en un paisaje en el que peces marinos se esconden en un ciprés y se pasean ciervos por entre las algas de aquellos fondos oceánicos, “mi infancia fue un pirata misterioso y sagrado; y aquellos campos, mares infinitos / con naves incendiadas entre la niebla”. En “Color solo” también la infancia unida al color verde, de aventuras y mares, de campos y orilla de los ríos, “el verde de la infancia / que no nos deja solos nunca, y vive y sueña / y morirá con nosotros”; ese verde capaz de unir el antes y el ahora es “el trasunto por donde penetra la vida, una vida cuyas galerías más íntimas sólo pueden ser iluminadas por la acción creadora del hombre”, recuerda Manuel Rico (1996:59); vuelta, que no regreso, a la infancia con esa ingente capacidad de fantasear e imaginar sin límite.

¿Qué precariedad provoca la caída?, ¿será sólo el devenir?, ¿acaso la experiencia exige y conlleva un mayor grado de consciencia? El ámbito, la realidad y el tiempo a los que llega tras las estaciones recorridas, evidencian un sentimiento de orfandad y desconcierto presentes ya en los primeros poemas de *Bajorrelieve*; las sombras lo cubren todo y “ahora mi corazón penetran, ¡Oh Dylan Thomas!, se hacen oscura noche / que desciende por siempre” (“Sombras en Priego”). El tiempo de fabular y sus héroes va languideciendo; ahora se extiende otro muy distinto, más terrenal, del que no es posible dimitir, se señala en “Fabulación”, bajo pretexto alguno, “Un venturoso frío que me humedece el cuerpo, me devuelve / a una existencia acaso más real”; ese frío ¿venturoso? es un reconocimiento de la nueva situación en la que se encuentra ese yo poético definitivamente apeado del tiempo anterior. Hasta la memoria se vuelve “avinagrada y espinosa” puesto que la cotidianidad no entiende de sueños, porque se encuentra muy enraizada en tierra. De manera inevitable han de aceptarse las arrugas de una vida “que nunca sabe si es de noche o de día”; ante ella sólo cabe la desasosegada pregunta del segundo fragmento de “Tiempo desolado” en la que al mismo tiempo se contesta, “¿No es esta / claridad en desorden, la evidencia de un tiempo / de dolor y deshonra?”. El yo poético no puede evitar lo que es palpable y evidente, la contradicción con la que se encuentra a cada paso que da, porque contradictoria es la vida y lo son el ser humano y su actitud, “Algo / muere y vive a la vez, nos condena y nos salva. [...] / Y aceptamos el día de hoy / junto al de ayer”; versos finales del poema citado en los que pareciera ser la resignación ante el acontecer diario una actitud complaciente e inevitable. Acaso en esa contradicción de muerte y vida,

salvación y condena, se sustente el equilibrio de la pervivencia y resistencia del ser humano; su estabilidad emocional necesita la confrontación de contrarios, la reacción frecuente entre ellos para que su estado anímico no entre en la decadencia rutinaria. Para reconocer el olvido hay que saber de la memoria; la claridad se apreciará positivamente si se ha vivido en la oscuridad; para caer, hay que estar.

Atrás, con la niñez y la infancia se ha quedado la urdimbre rural y doméstica tan presente en los poemas de libros anteriores; aquellas labores de la casa, los afanes del campo, todo aquel léxico que reflejaba un mundo rural se va desvaneciendo en este poemario, aunque nunca podrá desaparecer porque, como recuerda Diego Jesús Jiménez en su comentario a la pintura de José Sancha, “cuando el hombre está solo, cuando el artista se siente solo empieza a repasar sus fantasmas personales, los fantasmas que nacieron, al menos muchos de ellos, con su infancia, y su patria infantil le proporciona ese paisaje humano y único, cálido y esencial” (1974:37).

De manera inevitable, siempre se vuelve a aquel territorio que ocuparon un espacio y un tiempo en el que, a pesar del tiempo, queda un lugar para la acogida.

6. 1. Amor y Júcar

Una constante en la obra del poeta conquense serán Priego y el río; el Escabas, en la infancia; y siempre el Júcar, cuya presencia desde *La ciudad* es habitual; aparece o se sumerge, pero siempre está. El yo poético se apropia de un Júcar, el suyo, para adoptarlo y convertirlo en patrimonio personal, en parte de su propiedad; será confidente y compañía en esa pantalla platónica de sus aguas en la que repasará vida y vidas propias y ajenas. Hemos llegado al “Crepúsculo en las aguas del Júcar”, presencia de su río en *Bajorrelieve*, “Ciega profundidad celeste, abismo, verde / prado sobre el que aún, la bondadosa mentira de la infancia / nos salva”; profundidad e infancia, pasado y fondo, mentira indulgente: allá, en los reflejos profundos queda un tiempo que a veces vuelve a repasar las aguas; de allí se recuperarán recuerdos cuando superen el hueco del olvido, abundantes y muchos aún dormidos hasta que, como cerezas del cesto, tras unos salgan los siguientes enganchados a los primeros; posiblemente se tengan más recuerdos que los que se recuerdan.

“Poco a poco descendiendo / a tus más altas bóvedas”: desde el agua cierta del río se traslada a otras aguas imaginarias; en medio de la alucinación no se es capaz de diferenciar entre el descenso hacia lo alto o ascenso a las profundidades; es una visión real

y realzada, el encantamiento del reflejo de “un agua imaginaria que realiza el ideal de una ensoñación creadora porque posee lo que podríamos llamar el *absoluto del reflejo*” (Bachelard, 2002:78). El agua verdadera da vida a otra imaginaria hasta la fusión y confusión entre ambas; el reflejo, tan fiel y engañoso, ha sido el motivo de esa realidad nueva nacida en el plano límite de las dos aguas, las reales y las imaginarias. ¡Qué capacidad para el embaucamiento poseen los reflejos!; tienen posibilidades suficientes para trastornar el orden, para mostrar la profundidad en el plano de la superficie.

Este poema surge de la contraposición y la antítesis, de la inversión de una realidad sólo comprensible por el reflejo nacido en ese mínimo espacio de intersección entre agua real y agua imaginaria; y así es posible que el Júcar tenga unas estrellas que “hacen que el cielo sea / cima y sima a la vez”. Y como si las aguas del río pudieran ser retenidas en su fluir, sirven también de refugio de un pasado; se convierten así, en palabras de Bachelard, en una “patria universal” en la que tiene cabida cualquier sueño cuya imagen haya sido vista en el reflejo del agua. Ya en “Fabulación” la imagen del ciervo cruzaba bajo el mar, los peces vivían entre las ramas del ciprés “esperando el momento / de entrar en las galernas formadas por la nubes”. ¿Qué no tendrá acogida en el reflejo del agua?

El yo poético, en algunos momentos, ha situado al Júcar en un ámbito extraterritorial, en otro espacio al que, en estado de necesidad, ha de acercarse para sentir esa quietud mística que sólo se encuentra allí donde la contrariedad no existe y la realidad ha sido sublimada: “Quiero salvarme / o condenarme aquí, / vivir, morir aquí junto a los días aquellos que / fueron de nieve como la flor del tiempo”; el locativo ‘aquí’ es una afirmación rotunda que deja anclado en esas aguas su deseo y sueño futuros. Confiere a su río poderes taumátúrgicos que sólo aquéllos a cuyas orillas nacieron religiones y civilizaciones poseen. Será allí el punto de encuentro con un tú, también salvador y reparador: “Y tú estás sobre el agua / con todo tu misterio, luminosa y reciente, milagro y medicina / de mi cuerpo vencido”: está diluido en una visión mística que, sin duda, acalma el acontecer diario de ese yo que olvida hasta el desamparo vivido cuando “tras el inmenso celaje de la vida, sucedió la infinita, pasajera y eterna / posesión de tu cuerpo”. Con la adjetivación se define la contradicción aparente, ‘pasajera’ está situado entre ‘infinita’ y ‘eterna’ quedando diluida la temporalidad del momento pasajero en la infinitud de lo eterno. Por otra parte, ha sabido recrear una atmósfera de culto religioso en el entorno: “Como dos oraciones oigo tus pechos”, “sombras conventuales, sacristías de agua”, “alas benditas”, milagros, ángeles, “párrocos de aire, canónigos en sombra”; todo un desfile de

cinematografía de Fellini. ¿Hacia dónde mirar, al cielo o a las aguas del Júcar?, ¿cuál de los dos es tan real como cierto? Ensoñación y realidad se sobreponen constantemente, se cruzan sobre un agua en la que están impresos tantos días, tanta vida. Imágenes e ideas, conceptos y objetos, dualidades necesarias; así lo explica Bachelard: “Para una imaginación bien dualizada, los *conceptos* no son centros de imágenes acumuladas por semejanza; los conceptos son puntos de cruce de imágenes, de cruzamientos en ángulo recto, incisivos, decisivos. Después del cruzamiento, el concepto tiene un carácter más: el pez vuela y nada” (2002:84); la dialéctica que surge entre las imágenes que se entrecruzan enriquece el texto poético porque es capaz de ocupar planos muy distantes y hasta incompatibles, como magia y experiencia, razón y ensoñación; ésta y la magia nacen de la contemplación lenta y reposada de la naturaleza, de la vida.

El río Júcar con sus mitificadas aguas ha creado su propia realidad, su cosmos particular en el que ha dejado espacio para que el yo poético quede hechizado y viva en él.

7. Las ruinas como provocación creadora

Unidas al tiempo, las ruinas son testigo que habla y calla, que sugiere pero oculta; son la resistencia frente a la destrucción final o la desaparición, el brillo tenue de un resplandor desvanecido. Las ruinas y el poder, las ruinas y las civilizaciones, ruinas e imperios: correlatos que acompañan la historia de la Humanidad; desde ellas se puede articular históricamente el pasado, aunque difícilmente se conocerá tal y como ha sido; desde estos indicios, ha de intentarse la aventura de un viaje hacia atrás.

Ignoradas e infravaloradas, despreciadas o saqueadas durante siglos, sólo la poesía desde todas sus posibilidades, especialmente la épica, las consideró como elemento literario; posteriormente sería la narrativa y, al fin la historia se fijó en ellas como portadoras de conocimiento objetivo. Para María Zambrano “Las ruinas nos ofrecen la imagen de nuestra secreta esperanza en un punto de identidad entre nuestra vida personal y la histórica. [...] Algo alcanza la categoría de ruina cuando su derrumbe material sirve de soporte a un sentido que se extiende triunfador; supervivencia, no ya de lo que fue, sino de lo que no alcanzó a ser” (1993:251). Extienden su tiempo hasta el presente en un constante desafío a la pervivencia.

Se habla de ruinas, en plural, como uso más frecuente, en historia, arte o literatura; sin embargo, ruina, también decadencia, parece más humanizado y se emplea para situaciones personales, anímicas o, en menor grado, materiales: ser una ruina, estar en la ruina, estar

hecho una ruina, causar una ruina, la ruina de las esperanzas ... Generalmente, a pesar de la huella que pueda haber dejado esa situación, más o menos duradera, es posible con esfuerzo la recuperación para reemprender el camino abandonado.

Como trasunto artístico y filosófico, las ruinas han sido elemento fructífero en determinados movimientos artísticos; en el Barroco sirvieron como profunda reflexión existencial e histórica; durante el Romanticismo ambientaron escenas y momentos creativos; aunque tuvieran una tonalidad que afectaba al ánimo y al sentimiento servían más bien como un encuadre artístico. De todas maneras, la presencia de las ruinas siempre alumbra lagunas y huecos oscuros del tiempo pasado, sorpresas de un tiempo del que el hombre toma conciencia ante ellas; o en palabras de María Zambrano, siguiendo el texto citado: “Por las ruinas se aparece ante nosotros la perspectiva del tiempo, de un tiempo concreto, vivido, que se prolonga hasta nosotros y aún prosigue”. Las ruinas, además, contienen y manifiestan cuando se saben leer una simbología para el hombre: la resistencia frente a los avatares de cada momento; ante incidencias inesperadas, deseo de pervivencia.

7. 1. Las ruinas como estética ritual

Nadie las ha colocado en el emplazamiento que ocupan, las ruinas no han sido construidas, están ahí; van asomándose las que han resistido la erosión; del desprecio y olvido hacia lo que un día fue, nacen lenta y calladamente las ruinas. Un cortejo vegetal, un acompañamiento que las encubre anuncian su residencia; son vidas paralelas que nacen del decaimiento; existe ahí un punto de confluencia de contrarios y direcciones opuestas: hacia la ruina, hacia la vida.

el verdín sobre el muro
como un lagarto vegetal, el polvo
ennoblecido en los escudos y en los yelmos, las rendijas
que atraviesan la bóveda como ríos celestes, y las grietas
recorriendo como pequeños capilares los cuerpos, dan vida a
[tan vasta
decoración.

La amenaza y el avance de las ruinas quedan perfectamente dibujadas en esa pintura romántica del fragmento décimo de “Bajorrelieve”; son las heridas que el tiempo va dejando como memoria de su paso, de su movimiento; zarzas, flores silvestres, matojos, la

lluvia, las heladas..., son elementos forzosamente acompañantes de las ruinas, pero también su amenaza; de ellas surgen, en ellas viven, entre ellas fracasan; “El azul del invierno, con su concierto de violines helados / habitaba las ruinas” (“Fabulación”): cuanto pueda significar amenaza, parece acudir ante las ruinas para participar como si de una convocatoria general se tratara. Observadas desde fuera, superficialmente, son decoración de paisajes y entornos; su función estética, siempre importante, ninguna de las artes creativas, desde las más clásicas a las más actuales, ha renunciado al contacto con alguna forma de ruinas.

Las ruinas tienen algo de “sacrificio ritual”, en palabras de María Zambrano, porque la historia ha quedado oculta bajo tierra o entre la vegetación; esa historia “se ha hundido en la naturaleza y aun la sirve de pasto” (1993:254-255). Entre otras, las ruinas más frecuentes suelen ser de templos, monasterios, castillos, como venganza última sobre los espacios en los que se asentaron los poderes político y religioso. Con el poema “Ante las ruinas del convento del Rosal”, se regresa al silencio medieval, en mitad del campo, de aquel convento de religiosas franciscanas, del siglo XVI, en el conquense municipio de Priego; allí el yo poético se encuentra en un entorno propicio para la contemplación de la ruina arquitectónica, hoy parcialmente restaurada: “dudosos capiteles / entre los escombros, pilastras olvidadas y ábsides / ahogados en los surcos; trozos de besantes y arcos / habitables aún”; pero, inevitablemente, la reflexión lleva a lo simbólico de aquella presencia y de aquel espacio, al irrefrenable paso del tiempo, a la soledad, a lo efímero que es cuanto rodea al hombre, al “resplandor amargo de la vida”: Termina con palabras adecuadas a la atmósfera de religiosidad y de contacto con lo sagrado que este espacio tuvo y aún conserva: “Ha sido aquí la tarde / dura meditación, recogimiento o gozo, resurrección, asombro”. Tal vez de todas, pero especialmente de aquellas ruinas de edificios vinculados a la religión emana una simbología y una fascinación a veces inexplicables; como si se estuviera a la espera del desvelo de secretos se contemplan esas ruinas como algo trascendente, pues fueron ocupación y afán, homenaje entonces perdurable de quienes mantenían el ceremonial que conllevan las creencias.

7. 2. Ruinas fértiles, restos de Historia

¡Cuántas huellas, cuánta vida diluida entre las ruinas! Éstas son vida herida, o vida de la decadencia que no es antesala de la muerte definitiva sino de lenta desaparición. Aún queda lugar para que aparezcan formas inesperadas de señalar dónde permanece la vida

que un día hubo. En los versos iniciales de “Bajorrelieve” se recuperan señales de aquella: “Flor que en el amanecer abre sus pétalos de nieve, viejo aroma que el tiempo / cinceló entre sus ruinas”. Numerosos son los ejemplos que quedan de cómo unas ruinas fueron pieza fundamental para levantar desde ellas otras realidades que parecían alejadas e imposibles. ¿Cuándo no se han incorporado, como si de ruinas se tratase, piezas, trozos, fragmentos, restos aparentes para levantar obras propias y originales? En la arquitectura de todos los tiempos es evidente, porque están ahí en numerosos monumentos materiales y piezas de procedencia y épocas diversas cuya incorporación fue hija de la ruina u origen de la misma: “Construir un paisaje / con las ruinas de otro”, sugieren estos versos del tercer fragmento de “Concepción del poema”; de esa manera, la ruina fertilizará y ayudará a la construcción de otros nuevos como continuidad; aquellas ruinas habrán perdido su identidad porque han sido incorporadas a un tiempo y a un espacio que no son los suyos. Han dejado de ser ruinas.

Entre tanta desolación no debiera perderse de vista la lectura positiva de las ruinas, cómo aún pueden ser fértiles y hablar, mostrar la vida que tuvieron o la escasa que les queda; ha de mantenerse la fertilidad y el vigor de unas vivencias que no desaparecen sino que, al contrario, resisten enquistadas en ellas. Conviene escucharlas y verlas como espejo de la condición humana.

Martos Pérez (2008:83-84) ha estudiado las ruinas en la poesía española contemporánea y, refiriéndose a nuestro poeta, señala:

la reflexión sobre la fugacidad con su consecuente lección de desengaño o *vanitas* coexiste con un discurso eticista que incorpora consideraciones de tipo histórico, político o social a la poetización del motivo de las ruinas. Esta gama de proyecciones significacionales, ya asentada en la cosmovisión barroca, se aquilata en la poesía de Diego Jesús Jiménez, acompañada, igualmente, de un barroquismo en el plano formal, tanto en el nivel léxico como en el sintáctico.

Y destaca la importancia y la dimensión significativa -como paso del tiempo y como visión crítica de la Historia- de las ruinas en este poemario y en *Itinerario para náufragos*.

En el segundo poema, sin título, de *Bajorrelieve*, el desamparo no conduce al caos sino a la pervivencia, a la vida, al mantenimiento del recuerdo. En los versos iniciales, “Sobre la vieja rama de la desolación / crece cuanto amo”, y en los dos con los que concluye dicho poema, “Sobre la vieja rama / de la desolación, yace la vida” señala el yo poético con tono elegíaco cómo en la desolación no todo es caos o fracaso sino que hay

manifestación de vida, de fertilidad.; esa forma emocional de ruina se muestra como símbolo de recuperación, como freno a la muerte.

Las ruinas, en cualquier caso, conservan un dinamismo interno que las mantiene ahí, perdurando en contra del olvido y el abandono; son textos con su propia forma de lenguaje, mas el paso del tiempo hará que cuanto se cuenta en ellas se vaya perdiendo hasta finalizar en el desconocimiento.

¿Y las ruinas como interpretación intertextual o como palimpsesto? En literatura es difícil definir qué son ruinas, o cuándo un texto está escrito sobre las ‘ruinas’ de otro. Acaso los fragmentos conservados pudieran ser considerados, casi poéticamente, como ejemplo de ruinas.

En cierta manera T. S. Eliot, sin pensar concretamente en ruinas textuales, pero desvelando la intertextualidad como una de sus claves creativas, sugiere que “la obra debe estar montada a base de fragmentos, citas, voces y textos anteriores. Se trata de un diálogo en el que la figura del autor se minimiza dejando paso a la interrelación de su propio lenguaje con los demás discursos literarios” (Pérez Parejo, 2002:140). Tal vez todo esto no quede tan alejado del tema que nos ocupa, aunque traído hasta aquí con cierta reserva. ¿Acaso no existe similitud entre, pongamos como ejemplo, la mezquita de Córdoba en cuya construcción y ampliaciones se emplearon columnas y materiales procedentes de otros edificios, y un texto de Eliot escrito en diálogo con otros textos de diferentes épocas y autores?

“Florece el tiempo de la historia / en estas ruinas” del convento del Rosal; son ruinas para lectura e interpretación de un tiempo histórico con los claroscuros que toda época acarrea; desde ellas es posible desvelar aspectos de la historia e historias desconocidas hasta entonces; mantienen su propia inercia y facilitan la conexión del ahora con un entonces; son una de las maneras de estar unidos a un pasado como arraigo del presente. De todos modos, las ruinas siempre provocarán la reconstrucción imaginaria de espacios y vidas, es decir, son creativas porque inducen a imaginar, a soñar. “Entre la maleza, / entre cal y salitre, invernial, derrotada, / cicatriza la Historia” sentencian estos versos del tercer fragmento de “Bajorrelieve” en los que el ambiente y los elementos ahí presentes anuncian descomposición más que supervivencia, a lo que habrá que añadir la interpretación que en todo ello se hace de una Historia que, malherida, está alojada entre ruinas. Será difícil la entrada en los secretos de la Historia y las historias; habrá aspectos que permanecerán ocultos, otros se interpretarán erróneamente, pero nadie puede ignorar

las ruinas. Incluso algunos habrá que preferirían que las ortigas, después ya el olvido, borrarán escenas y momentos que al ser contemplados o recordados sólo producen vergüenza y escalofríos.

Las palabras, una vez más, de María Zambrano son elocuentes y evidencian la conexión entre ruinas y vida: “La ruina [...] aislada de la vida, adquiere un carácter monstruoso; ha perdido toda su significación; [...] parece ser el resto de un crimen” (1993:254); a ello se podría añadir que la ruina no puede ser separada de la historia ni del tiempo en el que aún no había llegado a ser ruina; tanto el ‘cuerpo’ al que perteneció como su estado ruinoso son piezas que han de ayudar a reconstruir, no materialmente, el pasado; su pérdida y desaparición agrandarían aún más lo ya vacío; serían otra nueva ruina.

7. 3. El óxido, anuncio de ruina

El transcurso del tiempo y la oxidación son dos procesos paralelos y aliados; el primero desemboca en otro tiempo nuevo, no siempre distinto, pero se dejará sentir con huellas y grietas por las que la ruina iniciará otro itinerario descendente; el segundo avanzará como enfermedad epidérmica hasta terminar también en ruina.

Cuando el yo poético está “Ante las ruinas del convento del Rosal” observa cómo cambia la luz camino de la noche, cómo el atardecer es tan efímero que poco tiempo queda para su disfrute, mientras poéticamente “la herrumbre de la tarde / se calcina en los bosques”; esa pátina de color imprime un tono especial en aquellas ruinas.

Así como la ruina busca las grietas para extenderse y avanzar ocultando en ellas cierta vida que irá poco a poco apareciendo, o consumiéndose, ya imparable, también la oxidación oculta una vida de reacciones que no se detienen; otro modo diferente de vida “germina allí / donde se oxidan la inocencia y el sueño” (“Tiempo desolado, I”). Así se cae en la vida ordinaria y anodina de cada día con toda su crudeza, despojada de sueños y de infancia desaparecidos en el desencanto, dispersos como herrumbre en medio de una realidad “que baila en la fiesta y bebe en los oficios, se apiada de sí misma”; es la consecuencia lógica del descreimiento u oxidación de sueños e infancia.

A veces en el texto se tropieza con “palabras obsesivas” que aparecen y reaparecen insospechadamente renovando su impacto significativo en cada nueva aparición; son nuevas y las mismas de otras ocasiones. Esto sucede con ‘óxido’. En “Color solo”, poema que juega con toda la gama cromática imaginable del verde -verde claro, el del musgo, el de la manzana, el de las casullas, el de los cuarteles...- también está “el verde ya oxidado”

que ha perdido la alegría y la esperanza con el paso del tiempo. De igual manera sucede en cualquier bajorrelieve; sobre su superficie se aposenta una “débil costra de óxido y de humo” (“Bajorrelieve” VI); y, de nuevo en los versos finales del fragmento primero de ese poema, el tiempo reaparece sin fatiga para continuar como si fuera encargo de los dioses esa labor: “Aves de niebla / picotean la sangre, festejan las heridas / que el tiempo ha hecho de óxido”; devastadora será su acción cuando decida entra en la memoria; si lo consiguiera, las pérdidas serían irreparables porque el olvido convertiría en territorio propio lo vivido.

Imposible no recordar aquí, en todo este recuento del óxido, en ocasiones invisible aunque efectivo y ruin, el primer verso con el que Antonio Gamoneda abre su *Descripción de la mentira*, “El óxido se posó en mi lengua como el sabor de una desaparición” (1988:235); cuando aún queda tanto por decir, tanto que contar, mucho que recordar, ¿qué o quién van a impedir hablar al poeta?; difícil será poner freno a la palabra.

8. Anuncio de tiempo nuevo o “Noche de San Juan” (1977)

Ningún artista, el poeta tampoco, nunca el hombre podrá ser ajeno al destino de su tiempo; vive en una época, está en un lugar cuyas huellas, superficiales o profundas, quedarán en quien allí y entonces haya vivido. En “Noche de San Juan” (1977) se aviva el rescoldo de la hoguera y en él reaparece la esperanza de un tiempo diferente al ya pasado.

Las explicaciones sobre fiestas del fuego y hogueras en la noche de san Juan son abundantes; la más extendida es la que considera ese fuego como símbolo de purificación, de limpieza profunda, de final de lo intrascendente e inútil y la espera de lo nuevo. En este poema la hoguera y el fuego reclaman regeneración, cambios en una sociedad harta de sometimiento y obediencia ciega a los dictados de la autoridad, sin posibilidad de disentir ni de opinar libremente. Llegan del fondo del poema el grito unánime, el deseo colectivo de poner fin a noche tan larga y a la persistente oscuridad. ¡Al fuego cuanto ha sido mordaza para ideas y personas!

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.

La iconografía de cuanto significa clausura, cerrazón, falta de libertad, está presente en esos versos; todo pertenece a un pasado que volverá a la ceniza; arde en la hoguera liberadora de esa noche tan celebrada lo que fue freno a los anhelos individuales y colectivos. Había sido larga la travesía, muchos los años en los que no se oteaba el horizonte; por tanto, la fiesta pone fin a tanta desesperanza y tanto desasosiego. Tras esas llamas se anuncia un tiempo nuevo, un tiempo en el que todo parecerá de estreno; aquella situación de miseria intelectual y de precariedad ética ha de arder también en la hoguera.

En los versos iniciales del poema retumba una voz ajena y lejana que se pregunta sorprendida e incrédula ante lo que intuye: “¿Y aún está aquí? ¿Y todavía / sigue en pie este pueblo?” Quienes se creían como única su verdad, quienes no admitían más opinión que la suya, aquellos que sólo escucharon las alabanzas prodigadas por los suyos, creyeron que allí estaban todos, que aquel era el pueblo y fuera de allí nada era posible; por eso el asombro y casi el aturdimiento que se ocultan tras esas preguntas; desconocían la palabra resistencia, no habían acabado con todo. La represión no había ahogado en la nada los aires e ideas de un tiempo de libertad; aunque aquélla fuera impuesta de manera férrea, nunca sería capaz de acallar la aspiración del hombre a salir de un tiempo de miseria moral, ni siquiera la cotidianeidad y la rutina desviarán sus sueños por difíciles y lejanos que parezcan: “Todo lo que un día creyeron / reducido a cenizas / es rescoldo, voz viva, pueblo que con su canto quema / su miserable historia”. Desde estos versos con los que termina el poema, el yo poético y el poeta son la representación del hombre de su tiempo y de todos los tiempos, que está en. Señala Seamus Heaney, cuya experiencia personal en Irlanda del Norte fue su verdadera escuela, que “en cierto tipo de arte, puede existir complacencia y aislamiento de la realidad, actitud que constituye, ya de por sí, una afrenta” (1996:143). No es el caso de nuestro poeta, que nunca fue ‘poeta de cámara’; sólo obedeció a una ética personal que va a confluir con otra de carácter colectivo y a una estética propia. Diego Jesús Jiménez no decidió encerrarse en su torre y desde allí observar plácidamente; en la Introducción recordábamos cómo la fecha que acompaña al poema, 1977, tiene un significado especial para el poeta. Días antes de la Noche de san Juan, el 15 de junio, se habían celebrado elecciones generales tras años de dictadura; Diego Jesús se presentaba como candidato al Senado por Cuenca en las listas del PCE. Pese a ello, el poeta conquense insiste en que su obra prescinde -son sus palabras recogidas por Molina Damiani-, del “<<compromiso>> previo a su escritura, ya que

significaría la aceptación de directrices y consignas que la condicionarían, negando, además, cuanto de aventura y riesgo hay en ella. [...] Se trata el del poema y, por lo tanto, el del poeta, de un compromiso *involuntario*” (2007b:443). Así pues, sin torre ni ensimismamiento, su escritura nunca será complaciente con nadie, ni consigo mismo; en su actitud no se encontrará condescendencia con el engaño o la manipulación; sus versos llevan la voz de quien se alza frente a la indigencia moral de aquellos que mirando prefieren no ver. Por mucho aislamiento y reafirmación de la individualidad que se intente, como diría Novalis, en la poesía -tal vez en cualquier acto creativo- la existencia ajena se diluye en la propia. Lo que creemos, a veces, que es propio y personal, o patrimonio privativo, procede de los demás, también tienen parte los otros, pues sin ellos no seríamos dueños de lo nuestro. Las vidas ajenas, las de nuestros coetáneos, son imprescindibles para la propia, también para nuestra supervivencia por muy individuo que cada uno se intente autoproclamar.

9. El bajorrelieve entre (re)creación histórica y “vida concreta”

Entre el juego de luces y sombras, el claroscuro o la mirada fija de las imágenes, elige el yo poético un bajorrelieve como enorme frontispicio en el que la historia -“Arden las luces de la tarde; el resol que ilumina / este trozo de Historia labrada en la pared no es ajeno al cadáver / que la niebla silencia” (Bajorrelieve” VII)-, mucha historia espera un acercamiento para transitar por él en todas las direcciones y leerlo como si de un texto se tratara.

En primer plano, con paisaje al fondo, aparecen figuras fijas y apesadas en mármol o piedra que se muestran de frente; la expresión de sus gestos, según la luz del momento, puede ser interpretada con benevolencia, desprecio o indiferencia. El poeta-escultor desbasta la superficie muerta, rebaja la zona neutra que ocupará con siluetas apenas perceptibles para que algunas figuras ocupen un plano principal y, en él asomadas, se dispongan a ‘hablar’ con quien se acerque. Esperan la vida que insufla el yo poético; allí están el Amo, el Poder, la Historia, la Iglesia, figuras centrales de bulto completo. Más escondidos, tras los anteriores, unos siervos diminutos; con gran prestancia, pero sin figura, están la realidad, la explotación, las creencias, la imposición; completan el cuadro, como incisiones decorativas, la luz del sol, la lluvia, los árboles y algunas flores. Los diálogos, más bien monólogos, son perceptibles en gestos. En la expansión del texto entre cuyos versos, más que en las palabras, en el límite con los espacios en blanco, se puede

escuchar la voz de quien ordena; se intuye como respuesta el asentimiento obligado de los siervos. La escena siempre estará dispuesta de modo que no haya duda sobre quién ostenta la jerarquía; sus figuras, que aún perviven “talladas en la piedra, ríense de la escena / que ellas mismas componen: iluminados caballeros, dueños / perpetuos de una tierra en la que siempre / anidó la deshonra” (“Bajorrelieve” I). El lector-espectador observa ese bajorrelieve policéntrico hasta confluir su mirada en un punto al que lo han llevado las líneas de fuga; mientras tanto escucha cómo el yo poético comenta en los versos siguientes del fragmento octavo del poema citado que en ese bajorrelieve hay una vida “que con terror contemplo. Vida / de la que el tiempo nos devuelve ahora / sus borrosas imágenes”; la palabra del poema logrará que esas imágenes ya erosionadas recobren la claridad necesaria para que nada permanezca oculto.

Acaso en “Bajorrelieve”, más que técnica cinematográfica como en algún caso se ha señalado, se encuentra simplemente el verdadero bajorrelieve y el *schacciato*, definido por los escultores renacentistas italianos como cuadros esculpidos, de visión simultánea. Desde la creación poética emerge una realidad pictórica integrada en la iconografía esculpida; todo bajorrelieve es reposo activo que cuenta o grita una historia, cruel e indigna a veces, como un testimonio plástico que debe estar alejado de toda forma de intemperie.

Un bajorrelieve, las paredes de la cueva de Altamira, el río Júcar, los ojos de un ciervo abatido, son ‘textos’ ricos en Historia; cada una con su lenguaje relata aquellas vidas que quedaron impresas en ellos; cuentan vidas y tiempo.

De aquel poema ‘nuclear’ y fundacional, “Fiesta en la oscuridad”, del libro homónimo, salen hilos que se extienden a todo el tejido poético que Diego Jesús continúa tejiendo; como ya en su momento se señaló, todos sus libros posteriores miran de vez en cuando hacia aquél.

9. 1. Historia heredada, historia contada

Adentrarse en la historia es andar un camino que parece conducir hasta un territorio temporal en el que han quedado grabadas las hazañas y gloria del poderoso, nunca las tropelías, presentando como única y verdadera historia la suya; las de los demás no son historia, quedan en la anécdota o leyenda; en muy contadas ocasiones constan como parte de la Historia las vidas anónimas; la vida colectiva sí tiene alguna presencia más, pero

diluida en la que se ha considerado la principal e importante. Es historia la buceada en archivos y bibliotecas, también lo es la que quedó en la memoria colectiva o perdida para siempre sin apenas testimonio; éstas, aunque sea complicado, deben ser recuperadas. “El autor que busca activamente en la memoria colectiva trata de hacer suya la historia, se traslada al lugar de los hechos e intenta sumergirse en la vida de los actores que hicieron aquella historia” (R. Sanmartín, 2005:190); el poeta no va a ser cronista ni historiador pero sí recuperará desde su conciencia individual aquellas emociones, las aspiraciones y conquistas del ser humano, también sus fracasos, que han perdurado a lo largo del tiempo. Esta poesía que escribe Diego Jesús, como diría Gamoneda, no es ficción ni pura invención sino expresión de la memoria colectiva, anónima, la única manifestación posible de la alteridad. En esta escritura el poeta se muestra radicalmente honesto sin hacer concesiones gratuitas a nada ni a nadie, personaliza la memoria colectiva, añade Sanmartín (2005:190-191), transparentándose y desapareciendo en el poema, de manera que sólo éste sea lo importante.

La historia contada es uniforme y única, sin apenas variaciones más que de nombres, fechas y lugares; toda ella podría reducirse a un esquema único y casi universal. La manera de contarla cambiará mínimamente según los tiempos se acercan a la modernidad, pero los súbditos y víctimas seguirán ocupando un lugar casi inapreciable en todo el entramado histórico. En “Tiempo desolado, II” se recuerda cómo se contaba la historia más reciente: “La carcajada cruda / de un tiempo de desfiles y crímenes; la historia / que aprendimos de niños / como un cuento feroz”, en el que los buenos siempre eran los que la relataban y escribían desde el poder; los malos, cuantos habían aparecido en la otra página de la historia, la no escrita, se quedan con la atribución de los crímenes y de las aberraciones que se quieran imaginar.

La historia que se cuenta, la que se rescribe una y otra vez y pasa a ser historia oficial y heredada, es el relato de un ensimismamiento autocomplaciente de quienes han dispuesto de vidas y haciendas ajenas como propias, de quien ha agasajado con dádivas constantes a aquellas “voces de plata” que desde púlpitos siempre “piden resignación, ofrecen / eternos paraísos para el que la bondad suponga / aceptar el dolor”, (“Bajorrelieve, VII”), camino necesario, según ellos, para alcanzar la felicidad en la otra vida; el sufrimiento será el recorrido para la dignificación de sus vidas miserables. Las retahílas de los oficiantes de promesas prosiguen, en el mismo fragmento, con la subasta:

la construcción de un mundo
en el que el rico aumente sus riquezas y, de entre sus bienes nazca,
[real, con dinero y con armas,
un dios propio, colérico, dispuesto a que en su nombre
cruzen las páginas de la Historia
desbocados caballos, estandartes y balcones, y águilas altísimas
que escriban sus capítulos.

La Historia, que va a ser escrita por voz divina y mano de evangelista -recuérdese que el águila es el símbolo del evangelista san Juan-, queda así justificada y bendecida entre la beligerancia y la cruzada de un dios fabricado a medida y levantado en armas; Historia y Poder descenden de lo alto. Mientras tanto, vacua promesa la de pasar a las páginas de la Historia, han de escuchar quienes desconocen su origen e ignoran que nada queda en sus manos. En unos versos de “Fiesta en la oscuridad”, poema del libro homónimo, se recuerda el papel reservado a ese pueblo que apenas comprende aquellos sermones “de oro y piedras preciosas” y voz cambiante: “bufones de este reino donde tan sólo somos los residuos / de una hoguera apagada”. Esa misma idea reaparece en el fragmento sexto de “Bajorrelieve” en donde parece aceptarse como fatalidad, casi como condena y castigo, ese papel asignado por no se sabe quién, impuesto, para el que sólo caben resignación y acatamiento. En cualquier bajorrelieve quedan testimonios plásticos que confirman la poca importancia, el papel secundario reservado a casi todos en la farsa: “Nacidos / sin otra posibilidad que la de formar parte / de tan desprestigiada escena, no somos sino el testimonio / de los vestigios de exterminio y belleza / que ahora contemplamos”. Importante y necesario que los vestigios permanezcan puesto que así se asegura la pervivencia de la memoria y su testimonio; tras todo eso que parece desolación y desierto, se esconden los rescoldos que revivirán con un soplo de aire. ¡Cuánta vida profunda y retirada, ignorada y despreciada queda bajo la Historia!, se podría añadir parafraseando a María Zambrano.

La poesía de Diego Jesús sigue una trayectoria nada complaciente con el pasado; en su lectura de la Historia recupera, desde una posición ética evidente, la palabra de cuantos no tuvieron derecho a voz propia; deja que sea el poema en su desarrollo el que hable con la palabra de un yo colectivizado en nosotros que se trasladará hasta los aledaños de cualquier momento del pasado para, diluyéndose en él como testigo involuntario, cargar de contenido unas palabras con las que la forma sugiere imágenes que van del contraste -

“Los azulados ojos de la doncella” frente a su dueño y señor- al asombro estupefacto – “lucen sus crímenes bordados / en gallardetes y banderas”-.

A lo largo de *Bajorrelieve* aparecen otras formas de textos –tapices de salón y aposento, pinturas, vidriera principal del palacio, estandartes, frisos, esculturas-, diferentes bajorrelieves en los que quedó contada la historia adecuada a las circunstancias. El fragmento octavo de “Bajorrelieve” dibuja un tapiz en el que “el invisible amo / y señor de los pueblos” repasa un poder feudal que se extendía hasta las laderas del mismo cielo: “la ladera acotada, / la loma y el oscuro / dominio del barranco, los montes y las dehesas / en las que crece, vigilante, la flor”, la higuera bajo la cual reposa o dedica sus momentos a una reflexión tan estéril como inútil, o “comulga / con pétalos nocturnos y perfumes de levísimas flores” para acalmar su ardor de conquista y manifestar cómo su poder se impone según el capricho de cada momento, también sobre vidas ajenas. Imágenes “que con terror contemplo”, dice el yo poético; ironía, reflexión y pasmo expresivo contienen estos textos ante los que desfila una parte de la historia que tuvo ocupado el hombre en juegos arbitrarios y caprichosos de quien disponía el orden y los ciclos de la vida: espejo de la vanidad, “días que florecieron”, presencia del tópico literario *Vanitas vanitatis*.

Otro tiempo, tal vez otra época, pero siempre la misma embriaguez, idéntico arrebatado provocados por la contemplación de tanto dominio, sin espera ni pausa. Al llegar la noche, la historia se proyecta en la vidriera; en ella, “En la vidriera principal de palacio / se dibuja la casta”; en las estancias y en el relato todo es deslumbrante: “El esplendor de la familia, / realzado por joyas y por pieles, cuenta / a la luz de un quinqué sus territorios, sus monedas y siervos”; monedas o siervos, todo se pesa y se cuenta como patrimonio personal; objetos de compra-venta o conquista: Ahí se encuentra ese poder hacinado con los siglos; opresión antes, dominio ahora; cambian las apariencias, se renuevan las formas, pero donde estuvimos, estamos; de aquellas vidas de entonces “el tiempo nos devuelve ahora / sus borrosas imágenes”; aquéllas, como recuerdo y espejo, llegan hasta hoy; éstas, más actuales, son las mismas que fueron pero con recubrimiento de modernidad; la historia y sus desajustes, con disfraz o sin él, es reiterativa. Como escribía en el poema “¡Qué lástima!” el poeta León Felipe: “Sé que la historia es la misma, la misma siempre, que pasa / desde una tierra a otra tierra, desde una raza / a otra raza” (1975:16). Queda tras estos versos el desencanto ante un futuro previsible y casi conocido.

Con esos versos del fragmento octavo de “Bajorrelieve” la mirada se ha dirigido hacia una historia sin nombres ni batallas, pero con una presencia tan avasalladora del poder y

su manifestación externa que hasta ocupa el gran espacio del poema; el resto, los otros, casi todos, quedan entre líneas o en muy pocos versos; es una manera de desvelar desde el poema la ilimitada avidez de cuantos lo tienen todo en sus manos, de la suavidad aparente de gestos, aunque hay uno final que con frecuencia se le escapa a muchos mandarines: “una mano extendida / ordenando la muerte”. Gestos de entonces y de ahora, gestos reales, no de ficción.

La historia, por tanto, está ocupada en relatar los gestos y hazañas del poder y sus oficiantes; ésa es la que se cuenta y así se entrega en herencia.

9. 2. Historia falseada o historia borrada

Una parte de la Historia, imprescindible para su desarrollo, permanece oculta y anónima; es la intrahistoria, como la entendía Unamuno. Pocas veces se han detenido historiadores y relatores a escucharla; menos aún han sido los que la han contado o escrito. El tiempo de cada una de aquellas vidas, su historia, sumaría siglos y siglos de Historia; aquellos espacios que ocuparon tal vez estén ahí, vacíos, pero de ellos apenas se han recuperado historias, intrascendentes en apariencia pero necesarias colectivamente para que continuara la otra, la de los libros y bibliotecas. “Alguien dejó la vida aquí. No sé su nombre / pues la Historia lo oculta; borrado está en la piedra / para siempre. Contemplamos así la levedad del gesto / de morir con honor, donde la vida sólo / fue placer y miseria”, versos del fragmento primero de “Bajorrelieve” que reconocen la fuerza e importancia de unos nombres que el paso del tiempo arrastró hasta el anonimato ya duradero; así se va escribiendo y borrando la historia.

¡Qué difícil debe ser la fidelidad a los hechos acontecidos! Que los historiadores sean objetivos parecerá una quimera; aquéllos son los que con su parcialidad o cortedad de miras conducen la historia por caminos unilaterales y partidarios; la univocidad en la interpretación termina por desembocar en el falseamiento o el oscurecimiento de hechos dignos de ser (re)conocidos. Durante siglos -tal vez sea difícil en los últimos tiempos, aunque no faltan ejemplos de falsedades y ocultamiento en numerosos hechos que, por último, son descubiertos- la historia queda escrita por el vencedor, pues quien tiene la fuerza y obtiene victorias traslada e impone dicha fuerza en el relato de lo acontecido, es decir, fuerza la palabra necesaria para que todo redunde en gloria y beneficio propios; entre el panegírico y la elegía se mueve mucha de la historia escrita. ¿Dónde queda la historia oral?, ¿cuándo ha sido considerada como historia también?; sin duda, convertiría

en más humana y próxima la que finalmente se escribiera. Entre los araucanos se mantiene que la palabra escrita termina perdiéndose alguna vez, mientras que la palabra oída dura para siempre. Esa historia de transmisión oral, con héroes tanto cercanos como encumbrados, cuyas hazañas superan lo humanamente realizable, debiera ser más atendida o escuchada por quienes tienen en su mano el relato final. Ésta ya es otra historia.

En el poema “Fiesta en la oscuridad”, incluido en el libro anterior, al que acudimos con asiduidad, se pueden leer estos versos: “Apaga tú esa noche, esa / que en la mentira crece, que fermenta en la nieve / del desdén y el olvido”; como grito de salvación ante la negra realidad, como última esperanza, sólo le queda al yo poético una última posibilidad para resguardarse de tanta mentira como parece extenderse, acudir a ese tú que siempre está a la escucha.. ¿Cómo detener tanta mentira, cómo poner freno al olvido que arrasa cuanto encuentra a su paso? La escritura del poeta de Priego no ha elegido la lateralidad del lenguaje para escabullirse sin decir, ni se esconde tras la insuficiencia de las palabras como disculpa para no escuchar los ecos que vienen de la calle o de sí mismo pues conviene no olvidar cómo el lenguaje también ha servido en otros poetas para ocultar su pensamiento pues consideran que ha sido ‘creado’ para ocultarse tras él, un escudo como resguardo; no así el poeta de Priego, que mantiene un “compromiso con la historicidad”; no ha de entenderse ese compromiso como una escritura que derive hacia un automatismo dirigido por y desde, tampoco hacia la *poesía comprometida* o a la *poesía social* sino como “la responsabilidad individual, colectiva y ética, que el poeta debe asumir en su tiempo histórico” (J. Siles, 1993:141). No obstante, ante la manida cuestión sobre qué es poesía social, Diego Jesús tiene su propia opinión; si se entiende “social” como “poesía de reflexión y protesta ante la política y la economía de una determinada época” (H. Carrión, 1990:168) entonces sí ha de ser considerada su poesía como social; muy importante será no olvidar que el lenguaje es fundamental y que cuanto mayor calidad tenga la poesía, más considerada será. Con esa misma mirada podrá también asomarse hacia tiempos y épocas diferentes manteniendo la misma cordura ética. La desgracia o las derrotas colectivas, los sufrimientos y emociones, también los triunfos y conquistas, actuales o no, el yo poético los interioriza, los hace suyos y, alcanzado por un sentimiento de solidaridad, los proyecta en la escritura, en gran parte de sus poemas; es aquí el yo poético un “yo por suplantación”.

En la piedra del bajorrelieve -véase “Bajorrelieve, II”-, historia e interpretación, las imágenes se confabulan para falsificar dulcemente gestos y actitudes que debieron ser crueles e indolentes:

un ligero temblor, una ligera música
tallada por los siglos, deforma con astucia los gestos;
y lo que, tal vez, un día fue cólera
es mirada inocente.

Trozos

de armaduras y yelmos, de mesas cuyos frutos ha respetado
[el tiempo, indican que el suceso
se diseñó sin libertad. Porque fue escrita así, sin duda, la
[página que ahora
resplandece en la piedra.

Escribir la piedra, esculpir un texto sin la libertad necesaria o “limitación ignorada de la propia libertad del artista” (D. J. Jiménez, 1974:34), al dictado de la imposición, sin fidelidad a lo que debe contarse, todo ello puede ser considerado ejemplo de falseamiento, engaño que se convertirá en verdad relativa con el paso del tiempo. Gran parte de la Historia transmitida desde textos, pintura, escultura... se ha convertido en la historia de usurpación de hechos y vidas, con la única finalidad de (re)crear personajes simples que pasan a héroes, aventuras que se convierten en heroicidad insuperable o gestas inventadas para mayor gloria de. La palabra y la imagen son capaces de elevar a mito, también de derribarlo, a cualquiera si así se lo proponen, aunque no hay que olvidar que existen obras de época que con ella mueren y obras que trascienden la época, hacen historia y pueden llegar a ser obras de arte.

El avance del olvido favorece el falseamiento y decoloración de la Historia, lo mismo que su reconstrucción interesada; “¿Para qué la agresión / aunque adopte las formas / de la bondad o de la inocencia? ¿Cómo justificar / lo que el tiempo borró, y ayer los años / usurparon de un mundo de ceniza y de tedio?”, se pregunta en el tercer fragmento de “Bajorrelieve”. ¡Qué interesante sería escribir una, imposible, Historia borrada!

Ha habido quienes, sabiéndose olvidados, buscaron congraciarse con los poderosos para recibir alguna compensación graciosa o dádiva aparentemente generosa y no han dudado en falsear todo cuanto fuera preciso con tal de conseguir una sonrisa o aplauso tan efímeros como intrascendentes; es el papel que se reserva a bufones que, como atracción

de feria, divierten en sus momentos de ocio a los señores: “La abundante cosecha que el esclavo levanta / da alegría a los rostros que, sin ningún remordimiento, deléitanse escuchando / su historia disfrazada” (“Bajorrelieve, V”); y la fiesta o la orgía continúan ante la inconsciencia de aquél, objeto de diversión. Es el frecuente papel que desempeñan en muchos momentos los desheredados y los sin voz; siervos y esclavos que cohabitan en las caballerizas y “en milagrosas copas / beben el vino que sobró en palacio”; son los mismos que en “Fiesta en la oscuridad”, poema tan socorrido y citado, son movidos como marionetas por los “hilos del alcohol”, forman la servidumbre “humillada entre risas / de licor medieval”, la no-historia, los juguetes y “la lengua de la prostitución [que] le lame el sexo / al varón que [...] representa al poder”. Difícilmente sea imaginable mayor degradación y abuso. Y, como ya se ha recordado en momentos anteriores, no debe caerse en el error de considerar esta lectura de la Historia como la de tiempos inmemoriales y lejanos; la historia actual y la futura se seguirá escribiendo con el mismo lenguaje y parecidas imágenes; podrá ser distinta la escenografía de fondo, los personajes habrán cambiado de ropa, pero el disfraz y el argumento de la trama seguirán. Estos poemas salvan del olvido a todos aquellos seres anónimos cuyo destino es el de la fatalidad de no poder rebelarse ante una situación de la que seguirán siendo víctimas; son versos cuyas palabras guardan las nunca dichas por ellos, palabras que se niegan a ser cómplices del silencio; “Cierro los ojos para que no huyan, para que las sombras / no deshagan sus cuerpos helados por la muerte, no difuminen / el frío corazón que da aliento a mi vida” (“Bajorrelieve” IV). El vocabulario utilizado, tan en contacto con la vida real, impregna en los poemas una sentimentalidad que proporciona gran fuerza al texto; ‘sombras’, deshacer, ‘muerte’, difuminar, ‘frío’, “cuerpos helados” son palabras con una coloración de fracaso y pesimismo que el yo poético ha vertido en ellas como reflejo, como si lo hubieran obligado a mirar hacia su interior para tener que reflejarlo. Acaso, como dice el poeta, lo que contemplamos no sea un poema sino una emoción; ésta se encarga de que veamos claramente “su paraíso oscuro, edificado con los sonidos y las imágenes, con los colores y las medidas incalculables de las palabras” (2004:177).

Al contemplar las imágenes, a veces tan difuminadas, en el bajorrelieve el yo poético no puede sustraerse a una reflexión; así en “Bajorrelieve, I”, traslada a su ahora aquel entonces como si fuera idéntica la realidad, como si aquella miseria se hubiera transformado en ruina y el tiempo reflejado en la piedra fuera el mismo que ahora:

Me da miedo pensar

que a través de los siglos, puedan corresponderse
con la miseria y la desesperanza, con el fugaz aroma
de la noche que, ahora, cae sobre un tiempo
de indefensión, en ruinas, derrotado e indigno como
[el que, en el bajorrelieve,
donde la Historia fuera ajusticiada, reposa.

Tantas épocas y eras transcurridas, tantas edades y clasificaciones de los tiempos históricos, simple taxonomía de Historia, para concluir con la duda y el temor de lo poco que ha cambiado; por mucho que se “ajusticie” a la Historia sus claves y la lectura de esa Historia persisten.

La poesía de Diego Jesús, y en *Bajorrelieve* se encuentra un buen ejemplo, es un espacio en el que el ser humano será capaz de reconocerse, de reencontrarse consigo mismo y con otros, de entrever la procedencia del tiempo que le ha tocado vivir; ocupa un territorio en el que nadie podrá sentirse extranjero porque se extiende hasta donde alcancen la emoción y la fantasía de las que cada ser humano pueda disponer, sin olvidar por ello las carencias o la temporalidad que acompañan a la existencia.

9.3. Una Historia, dos caras

¿Cuántas caras tiene la Historia? ¿Cuántas muestra? Tal vez sean numerosas las que tiene y muestra; habrá tantas historias como caras; identificables fácilmente hay dos: la de los amos que controlan desde el poder político, económico o religioso hasta el audiovisual y los medios de comunicación; la otra es la de todos los demás, variada y estratificada, bajo la mirada atenta de la primera. “Tras los cristales de palacio / puede ser observada la miseria hacinándose, oírse las lamentaciones de tan vasto sepelio / en su justo dolor” (“Bajorrelieve, V”): desde esos cristales, símbolo de frontera, se puede mirar al exterior y observar la belleza del paisaje entre el que queda oculta la miseria; desde fuera es inútil intentar la mirada al interior porque siempre algún velo o cortina lo impedirán. Los cristales de las ventanas de palacio separan más que unen; son límite y frontera de dos mundos desconocidos mutuamente y de dos maneras de hacer historia; diferencian tiempos y vidas hasta tal punto que ni siquiera pisan la tierra de idéntica manera ni tienen reservado en el bajorrelieve el mismo espacio; los menos ocupan casi todo; los más se hacinan y quedan reducidos a figuras de medio cuerpo o a perfiles borrosos; rango, clase social y espacio ocupado en aquél simbolizan jerarquía y categoría sociales. Difícil será que algo se modifique entre ambos mundos mas la esperanza de pequeñas señales que

anuncien cambios más profundos siempre seguirá viva; “Cuantos fueron dispuestos / en posición inverosímil, humillados esperan recobrar su memoria”, versos del último fragmento citado que señalan que no todo está perdido a pesar de las apariencias y de la desigual fuerza. La piedra recobra vida por momentos y se produce una maravillosa rebelión en ella; la ilusión no conoce barreras y tampoco aquí va a dimitir. La aspiración del ser humano a romper amarras y ligaduras es tan legítima como duradera, tan constante que, a pesar de las prohibiciones, continúa hacia adelante caminando sin detenerse a pensar en la dureza del recorrido. Como si de escenas sacadas de Novecento se tratara “De las dehesas y de las caballerizas / vienen nuevas canciones. Sólo salud, justicia, / piden las notas que, bajo la lluvia, canta el pueblo, / ante el espanto, ante el terrible espanto / de su dueño y señor” (“Bajorrelieve, IX”). Parece que aquellos cristales que se mostraban como fronteras de la Historia y eran barrera infranqueable para la gran mayoría no van a ser capaces de acallar las voces que llegan de fuera exigiendo justicia; nada las silenciará mientras no consideren satisfechas sus justas aspiraciones; tal vez los poderes se impongan por la fuerza y consigan un silencio pasajero, pero resurgirán con mayor fuerza aún. Son voces que han gritado durante siglos a lo largo de la historia y en todos los idiomas, que han reclamado derechos; voces de siempre que repiten palabras desconocidas en el léxico habitual de cuantos sólo piensan en su código personal de balances financieros, de beneficios y ganancias con la lógica del mercado. Palabras como pueblo, justicia o bienestar, pronunciadas por otros causan pavor en determinados oídos acostumbrados sólo a músicas adulatoras.

9.4. El ahora, aún no Historia

El pasado puede permanecer en el sueño pero no en el olvido. ¡Cuántos a veces dudan si están en el pasado o en un ahora! Acciones y actitudes que se repiten, ideas medievales que se defienden y quisieran verse impuestas; pareciera que estamos lejos de tiempos históricos ya amortizados y que el “Siglo de las Luces” y la “Ilustración” hubieran sido una simple fábula. A pesar de ello, el hombre vive en el desencanto, en la indefensión, en parecida miseria espiritual, en la desesperanza; el sentido de lo mítico y el misterio aparecen desvaídos; todo queda en manos de un determinismo cientifista superficial que está quedándose con la voz y la palabra.

El poema “Tiempo desolado” recoge el sentimiento de desasistimiento en que se siente el ser humano después de haber sido desalojados los mitos y de haber buscado apoyo en lo

misterioso y oculto. ¿A qué asidero agarrarse? Los primeros versos dibujan ese ámbito de desolación en el que se mueve el yo poético: “Sobre todo es aquí / la tristeza y la noche”; ese deíctico “aquí” fija y refuerza el asentamiento en un espacio y un tiempo en los numerosos elementos ambientan esa noche simbólica y la tristeza que la acompaña: frío, “el ocre del fracaso”, “los festejos del gris”, inclemencia, infelicidad, silencio, oxidar...; la memoria se ha vuelto “avinagrada y espinosa” como si de un padecimiento imprevisto se tratara. El tiempo desolado es un tiempo del dolor pero también de la deshonra en la que yacen perdidos los sentimientos y emociones, el sentido de lo irracional que tantas veces anima la vida: en él no queda espacio para la fantasía ni para la imaginación. Habrá de iniciarse un reencantamiento de este ámbito desolado; lo nuevo aún es desconocido y no genera confianza; ¿cómo buscar la salida?; alguna se vislumbra con cierta prevención en el fragmento tercero: “Ante / esos colores y esas formas / nuevas, evidentemente, porque ante su honda juventud sentimos / desasosiego y desamparo antes que libertad, soledad / y ansiedad, injusticia y miseria / antes que compañía, ¿puede verse el cielo?”; esa es la gran duda, si será posible ver de nuevo la claridad y, al fin, abandonar ese estado de penuria general que asoma por cualquier parte; hay un enorme deseo de superar tanto color ocre y tanto fracaso pero se teme el error de la vuelta atrás.

En medio de tanta decepción hay un rincón en el que guarecerse hasta que esa luz tan esperada asome; a él se regresa cuando la realidad se vuelve irrespirable y la cotidianidad agobiante u hostil, cuando parece que los puntos de referencia han desaparecido del horizonte; no es dejación ni excusa ese regreso, sino tiempo de reposo reflexivo para la continuación del itinerario.

Nos sentimos seguros ante
esa flor sin color
de la amanecida, donde la lluvia baja
de un cielo siempre gris, y el horizonte
es color cadmio oscuro como entonces; y bajo
esa luz malva de los sábados
que cae ahora sobre las manzanas y su sombra es infancia.

Esa mirada, en “Tiempo desolado, III”, hacia aquella infancia gris y color cadmio vuelve a un tiempo de sobrevivencia sin más pretensiones; tal vez ayude en este tiempo como imagen de otro superado. Si con la luz malva se regresa al recuerdo y ensueño infantiles, habrá sido una liberación momentánea. Recuperar los duendes que la habitaron,

recobrar aquella visión de un mundo inabarcable a pesar de no tener mar, explicar las preguntas con fábulas, en medio de una atmósfera imaginativa y afectiva con la emoción como eje y centro todo ello puede servir de refugio pasajero, mas no albergue definitivo. Sabido es que la infancia guarda esa “luz de color descalzo” y es patria según Rilke, pero no debiera convertirse más que en señuelo.

El ahora no es parte aún de la Historia, aunque sí de la pequeña historia de cada día; y sin remedio, pero con otro horizonte “aceptamos el día de hoy / junto al de ayer, la vida siempre / junto a nuestra ruina”; versos finales del poema en los que “aceptamos” no debe ser considerado como silencio y pasividad, no quiere decir renuncia, sino espera, labor silenciosa y subterránea, resistencia para no quedar sometido durante otro largo tiempo; el ayer es irreversible, se critica, se asume o se busca una reconciliación con él; pero el hoy es y está entre manos, no se ha de escapar como si no hubiera sido.

El fracaso del hombre en la vida se produce porque está hecho de tiempo; en él transcurre la vida humana, tras él se esconde la decadencia, ruina al fin; por eso, vida y ruina son compañía inevitable de viaje en el tiempo. A pesar de la consciencia de que temporalidad y caducidad, cualidades ambas de la ruina, forman el cortejo de la vida, ni el abandono, la dejadez o el inconformismo pueden ocupar espacio alguno en el alma del ser humano a no ser que aún añore un tiempo sobreseído en el que la provisionalidad era el horizonte de futuro.

9. 5. Religión, historia y poder

El desahucio de los más desvalidos se convierte en castigo miserable, en condena inaplazable cuando aparecen los administradores de la fe y distribuidores de las creencias religiosas prometiendo la salvación de las almas y la espera de un paraíso que exige primeramente superar este sufrimiento que será liberador, dicen, y promesa de ese futuro feliz; quienes venden al por mayor creencias y felicidad ocultan su alineamiento con los detentadores del poder y el mando absolutos. Coaligados ambos, prosiguen las campañas de domesticación bajo la fe y a la espera de la felicidad tras el paso por esta vida; entre tanto, “Diríase que duermen, o que olvidan o han muerto / los dioses de este reino”, versos de “Bajorrelieve, II” que manifiestan el abandono en que se hallan quienes esperan una palabra digna y veraz que no va a salir de boca de cuantos dicen hablar en nombre de los dioses puesto que sólo la confusión, el ocultamiento y el enmarañamiento de ideas constituyen su gran doctrina.

A lo largo de la historia el poder y la religión han estado, aún están -recuérdese Reino Unido cuya reina es cabeza del anglicanismo, el Estado Vaticano, el Tíbet, algunos países musulmanes- concentrados en la misma persona o entremezclados en cohabitación imprescindible para su continuidad; las leyes y sus armas defienden creencias religiosas y éstas bendicen las conquistas y agradecen su apoyo y, unidos, se imponen: “La autoridad, / en cuya dentadura brillan / fusiles inconcretos, bajo el púlpito asiente” (“Bajorrelieve, VII”); las armas reales o encubiertas bajo otras apariencias, la palabra cargada como arma y lanzada desde los pulpitos, cooperan a una mayor gloria mutua y pervivencia en la perseverancia de una situación que a ambas partes beneficia. Aquella secularización que defendió el Racionalismo y la consiguiente separación entre ámbitos de poder político y religioso aún no han culminado porque hay creencias religiosas que se creen en posesión de la verdad, la suya y única, sin permitir ninguna forma de cambio ni adaptación, en un intento de ocupación e imposición en territorios individuales que se niegan a respetar. ¡Qué restrictivas y poco tolerantes son las creencias de libro único y revelado! En ellas no se admiten discrepancias ni heterodoxias.

Y en unos versos posteriores a los últimos citados se añade: “Flores / de envenenada escarcha, inviernos de deshonra / que todavía brillan sobre la hiedra / adornan la pared”; desde aquí se refleja claramente cómo bajo apariencias engañosas perviven activas, se propagan ideologías y creencias religiosas por las que no ha pasado el tiempo, mostrándose ajenas a cualquier forma de cambio o renovación. “¿Qué se hizo del tiempo?” se pregunta retóricamente el yo poético al mirar a su alrededor y percibir cómo todo continúa como estaba.

Y entre bastidores hay vida, otra vida que se ríe de cuanto sobre el escenario se representa con tanta apariencia de seriedad y trascendencia; en el trasfondo, los mismos personajes que offician, reprenden o amenazan con el castigo eterno juegan a la doble moral y se colocan la máscara festiva del disfrute que en otros públicamente reprenden: “Junto al agua los clérigos / se enlazan a sí mismos, y las novicias dejan / sus pechos, de puntillas, asomados al sueño. Y hay casullas fenicias / y voces olvidadas cuyos lejanos ecos / los devora la hierba”; estampa bucólica la que nos traen estos versos iniciales del fragmento séptimo, de *locus amoenus*, tan opuesta a la seriedad y rigidez voceadas desde los pulpitos, tan contraria a la disciplina exigida a los demás.

En el poema “Crepúsculo en las orillas del Júcar” paseaban en desfile intranscendente figuras sin nombre pero con oficio, que dejaban su imagen pendiente en el aire como en

una pasarela: “A lo lejos, cerca del Júcar / cruzan párrocos de aire, canónigos en sombra, niños / que el crepúsculo incendia”. ¡Qué extraña representación la de estas figuras que ofician el culto divino! Envuelto ahora en teatralidad barroca, como si de una escena cinematográfica bajo la dirección de Fellini se tratara, se anima, entre el esperpento y la imaginación, una nueva presentación de seres anónimos pero identificables que llevan consigo la misión de divulgar la verdad: “Hay párrocos portátiles y pontífices ciegos; y hay teólogos viudos y frailes destruidos / en cuyas frentes resplandecen pequeñas y brillantes / armaduras solares, inocentes destellos / de miseria encendida” (VII); la adjetivación en este cuadro expresionista define con ironía unas figuras que llevan al lector hasta la picaresca: portátiles, ciegos viudos, destruidos, ¿en manos de gente con estas cualidades está la doctrina? Si los teólogos y pontífices, adalides que manejan la ortodoxia y señalan el camino a los demás, están ciegos unos y viudos los otros difícilmente podrán ser presentados como guías seguros del conglomerado doctrinal propio de una religión. Colocadas frente a frente las cualidades con las que quedan caracterizados aquéllos y las ideas nacidas de tales mentes o de los destellos de aquellas ¿inteligencias?, el contraste es tan evidente que el lector se ve asaltado por la tradición literaria de magia y brujería tan presente desde el barroco y se le hace inevitable imaginar aquellas figuras recuperadas en las pinturas negras de Goya. Queda manifiesta, tras la escenografía anterior, su incapacidad para el desarrollo de las actividades propias de sus funciones eclesiásticas, ya que sus cualidades mentales y emocionales, no son las mejores. Tras la imagería que ha ido apareciendo, a veces festiva, otras, descarnada, se esconde una profunda reflexión sobre los mensajeros de doctrinas, principalmente religiosas, y oficiantes de las mismas, que suelen coincidir en la misma persona. El mensaje y la palabra que lo contiene encuentran un espacio en el comienzo del fragmento noveno de “Bajorrelieve”:

De capillas o púlpitos
borrados por el tiempo, entre rosas de azufre,
un hedor de azucenas podridas, de avinagrados mostos
y jazmines ya secos, emerge confirmando
que la voz fue penuria en los altares;
y las palabras de los clérigos
eco de salamandras y de víboras,
dictado de una fauna medieval de intereses
que, ahora, hijos unos de otros

se devoran.

No es una crítica dirigida a los contenidos teológicos sino al maltrato de la palabra portadora de dogmas que se presenta encubriendo tanta falsedad y ocultando los intereses que tras ella se esconden; la palabra salida de boca de los clérigos pronunciada desde los púlpitos no ha sido de consuelo o de comprensión y ayuda, no sirve a la justicia y defensa de los más débiles sino a los intereses de quienes se reparten en parcelas el territorio de la ignominia; la necesidad de los desheredados es virtud y riqueza para quienes predicán desde la lógica del mercado. Al final, entre ellos luchan por la supremacía, pero para entonces los desheredados ya no se mantienen en pie para celebrar esa contienda.

El vocabulario desde el que se levantan las imágenes del texto imprime en éste gran riqueza sensorial así como capacidad referencial y expresiva; el texto ‘huele’, ‘grita’, molesta a la vista su monocromía grisácea, guarda un sabor a decadencia y acidez. Es un texto fértil del que brota la emoción personal que llega desde un oculto sentir colectivo. Aquí las palabras mantienen la fuerza de interpelación y aguardan una respuesta que ni el poder ni la religión van a dar.

En ese discurso se evidencian complicidades en múltiples direcciones, pero sobre todo entre religión y poder sin disimulo alguno; ambos se justifican mutuamente, comparten personajes y deciden según su conveniencia. No sospechan que tal vez en algún momento habrán de escuchar la aterradora palabra, ¡justicia!, inexistente si es ajena.

Aquellos pétalos de azucenas y hortensias que un día olieron a “sacristía y celofán” ahora se han convertido en otras plantas que nada tienen que ver con las anteriores; las que un día fueron adorno, ahora son cardos y ortigas. De esta manera va quedando cuanto tocan esos clérigos cuyas preocupaciones están muy alejadas de lo que debiera ser su ministerio; clérigos que manejan una religión en la que no se escucha a dios alguno y se encuentran tan atareados en lo terrenal que lo divino tal vez quede para otros o para nadie.

La historia, igual que la religión o el poder, están sometidos a los cambios y a tiempos concretos; aunque no lo acepten, ahí estará alguna esperanza de renovación, no de maquillaje. Se pregunta Diego Jesús “si no estaremos asistiendo al final del tiempo cristiano, si no habremos agotado ya el tiempo lineal que conocemos y al que pertenecemos hace ya casi veinte siglos” (1998:31). La respuesta estará en la llegada del tiempo oportuno.

9. 6. ¿El arte cuenta la historia?

¿El arte cuenta también la historia? Si así fuera, ¿cómo la cuenta, como sucedió o rendida al amo y señor olvidando la objetividad? Durante siglos, en escasos momentos las obras de arte se han detenido para reflejar la desgracia de los desheredados, a no ser que sirvieran de decoración o de coro acompañante. Algunas se podrían encontrar, pero no fueron creadas con clara intencionalidad de denuncia, social o de otro tipo, sino como objeto de un acto creativo; será ya, probablemente, en el Romanticismo -recuérdese a Géricault o Delacroix- cuando comience a cambiar la tendencia; sobre todo en la pintura, acaso menos en la escultura. Los movimientos artísticos posteriores se ocuparán más de situaciones sociales y de la marginalidad con otra intencionalidad además de creación artística. Convendría recordar que la literatura, también arte, casi nunca ha olvidado presentar esa otra cara menos favorecida de la vida y, especialmente en la poesía, también en la novela y posteriormente en el teatro.

“La esencia del arte es la Poesía, pero la esencia de la Poesía es la instauración de la verdad. La palabra instaurar la entendemos aquí en un triple sentido: instaurar como ofrendar, instaurar como fundar e instaurar como comenzar. Pero la instauración es real sólo en la contemplación” (Heidegger, 1999:114); de las palabras del filósofo alemán pareciera concluirse que la Poesía está en todo acto creador cualquiera que sea la forma de expresión; de la arquitectura al cine, de la pintura a la música, de la fotografía a la escultura, se diría que en todas se precisa una mirada poética para que sean obra artística; según la opinión del autor de *Sein und Zeit* la Poesía sería el alma que late en cada posibilidad que ofrece el arte o la mano que siempre toca algún hilo de emoción y de sensibilidad reservando parte del misterio en la obra creada.

En el bajorrelieve, una forma de escultura, se sabe ya que la historia fue esculpida sobre la piedra y se escribió sin libertad, no se desconoce que las imágenes principales en él recogidas corresponden a los “dueños / perpetuos de una tierra en la que siempre / anidó la deshonra”. La contemplación de tales figuras causaba terror entonces y asombro ahora, entre tanto “los reyes / de este reino de piedra, bailan en torno de lo que bien pudo / ser esplendor” y a los demás personajes se les reserva el papel de acompañantes y ocupan pequeños espacios vacíos como necesaria decoración humana.

La escultura del bajorrelieve, sus imágenes allí inmóviles, todo ello fue escrito por la misma mano que interpretaba y narraba la historia; la falsificación deja acorralada u oculta la verdad bajo la representación estética: “Máscara y nido en el que a la belleza / se añade

el maquillaje de la belleza misma: esplendor que es astucia / y es salvación y engaño para nuestros ojos” (“Bajorrelieve, VI”); de este modo la belleza adorna y oculta la realidad, para que finalmente la apariencia se convierta en verdad misma, es la capacidad de la poesía para trascender cualquier forma de realidad. El yo poético no duda que, despojadas las imágenes de su belleza, permanece en ellas la crueldad de la imposición del deseo caprichoso del señor, es decir, que mantiene el desasosiego y la sentimentalidad. Y las preguntas continúan, como en “Bajorrelieve, IV”

Mas, ¿cómo obtuvieron su soledad
todas estas imágenes, a las que los más doctos profesores de arte
tan sólo concedieron el privilegio de la hermosura, y a las que el
[historiador
despojó de belleza, las destronó del llanto
que en mis ojos hoy crece? ¿Quién
construyó así la anécdota?

El estudioso de arte busca la belleza, esa apariencia externa que conlleva emoción al contemplar las obras; el historiador se aleja del sentimiento, ignora la belleza tal vez persiguiendo la objetividad. ¿Dos maneras de observar el mismo momento del bajorrelieve? Arte e historia, cada una con su propio correlato de imágenes y palabras. El tiempo irá modelando el bajorrelieve hasta aparecer la imagen que ocultaba; entonces se apreciarán los gestos de crueldad y la mirada de cólera suavizados bajo apariencia de amabilidad e inocencia; son así el paso del tiempo y sus efectos. Sobre el deterioro surge la recreación artística como nueva manifestación y posibilidad de relectura, descubriendo aspectos y matices antes no desvelados. Quedará cualquier obra abierta para que otras miradas se aproximen; “Convive el arte así con el azar, enriqueciéndose / con su lenta armonía de sueños imposibles”, versos finales del poemario en los que se recuerda que si se quiere una obra de arte viva, ha de dar pie a lecturas diversas.

Desde aquello que en Altamira se presenta como esfuerzo y necesidad, para ser considerado posteriormente como arte, “herramienta y arma, música apacible”, ¿habrán perdido su esencia a lo largo de la historia las diversas manifestaciones artísticas? “El gran arte es siempre contemporáneo. El pasado no es algo inmóvil, se mueve, se disfraza con la vestimenta del presente o del futuro, vive y, todavía sueña entre nosotros. Sin él nos perderíamos en el presente.[...] La obra de arte, por ser espacio y tiempo sensibles, es cambiante también”. (D. J. Jiménez, 2004:172-173). Cualquier manifestación artística

siempre es reciente y actual pues lo son los ojos que en cada época hacia aquélla dirigen su mirada. La obra de arte siempre será coetánea de quien se presente ante ella, aunque no siempre sea un documento histórico fiel.

10. “La ironía como juicio”

No deja de ser la ironía una manifestación personal, tal vez ética también, de una decepción ante las carencias que el día a día hace más evidentes. Nunca expresará la ironía, a pesar de su apariencia externa, una visión complaciente de cuanto sea su objetivo sino rechazo; la ironía va siempre mucho más allá de la externa literalidad de las palabras, pretende sobrepasarla destacando en especial los valores que se ponen en conflicto. En el modo de condenar lo que aparentemente se alaba “hay un elemento fundamental de ironía que a veces se olvida cuando se define el fenómeno como manera de decir lo contrario de lo que se quiere dar a entender o explicándolo por la sustitución de un sentido literal por otro figurado” (Schoentjes, 2003:122); lo más habitual es mostrar el rechazo desde la alabanza puesto que al revés puede no ser entendida como ironía y pierde su función.

En los distintos fragmentos en que está dividido “Bajorrelieve” es frecuente encontrar la ironía; es una manifestación de cuán imperfecta es la realidad y el mundo en el que se vive, de ahí el desencanto y negatividad que acompañan a la ironía; de esta manera, la ironía refleja las carencias y, aunque de manera muy pasajera, indica cuál sería el ideal más o menos perfecto o la aproximación a él; desde la palabra irónica se evoca la plenitud y la perfección imposibles y así se provoca el enfrentamiento o comparación entre lo deseado y lo que realmente es, entre el anhelo y la cotidianidad, sin olvidar que hay una escala de valores que en cualquier caso deben estar evidentes en el contexto irónico y deben tenerse en cuenta.

La mirada irónica en estos poemas se dirige principalmente a resaltar la imperfección y la temporalidad del ser humano, así como las carencias de la mayoría y el engaño o abuso por parte de unos pocos. ¿Se esconde la ironía en estos versos de “Bajorrelieve, IX”?

Entre las siluetas de los campesinos, que mandó disecar
[expresamente el dueño,
el párroco bendice
cada rincón de aquella santa casa, pide a sus fieles,
ante los solitarios jardines del palacio, resignación y compostura;
y a los que por entre las flores y las enredaderas
del jardín sufren la caridad, que en oración sigan postrados, rueguen

una mejor cosecha para el año siguiente; díceles que el señor
pierde más oro que todos ellos juntos
cuando, contra su voluntad, nieva o graniza,
o el sol arrasa el trigo sobre el campo.

Las bondadosas palabras del sacerdote, párroco y portavoz del amo-dios y señor, de un poder no absoluto pues se escapa a sus órdenes la meteorología, dibujan de manera indirecta la verdad, la situación de sometimiento en la que viven quienes lo escuchan y cuantos no están “en aquellos solitarios jardines del palacio”. En la continuada loa y alabanza está el descubrimiento de las carencias y de la injusticia como norma de vida; en la oración solicitada se desvela el envilecimiento de un representante de la iglesia que recuerda la riqueza ante los miserables a los que pide perseverancia en su pobreza porque de ella surgirán las ganancias del poderoso. La ironía no está en las palabras pronunciadas por un clérigo que ya es sabido de parte de quién está; él, sin duda, presenta la situación convencido de que las cosas deben continuar así. La ironía se manifiesta en la palabra leída que descubre la contradicción y contraste de dos realidades simultáneas y opuestas, la del que manda con sus corifeos y la de todos los demás, los dependientes de su mano y voluntad, presentado con una apariencia de tranquilidad impuesta por el primero como si ésa fuera la normalidad y la lógica del curso que han de seguir los tiempos a pesar de otras voluntades e intenciones. La ironía se refuerza cuando el lector supera el sentido literal de las palabras del texto, exprime lo que ellas callan, aunque en su silencio se escucha y comienza la valoración ética de los contrastes en él apuntados; entonces, el lenguaje textual recupera su gran capacidad de sugerencia y, después de haber sido considerado <<objetivo>> y neutral, la subjetividad descubre qué había tras la máscara: la vida como fraude y como valor económico que proporciona beneficios a quienes en el mercado de ideas promocionan las suyas bajo la apariencia de únicas y salvadoras, señores que aparecerán al lado de aquellos otros experimentados en todo tipo de ventas para establecerse en todas las plazas donde se considere que hay algún beneficio que acumular.

La ironía, en general y más concretamente en los textos, es casi una necesidad y una ayuda para presentar la verdad sin esa carga, a veces innecesaria, de seriedad trascendente. Schoentjes (2003:123) recoge unas palabras de Rémy de Gourmount quien en 1923 escribió: “la ironía sazona agradablemente la tisana moral; [...] afirmar con desdén es un medio bastante seguro para no engañarse ni por las palabras propias. Esto se debe usar

mucho en literatura, pues ahí todo es incierto y el arte un juego en el que, filosóficamente, nos engañamos unos a otros”; luego la ironía es un complemento que consigue entrar en territorios vedados a otras formas de expresión.

¡Cuántas horas de infancia resumidas en esos versos! En ellos retumba la costumbre rural de bendecir cada rincón de la casa en determinadas fechas, resuenan también las prédicas desde el púlpito en horas interminables de iglesia. Recuerda Baudelaire cómo el talento poético es la infancia que se va recuperando a voluntad, es decir, que sin infancia vivida difícilmente se podrá escribir poesía, ya que carecería de origen y raíz.

La ironía de intención, como lo es la que se emplea como juicio, sirve para entender mejor aquellas situaciones en las que se reconocen características y circunstancias que, vividas o no, afectan al ser humano; no es la ironía en estos casos una excusa sino un reforzamiento expresivo que revela aún más la crudeza de circunstancias inhumanas en las que tienen que desenvolverse tantos seres humanos hoy, como les sucedió antes y cuyo futuro no es difícil de imaginar.

11. ¿Culturalismo?

Las referencias culturales y los nombres relacionados con alguno de los aspectos de la cultura que aparecen a lo largo de este poemario no deben ser interpretados como exhibición vacua de un brillo sin contenido ni como una muestra del acervo cultural del poeta sino como apariciones oportunas y sobrevenidas en ciertos momentos del poema; por ejemplo cuando en el fragmento octavo de “Bajorrelieve” se habla de riqueza y esplendor de la familia se citan “cuadros de Goya, de Tiziano o de Rubens” como ejemplos que evidencian poder económico, lejana sería una pretensión escarpatista de conocimientos de pintura; han entrado esos nombres en el verso sin forzarlo. Esas referencias a pintores sugieren miradas hacia el exterior del poema, a otras realidades que se encuentran fuera del texto.

Si se echa una mirada hacia libros anteriores, se encuentra alguna referencia cultural; así en *Fiesta en la oscuridad* hay poemas dedicados a la pintura de Martínez Novillo, el Bosco, el Greco, al poeta sevillano Luis Cernuda; a César Vallejo, a Antonio Machado y a otros más, en *Coro de ánimas*; la frecuencia de alusiones o dedicatorias disminuye según se retrocede hasta los primeros libros excepto *La valija*, que por el contenido del mismo y los destinatarios de las cartas con poema contiene nombres propios. En otros casos serán referencias más emotivas y vivenciales a espacios o monumentos con los que el poeta tiene cierta vinculación, un monasterio, la catedral, elementos arquitectónicos como

ábsides, besantes o capiteles de “Ante las ruinas del convento del Rosal”, el Júcar. Podría decirse que han llegado al poema casi de “forma involuntaria”, y añade Diego Jesús: “cuando la referencia de la cultura en el arte es simplemente intelectual, la emoción desaparece, creamos una correspondencia estéril de la cultura con el arte. Y el arte sin emoción no es posible” (2004:168). Deja claro el poeta que al crear no pretende que el poema quede ahogado entre referencias culturales sino que éstas están ahí porque el propio poema genera la necesidad de su presencia o, en otros casos, la disponibilidad de ciertos nombres genera el poema y su desarrollo.

Otros nombres que encontraremos en poemas de este libro son Dylan Thomas, Wölfflin, Giotto, Massaccio, Miguel Ángel, Rafael; y siguiendo las palabras anteriores concluye: “las referencias culturales que hay en mi poesía no apagan, creo, la emoción que pueda transmitir”. Y parece evidente que es así. No estaría desencaminado hablar, así lo hace Miguel Galanes, de “culturalismo rehumanizador arraigado en lo sensitivo y concebido desde la imaginación a lo emocional y al asimiento más íntimo de la persona” (1990:10); no en toda escritura en la que aparecen referencias culturales es posible rehumanizarlas si lo que pretenden es el simple destello de exhibición.

El término ‘culturalismo’ desde los años 70 conlleva un cierto estigma que va de la provocación estéril a la decadencia, acompañado por un aroma de artificiosidad que deja oculto el poema; lo que debiera haber sido periférico se convirtió en centro del poema; lo que debiera haber servido para abrirlo hasta conseguir mayor conmoción y nuevas vivencias emotivas provocó un desplazamiento del texto poético que lo dejó vacío y a la deriva.

Comentando este aspecto en la obra de Diego Jesús señala Luján Atienza que en el poeta el culturalismo “no sirve para ensimismar el lenguaje sino para abrirlo a la participación total del lector, hacia una voz plural que haga que los lectores se reconozcan en la referencia” (2007a:335). Texto abierto y referencial con evocaciones propias y colectivas para ser compartido por el yo poético y numerosos tús.

Se puede concluir, con palabras del poeta de Priego, que las referencias culturales que aparecen en su poesía “no componen discurso ensayístico alguno”; por lo tanto no constituyen un elemento fundamental, aunque sí destacable, que la distinga como característica destacable.

12. La realidad, nacida de un sueño: el Barroco

La realidad está comprendida entre lo que siente y lo que vive el ser humano; se renueva constantemente; de ese espacio entre el sentir y vivir nacen las palabras, el lenguaje y los idiomas que, en palabras de G. Steiner (2003:146), “codifican inmemoriales reflejos y giros de sentimiento, remembranzas de actos que trascienden el recuerdo individual, cotas de experiencia común tan sutilmente decisiva como las cotas del cielo y la tierra en que una civilización madura”; así pues, cada palabra nacida en aquel espacio es propia y ajena, lleva en sí más realidades de las que podamos imaginar; la poesía, con esas palabras o sus silencios creará una nueva realidad.

Hay que indicar primeramente que aquí no ha de entenderse el Barroco como época histórica determinada ni como cronología cerrada de un momento artístico concreto sino como un estado de espíritu, o como señala Diego Jesús, “se trata de la categoría dialécticamente más operativa de la poesía española contemporánea, si exceptuamos el período social y, naturalmente, no a todos sus poemas”(1993:9); no permanece circunscrito el barroco a un tiempo sino que pasa a ser considerado como un estado anímico y creativo; Caballero Bonald añade que el barroco es “una intemporal conducta artística (y humana) ante la realidad (y ante la vida), cuya localización en ningún caso debiera reducirse a una concreta cronología de la cultura” (1993:51). Este modo de entender el Barroco no se parece en nada a aquel enclaustramiento ininteligible lleno de oscuridades y desdén divulgado en muchos manuales.

Desde un punto de vista nada restrictivo, la poesía de Diego Jesús es profundamente barroca por su tendencia antidogmática, por la visión crítica de la Historia, por ese extraordinario “revulsivo metafórico” que aparece de manera inesperada o por la dislocación del común orden sintáctico, a través del hipérbaton -“Nunca igual que las aves / de los arroyos, ni como las que se alimentan / desde la sordidez de su belleza, sino como las que a su vida / unen la desconfianza y, como la perdiz o la paloma, buscan su pan / en la simiente, hállanlo en todo / lo que es canto y origen” (“Bajorrelieve, II”)-, en las construcciones oracionales así como el enfrentamiento interno que ofrece la antítesis -“Algo / muere y vive a la vez, nos condena y nos salva” (“Tiempo desolado, III”)- en su juego dialéctico.

Desde los años veinte del siglo pasado el Barroco fue recobrando vida y muestra su influencia en la llamada Generación del 27 y en la poesía posterior; es difícil no encontrar alguna huella barroca en poemas contemporáneos. Y no podía ser menos nuestro poeta,

quien manifiesta su fe barroca en el fragmento segundo de “Concepción del poema”: “La oscuridad es instintiva, y es de su sueño del que nace / la realidad: he aquí el Barroco; infinidad de cuerpos que, tras el cristal de la memoria, permiten vagamente / que contemplemos nuestra imagen”; es la interpretación actual de un concepto de barroco y toda una metapoética en torno al origen de la creación poemática, la realidad nacida de la ensoñación y el concurso de la memoria.

Desde su convencimiento barroco se pregunta Caballero Bonald (1993:51) cómo es posible poner en duda la vigencia y vitalidad del Barroco que, entre otras características, supone un conjunto de actitudes humanas y una manera personal de ver el mundo desde la literatura; añade de manera contundente: “en literatura, lo que no tiende al barroquismo, tiende al periodismo” (1993:54), puesto que sólo la imaginación es capaz de transformar cualquier cosa banal en algo portentoso; lo obvio, lo previsible o “las copias del natural” sólo sirven para escribientes o amanuenses, no para creadores.

Con esta concepción abierta de barroco que supone el no sometimiento a la escritura fácil y domesticada, desde la sustentación en lo histórico, asiento imprescindible para la creación poética, Diego Jesús ‘milita’ en el barroquismo, como García Lorca, Alberti, Gerardo Diego o Lezama Lima.

13. La realidad en el espejo

Superficie en la que las distancias están falseadas y los límites no parecen tener fin; todo tiene cabida en su espacio y a nada ni a nadie niega su entrada: es el espejo. En él se detiene cuanto quiere escapar y la realidad reflejada tiene la vida prestada por otra, su pasividad e indiferencia convierten al espejo en objeto sin alma propia, siempre dependiendo de otros. Se le supone fidelidad en el reflejo, aunque en algunas ocasiones se atreva con deformaciones y otras aventuras distorsionantes.

En “Crepúsculo en las aguas del Júcar” aparece un primer ejemplo de espejo, es el agua del río que refleja altísima la profundidad; el efecto especular el río es preciso y provoca tal confusión que no se sabe si las estrellas están en el azul del cielo o pertenecen al fondo de las aguas.

Cielo que se refleja, altísimo, en las profundidades
del corazón. Júcar cuyas estrellas
hacen que el cielo sea
cima y sima a la vez; pasajera quietud, plácida sombra

que el tiempo hace de agua.

Ciega profundidad celeste, abismo, verde
prado sobre el que aún, la bondadosa mentira de la infancia
nos salva.

Es el Júcar, además, memoria e infancia de un yo que permanece confundido entre bóvedas y profundidades sin ser consciente de si sube a las profundidades o desciende hacia las alturas, que busca a ese tú, verdadera referencia en este sinsentido de espejos, que debe encontrarse en algún espacio intermedio; su presencia trae la calma y hace más llevadero ese día a día que va dejando sus heridas y sus marcas: “Y tú estás sobre el agua / con todo tu misterio, luminosa y reciente, milagro y medicina / de mi cuerpo vencido”; ahí en ese río se encuentra una de las patrias permanentes del yo poético, porque en él se encuentran a refugio infancia y juventud, que serán recuperadas cuando se crea perdidas en el tiempo.

¿Más allá del espejo? Acaso esté el vacío; tras el espejo está la nada, una realidad desvanecida e intransitable. El espejo se convierte en símbolo, en encantamiento engañoso; tal vez sirva para el reconocimiento, nunca para el conocimiento. Otra visión de lo que es el espejo la encontramos en unos versos de Juarroz (1991:145): “El misterio está de este lado del espejo. / Del otro lado todo existe. / [...] / El misterio está en mirar desde afuera / y no desde adentro del espejo, / desde afuera / y no desde adentro de las cosas”; hacia el interior es la dirección del camino especular.

El poema, disposición giratoria de espejos y reflejos en Pere Gimferrer, es el regreso de la mirada del yo poético: “No es un espejo, pues; ni es detrás de ese espejo / donde nos abrazamos a la luz o a la nada” (“Concepción del poema” II). El espejo es sólo apariencia y superficie, textura epidérmica; cualquier similitud entre dos realidades objetivas diferentes como poema y espejo no parece muy evidente. El espejo poemático carece de existencia previa y acaso una confluencia de miradas sirva de cristal que podría llegar a ser alguna forma de espejo pero no el que se limita a aceptar cualquier imagen. “La música / de una forma desnuda, yace tras el cristal, y es necesario, para podernos contemplar en ella / no sólo su existencia sino que, al mismo tiempo, nuestra mirada y el cristal del que hablamos, / construyan ese espejo”, del poema citado más arriba. La dificultad de hallar una imagen especular en el poema parece clara, quizá no sea perceptible ni auténtica si llegara a existir.

Hay ocasiones en las que, como en los espejos velazqueños de “Las Meninas” o “Venus del espejo” sólo se proyectan borrosidad y rostros poco claros, la vida o la realidad se esconden tras penumbras y vaguedades para no ser identificados ni apresados: “Ah si al fin, con el tiempo, la vida / nos dejara existir. Mas se aleja de todo, vémosla en un espejo, se hace un reino de sombras / si intentamos vivirla”; estos versos finales de “Bajorrelieve, III” recuerdan la calderoniana concepción de la vida como sueño o las sombras en la caverna platónica; es una reflexión sobre la imposibilidad de llegar al conocimiento de la realidad si se intentara comprender desde el discurso racional; acaso nuestras vidas sólo sean una combinación de apariencias y reflejos que desfilan ante cada ser humano como si fuera vida verdadera, sin que éste logre saber si se encuentra ante una representación o ante la auténtica realidad. Es éste un modelo de espejo que no permite ser examinado con detenimiento, pues en esa acción estaría su ruina, su desaparición.

Igualmente sucede cuando se echa la mirada hacia atrás; en ese espacio la disolución de la imagen de la realidad es evidente: “noche que en los espejos / de la tranquila madrugada es luz, es reflejo de todas / cuantas imágenes difumínanse al alba, / tórnanse en sortilegio, en magia, / en olvidados signos ante los que se desvanece la realidad” (“Bajorrelieve, VIII”); todo queda desdibujado y envuelto en una atmósfera en la que la racionalidad no tiene cabida. A través de imágenes nada nítidas, ya que llegan cargadas de sortilegios, y de signos cuya efectividad es dudosa se podrá imaginar la naturaleza de cuanto rodea al ser humano, se alcanzará alguna forma de consciencia desde la que emprender un acercamiento a lo más próximo para conseguir no su conocimiento sino el reconocimiento de ese ámbito.

Al yo poético le interesa la búsqueda de un poco de luz considerada más desde la analogía que desde la deducción racional, es decir, ante la dificultad que presenta comprender cómo no podemos alcanzar el verdadero conocimiento de la realidad acude al espejo en un intento de aproximación comprensible.

En los versos iniciales del fragmento cuarto del mismo poema el yo poético avanza un paso más, “Toda existencia anida en el espejo / de su propia mirada”; la mirada es creadora, incorpora y conforma cuanto ante ella se presenta; no existe lo que no es mirado; todo aquello, sea material, emocional, misterioso o de cualquier procedencia, que no sea capaz de atraer la mirada, difícilmente puede existir puesto que quedará recluido en la sombra. Es de destacar también la importancia de la subjetividad frente a una supuesta objetividad que tal vez ni exista, ya que en los versos citados se habla “de su propia

mirada” considerada como espejo; desde ahí, desde ella, desde afuera como diría Juarroz se generará el poema en el que se habrá de recoger otra forma de existencia, aquella a la que se asoma la mirada.

14. De flor y pájaro: *Varia*

A lo largo de este poemario es frecuente encontrar el término “flor”; aparece y desaparece; se encuentra hasta en veintidós referencias. Como elemento decorativo y de aparición esperada en el texto: “Doblegada hermosura del viento entre las flores” (“Fabulación”), “Las palabras, como los más bellos cuerpos desnudos / rodeados de flores y de muerte”, “Las flores, [...], / lloran sobre la alfombra / y el tapiz del palacio” (“Concepción del poema” I y III).

“Flor” puede ser utilizado como símbolo, como trasunto y explicación, como referente, como sucede en “Aceptación del sueño”: “una flor / por ejemplo, la gloria del poema no es el conocimiento / que de la flor tengamos, sino la breve imagen que se desvanece / en la insistencia de su propio recuerdo”; se pretende distinguir el lenguaje científico-técnico del lenguaje literario o creativo. En una interesante reflexión sobre la fuerza y capacidad creadora de la palabra, Gabriel Celaya recuerda cómo Mallarmé hablaba de “la iniciativa de las palabras”; el poeta se pone a veces en manos de la palabra y con ella alcanza más allá de lo que sospechaba. “El poeta no se expresa mediante palabras sino *en* palabras. [...], en este sentido de recreo y de recreación es inventor de lenguaje” (1972:76). Por tanto, el lenguaje poético es en gran parte personal y ‘propio’, cada poeta se ha apropiado de él, lo va inventando en cada poema, por eso es suyo, es su forma personal; el lenguaje científico es más universal y general, más común a toda la comunidad científica que participa en la misma línea de investigación.

El lenguaje de creación, el que utiliza el poeta, contiene toda una emoción personal que comunicará a sus versos con el fin de convertirla en conmoción si es capaz de transmitir a los demás cuanto a él lo emociona; lejano queda del lenguaje científico o técnico, desconocedor de emociones y sin afán de conmocionar. De todos modos, a nuestro poeta se le plantea una duda al respecto, pues desconoce en qué dirección se mueve la emoción, y añade: “me pregunto si no será el poema que escribimos el que nos emociona en vez de ser nosotros los que vertemos nuestra emoción en él” (Méndez Rubio, 2004:177). Finalmente, continúa, tal vez no sea el poema lo que contemplamos sino la emoción que bien pudiera quedar convertida en obra de arte. Según su naturaleza, así lo señala Cirlot

(2003:212) en su *Diccionario de símbolos*, la flor es también símbolo de la primavera y de la belleza así como de la fugacidad de las cosas; ejemplos de ello se encuentran en estos versos: “Flor que en el amanecer abre sus pétalos de nieve”, “Flor / cuyo paraíso, reflejado en el agua, nos hiere. Flor que en su aroma / nos marchitamos siempre” (“Bajorrelieve” I y II). La vida, y especialmente la hermosura de la flor, son efímeras; tal vez por eso, en perfecta analogía, acompaña frecuentemente a los muertos en su despedida y en su recuerdo.

De belleza carecen otras flores no por carencias naturales o transformaciones sino porque son portadoras de un estado anímico ajeno pero asumido como propio: “Flor que nuestros ojos hacen / de papel y salitre”, “De orín las flores / que los cielos levantan” (“Bajorrelieve” III); o son imagen referente de situaciones y maneras de actuar negativas, como se puede apreciar en el fragmento séptimo del mismo poema en que tras haber enumerado situaciones de abuso de poder aparecen “Flores / de envenenada escarcha, inviernos de deshonra”; sirven en ese caso las flores como espacio de encuentro y confrontación de contrarios; por un lado, toda la simbología de la flor y, por otro, invierno y veneno que son sus elementos destructores.

Menor es la frecuencia de clases de flores, aunque sí aparecen las que suelen ser más comunes en jardines de cualquier casa de pueblo, como lirios, hortensias, azucenas, rosas: En el poema pueden adoptar simbologías contrarias a su naturaleza como ser de azufre, otras estar secas o en descomposición, siempre con la finalidad de dibujar situaciones sociales en las que se han impuesto circunstancias que deben ser denunciadas; así puede apreciarse en los versos iniciales del fragmento noveno del poema citado:

De capillas o púlpitos
borrados por el tiempo, entre rosas de azufre,
un hedor de azucenas podridas, de avinagrados mostos
y jazmines ya secos, emerge confirmando
que la voz fue penuria en los altares:
y las palabras de los clérigos
eco de salamandras y de víboras.

La única función de las flores y su estado natural en el cuadro anterior es destacar la degradación a la que se ha llegado; rosas y azucenas contienen una especial connotación y simbología en el campo de los sentimientos y de la blancura o pureza.

Otras plantas, como el tomillo, la zarza o la aliaga traen consigo recuerdos de los días de la infancia, como se aprecia en “Noche de san Juan”, “Aún traen los días / olor a zarza y a tomillo / y a aliaga en flor”.

De pájaros: amantes de la libertad y el vuelo cuyo límite reside en su resistencia, desconocedores de la fatiga, los pájaros de estos poemas tienen vuelos y límites ajenos a su naturaleza; “Sueñan / lentos pájaros de agua” (“Ante las ruinas del convento del Rosal”); en “Noche de san Juan” sueñan también unos pájaros nacidos en ámbitos oníricos que, a pesar de su fragilidad y naturaleza pétrea, tan altos vuelan y “sueñan frágiles, altísimos, pájaros de piedra”; elevadas son las ilusiones y aspiraciones de cualquier ser humano pero se vuelven frágiles al chocar con la posibilidad de ser alcanzadas.

Sólo los pájaros que la tarde acerca a las orillas del Júcar o aquellos de imaginado canto en Altamira -“cómo ahí canta el pájaro”- parecen ser los que disfrutan de alguna libertad; los demás quedan sometidos al sueño y a la noche -“pájaro nocturno cuyo canto / dibujara el silencio” (“Bajorrelieve” I)- en una traslación imaginaria de vidas tan ajenas como incomparables.

Han nacido estos pájaros para la poesía sin relación alguna con los de vuelo real y libre, en la poesía viven; otros diferentes serán aquellos de los que habla Leopoldo M^a. Panero en versos de estética arrasadora, “Sólo es hermoso el pájaro cuando muere / destruido por la poesía”. ¡Belleza y destrucción! No tan lejano de aquellos otros ya escritos por Diego Jesús cuando indagaba cómo se concibe un poema y escribía: “Destruir y crear. He aquí dos palabras, dos bellos gestos que / nos producen placer”.

Habría que destacar cómo la música se va presentando como equilibrio y armonía, “Sonido, música, es el sueño”, escribe en el primer poema pórtico; otras apariciones de la música, aunque no numerosas sí parecen significativas.

Importante señalar también la poca trascendencia que tiene el paisaje exterior en el poemario; su presencia no define los poemas. Da unas pinceladas paisajísticas cuando contempla las ruinas del convento del Rosal, “Amapolas y prados / florecidos y frescos, / crecen en torno a este silencio”; paisaje soñado en “Fabulación” y el que se refleja en las aguas del Júcar. En los demás poemas apenas hay paisaje, aunque sí horizonte. Con ello el poeta no quiere situarse en un lugar concreto porque sabe que las emociones, los éxitos y fracasos del ser humano son tan universales que no tienen que quedar circunscritos a un espacio ni a un paisaje.

15. De Bajorrelieve

Desde las pinturas de Altamira, con la evidente reflexión manriqueña del *Ubi sunt?* – “de aquellos años frágiles / y sin patria, ¿qué se hizo?”, “¿Qué se hizo del tiempo?” (“Bajorrelieve” VI y VII)-, o la idea frecuente en el Barroco del *Vanitas vanitatis* – “Turquesas y platino, / cuadros de Goya, de Tiziano o de Rubens ...[...] / Vida / de la que el tiempo nos devuelve ahora / sus borrosas imágenes” (“Bajorrelieve” VIII)- hasta el origen, concepción y posesión del poema o las capacidades y limitaciones de las palabras y el lenguaje, sin olvidar la lectura crítica que se hace de la Historia y del presente, que llegará a formar parte de ésta, todo queda recogido en ese bajorrelieve constituido en texto y pretexto; texto leído en un presente que, como diría Susan Sontag, se convierte en una antigüedad instantánea, pero sirve de apoyo para mirar hacia el pasado y denunciar la vida injusta del “hombre de la hoz” frente a los dueños de los campos y las mieses, reclamar justicia para los derrotados y abandonados de entonces y de ahora cuya única función es la asentir al unísono en un coro de continua alabanza sin esperar recompensa duradera. ¡Qué razón tenía Barthes al considerar “la escritura [como] un acto de solidaridad histórica” (1989:22) con quienes nunca ocuparían una simple línea del gran texto si la escritura, o alguna al menos, perdiera ese carácter de histórico! El poeta recoge como receptor la desesperación del ser humano acumulada durante siglos y, mirando hacia un futuro en el que aún se albergue alguna credibilidad, la presenta como horizonte, como esperanza. La estética del texto, la belleza del imaginario poético y del lenguaje, no tienen por qué arrinconar ni ahuyentar a la ética. “Dice Cernuda, refiriéndose a la poesía de San Juan de la Cruz: <<La obra poética es resultado de una experiencia espiritual, externamente estética, pero internamente ética>>. Pues bien, su experiencia humana también se nos presenta, en la poesía, bajo este doble aspecto, ético y estético” (Brines, 1995:101). La poesía de Diego Jesús Jiménez, como la del místico carmelita aunque, probablemente, con vivencias en grado diferente, nace de una conciencia ética civil y solidaria innegable, de un compromiso crítico, de la insumisión cívica como actitud intelectual ante el pasado y un ahora en que la imposición arbitraria de quienes manejan el destino de la gran mayoría ha sido la norma; tampoco el porvenir se atisba en el territorio del ser humano mejor que lo vivido. Tal vez se haya teatralizado tanto la vida que para el hombre tan sólo sea el disfraz el que ayude a diferenciar las épocas actualizando los decorados. Frente a todo ello, la escritura del poeta conquense no quiere ser complaciente ni juego de

entretenimiento sino un intento por mover hacia el desasosiego “a través del empleo de un lenguaje aparentemente denotativo, frío y distante en algunos casos, en el que subyace una perspectiva crítica y un cuestionamiento de la referencialidad lingüística en el discurso realista” (Lanz, 2001:56); las palabras son las mismas para quienes escriben pero el lenguaje de cada uno es diferente. Los poetas, por otra parte, “ven las palabras” que escriben, imprimen en las palabras una función lingüística que integra lo cierto en lo inverosímil. Sin embargo no hay que olvidar que la lengua es una herencia patrimonial colectiva que debe ser mantenida y mejorada para transmitirla con el menor deterioro posible; la poesía puede ayudar en esa tarea.

Bajorrelieve es literatura viva a pesar del pretexto de un bajorrelieve cuyas escenas cada vez son más borrosas; escritura viva del ahora y del entonces; “si carecemos de literatura viva nos volveremos cada vez más ajenos a la literatura del pasado” (T. S. Eliot, 1992:17). Llegarán momentos, si se cae en esa desmemoria -la escritura tal vez sea el modo de fijar alguna memoria y la literatura es en gran parte memoria perfeccionada-, en que nuestro propio idioma, nuestra historia y todo el patrimonio heredado de los antepasados nos extrañe y parezca ajeno; difícil será, entonces, explicarse y comprender cuanto vaya aconteciendo. La escritura viva es una manera de sobrevivir y de perdurar unidos a aquel tiempo y de sentirnos parte de una trayectoria en numerosas ocasiones titubeante. Es innegable el valor taumático de la palabra creadora, capaz de resurrección inesperada de lo aparentemente muerto y de conceder la perdurabilidad a lo que es sólo temporal; así lo cree Juan-Carlos Mestre: “Un pueblo que sale en un libro es más que un pueblo [...]. Sus vecinos ya no morirán nunca, sus casas jamás se derrumbarán bajo la lluvia” (2007:105). Y la palabra más que signo será tiempo, cualquier tiempo, duradero o efímero, con sus sueños y fracasos; las palabras son años, - dice Octavio Paz, y añade: “Al decir lo que dicen / los nombres que decimos / dicen tiempo: nos dicen, / somos nombres de tiempo” (1990:307); por tanto, sometidos a los caprichos de la caducidad y condenados a convivir con ella como recuerdo de un destino inevitable; nada humano es ajeno al tiempo. El poeta siempre estará ahí porque en él ha llegado para hacerle frente y navegar tiempo arriba, para detenerlo en su poema o para dejarse llevar con él, con quien había acudido; en versos de Vladimir Holan (2000:133), “también el poeta llega a tiempo / precisamente cuando está fuera de tiempo...”. El poeta ocupando el espacio y el tiempo en pequeñas parcelas intensificará su presencia real, delegando en el yo poético o refugiados ambos tras un texto con aparente falta de referencialidad.

Bajorrelieve es un compromiso con el lenguaje considerado como patria o *matria* en el que se esconden otras patrias menores acogidas a aquélla, como la infancia – aunque, según Ilhan Berk, “sólo la infancia de los poetas es larga” (C. Janés, 2005:9)- la muerte, la juventud, el amor...; por otra parte, será el lenguaje un mediador entre el yo y la realidad real o creada, entre el yo y el tiempo histórico, aunque en algunas ocasiones el yo poético parezca disuelto, no desaparecido, porque así puede aparentar mayor objetividad y destacar el cuestionamiento de la realidad. Sea como fuere, el poeta, que unas veces escribe creando y otras crea escribiendo, parece lanzar una red a lo desconocido como si de un salto en el vacío se tratara; guiado por la emoción y su percepción recreadora de la realidad alcanzará o no el poema sin temor al silencio. Son ámbitos en los que el “animal racional” aristotélico deja paso al “animal simbólico” (E. Cassirer) puesto que la vertiente irracional del hombre trata de imponerse sobre la razón, el símbolo sobre el razonamiento; ¿qué habría sido del hombre sin la posibilidad de emplear y crear símbolos? Es así cómo la escritura poética acude a salvar, a poner de manifiesto las fuerzas interiores sometidas habitualmente a la racionalidad mediante la creación del símbolo y su riqueza visionaria y poliédrica.

Acaso este poemario sea un intento del poeta de rescatar de la realidad lo temporal y efímero para transformarlo en duradero y perenne a través de la escritura. Si las pinturas y dibujos de Altamira no hubieran sido entendidos como arte y misterio, habrían quedado en el olvido, entre ruina, abocados a la desaparición; en los versos del poema reciben el aliento necesario para pervivir.

Priego, el Júcar, las hogueras de San Juan, las ruinas sostenidas del convento del Rosal, se salvan porque la escritura los rescata de la fugacidad en la que se sumerge lo cotidiano y así mantienen su identidad frente al anonimato que conduce al olvido común. La fertilidad de la palabra en la concepción de un poema detiene la desolación que el tiempo lleva hasta la desaparición. La pervivencia de la memoria que no sólo ha de ser reproductiva sino también creativa salva del olvido el texto e hipotexto de cualquier *bajorrelieve*.

Bajorrelieve es una forma de defensa frente al agobio y las ofensas de la cotidianeidad; en él se muestra una manera de ser y de estar, acaso también otra manera de haber sido; es un itinerario a las fuentes de la identidad del ser humano tan desconocidas e ignoradas. Poemario en el que queda en evidencia el poder devastador del ser humano sobre sí mismo y sobre sus semejantes; al mismo tiempo pone de manifiesto la dialéctica construcción–

destrucción que recorre la Historia y la creación humanas como recuerdan en el fragmento tercero de “Concepción del poema” los ya citados versos, “Destruir y crear. He aquí dos palabras, dos bellos gestos que / nos producen placer”.

Obra coral y de memoria colectiva bajo la batuta personal de un yo poético y del poeta que indagan los diferentes ritmos para cada momento. Como obra de arte ayuda, en expresión que recordaría a Nietzsche, a no morir a manos de la verdad sino a permanecer en el ámbito de la consentida irracionalidad, a establecerse en la duda como itinerario siempre abierto a otras interpretaciones.

VADEMÉCUM PARA UN ITINERARIO

X. VADEMÉCUM Y UN ITINERARIO

Itinerario para náufragos (1996)

1. Preámbulo como introducción

Pensando tal vez en largas rutas, iniciáticas o necesarias para la supervivencia, recordando las necesidades que se le presentan a cualquier viajero, Diego Jesús Jiménez propone itinerarios no muy transitados a quienes han sobrevivido a caminos y andares, a cuantos intentaron alcanzar cualquier Ítaca y tuvieron que ser rescatados tras la tempestad siempre amenazante. Al náufrago, como si fuera un Dante o Virgilio, guiados por lo desconocido, se le propone un itinerario que sólo parece atravesar esos infiernos que queman las vidas del día a día, terrenos devastados por el insaciable avance de una incoherencia que parece imponer sus normas a quienes aún crédulos esperan habitar los muy alejados, dudosos y casi imposibles paraísos.

Aquellos que ya naufragaron, quienes naufragan cada día sin creerse náufragos, cuantos fueron arrojados a los márgenes de la Historia y aún reclaman justicia o reconocimiento, todos, el ser humano, hemos sido o somos náufragos en medio de un mar de inconsciencia y de una algarabía generalizada que actúa como disfraz perfecto para encubrir una realidad que no desea ser reconocida, que prefiere la comodidad de acallar las preguntas. Sin marcas en los caminos, sin señales indicativas en las rutas y sendas, es necesaria alguna referencia que conduzca hacia un horizonte.

Este itinerario es mucho más que una línea zigzagueante -¿acaso señal de duda?- en un plano o en algún mapa; además de espacio físico reconocible, temporalmente fijado a un suelo, sobre el agua, su reflejo o simplemente imaginado, es también un estado anímico, de trasiego, de estar de paso sobre lo propio como si fuera ajeno, a la espera de la aparición de la sorpresa, de lo imprevisto, tal vez de lo mágico, para que definitivamente se disipe tanta noche duradera. Tienen los itinerarios algo de misterio, cierto ambiente místico: la aspiración, la búsqueda de lo que siempre está más allá, un acercamiento que se aleja. Los grandes místicos, con la mirada en el horizonte donde espera un ser supremo, señalan en sus escritos caminos y trayectos para almas que persisten en la insistencia, encaminadas a alcanzar la meta donde está la felicidad que ansían; reconocen dificultades,

dudas y desánimos, también fracasos que conducen a reiniciar o abandonar, pero éstos son otros itinerarios para los que es precisa la negación de evidencias más terrenales y cotidianas.

No sólo es ruta, camino, trayecto o viaje hacia, sino también decisión y proyecto, información aneja y pensamiento, un sobrepasar el tiempo presente. Habrán quedado además huellas de cuantos ya pasaron, rodadas y marcas de las que, por individual y único en que se convierte cada itinerario personal, no se podrá prescindir; mantiene un carácter colectivo y patrimonial de cuantos han sido o sean algún día caminantes. La vuelta atrás, aunque sea una posibilidad, no forma parte del mismo; ya no es itinerario lo que se desanda sino negación del tiempo y espacio recorridos, la renuncia al futuro. La vuelta a la partida no será como el inicio ni como la ida. Desde la memoria y el recuerdo cabe la mirada hacia atrás, un regreso a veces ucrónico mas nunca la instalación veraz en la rutina de lo vivido.

La escritura poética se convierte en un itinerario cuyo origen exacto, el dónde o cuándo el poeta mismo desconoce; se lo propone primero a sí mismo y a otros posteriormente en un poema del que todo lo ignora hasta que consigue finalizarlo; sabe que en ese trayecto se producirán pérdidas propias y ajenas, que el asomo de la muerte o de la desmemoria han de ser calmadas desde la escritura misma, que ha de ser capaz de cambiar el nombre de la realidad y de las cosas para que la desesperación se transforme en esperanza. “Lo mismo / es que emprender un viaje y olvidar el camino de regreso / el poema que escribes”, se señala en el fragmento III de “El temblor del silencio” comprendiendo cómo la escritura es un viaje sin retorno.

Poema y viaje, itinerario no sólo para náufragos sino para navegantes o caminantes, y todos lo somos, que en cualquier momento se encontrarán envueltos en la tempestad que trae consigo zozobra, en el enfrentamiento al devenir, a los efectos que consigo lleva el paso del tiempo, a la caducidad. Conviene tener presente, como repite Gamoneda (2003: 2-3) que la poesía “se escribe desde la perspectiva de la muerte”, con esa acompañante muda y silenciosa a la que es imposible esquivar; desde los libros más tempranos, en nuestro poeta es evidente esa presencia que nunca admite excusas ni compromisos falaces.

Recorrer cualquier trayecto supone una forma de observar el tiempo, pues es tiempo que avanza en busca de lo desconocido en nuevos espacios a la vez que va dejando atrás otro tiempo con lo ya vivido, con lo ignorado, con lo presentido. Y la vida prosigue manteniendo la espera.

Itinerario para náufragos es un poemario decisivo e imprescindible en la poesía en castellano de la segunda mitad del siglo XX. Numerosos premios reconocen su importancia y acreditan su trascendencia: Premio de Poesía “Jaime Gil de Biedma” 1996, Premio Nacional de la Crítica del año 1996, Premio Nacional de Literatura en la modalidad de Poesía, 1996; “Poética”, incluido actualmente en este libro, y con el poema “Catedral de León” fueron galardonados con el Premio del XXX Certamen Nacional de Poesía de Villafranca del Bierzo, siendo publicados en junio de 1996 en un libro carpeta bajo el título *Interminable imagen*, con dibujos de Juan Carlos Mestre, en la colección Calle del Agua, nº 2.

El profesor y crítico literario Juan José Lanz (2001: 101-102) ha seguido los avatares por los que el título y la composición de este libro han pasado hasta alcanzar su actual y definitiva forma. Inicialmente el poeta anunciaba *Imagen de los sueños* que posteriormente pasaría a ser *Elegía en Madrid*, título este que parece un poco escaso para cubrir todos los poemas que lo van a completar; este último desaparecería como título de libro o de una sección del mismo, aunque el sentimiento elegíaco permanecía; a *Itinerario para náufragos* se incorporaban todos los poemas; la génesis de algunos de ellos coincide en el tiempo con otros de *Bajorrelieve*; es probable que en 1989 comenzara la gestación del que finalmente será el poemario que tenemos ante nosotros.

El libro fue bien acogido por los lectores y por la crítica literaria; alcanzó la cuarta edición.

García de la Concha (1996:8) dice en el *ABC Cultural* que “la unidad del libro es básicamente tonal y permite muy diversas variaciones. [...] <<La eternidad / sólo vive en lo efímero>>. En esa oposición superior se sustenta la vigorosa construcción de este libro excelente”. Eduardo Alcalá (1998:25), pseudónimo de Florencio Martínez Ruiz, escribe en el diario *El Día*: “evidencia en *Itinerario para náufragos* un estilo fuertemente personal, de un barroquismo controlado, basado en la sucesión de imágenes en las que su capacidad de deslumbramiento [...] se impregna con un tinte emotivo, abriendo a la vez, caminos de meditación”. En la revista *Ínsula*, 607, apunta Lanz (1997:13): “*Itinerario para náufragos* comienza identificando el poemario con <<Espacio para un sueño>>.[...] Vida, sueño y muerte se enlazan con la mejor tradición barroca [...].Y el poemario concluye verificando que la única realidad posible es la soñada”. Por su parte Molina Damiani (1997a:113-120) señala en *República de las letras*, nº 52, que el poeta escoge en este libro “como punto de partida [...] la razón vital de que se nutre el imaginario

surrealista.[...]. Ante el angustioso naufragio de la sociedad [...] nuestro poeta determina aferrarse al tiempo de su vida y hacer memoria de su propia naturaleza. [...] *Itinerario para náufragos* materializa [...] un universo textual asimétrico y civil, mágico y útil, imaginario e histórico, barroco y moral”; y en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* añade el crítico Molina Damiani (1997b:73) que este poemario “diseciona [...] el rostro salvaje de nuestras afueras más cercanas, allí donde nuestra civilización muestra impunemente su crueldad y deja ver las entretelas de su disfraz presuntamente ilustrado”.

Las opiniones recogidas destacan aspectos importantes en muchos de los poemas, como ya se ha señalado en algún momento, así el ámbito barroco que crea, la realidad soñada, la dialéctica entre opuestos, el deslumbramiento de imágenes o el disfraz bajo el que se oculta lo real.

2. El poemario

Abre sus páginas con tres citas muy significativas y referenciales, como hitos que pueden estar presentes y servir de señales en este o en cualquier otro itinerario poético o vital; pertenecen a M. Proust, a L. Rosales y a F. Pessoa; común a todas ellas, el paso del tiempo vivido con diferente intensidad: el recuerdo, inmanencia de la infancia, el futuro con sus sueños posibles y cambiantes. Tres mojones en el camino.

Los versos del poema pórtico, “Espacio para un sueño”, discurren entre un paisaje impregnado de cierto romanticismo con nieblas otoñales, entre la palabra meditativa sobre el paso del tiempo “que, como los ríos, huye / ...al obsesivo espacio de cuanto no ha vivido”, o la esperada decadencia que anuncia ruinas, en un ambiente de *locus amoenus* recuperado: “Escondido repite, / por cipreses y yedras, un pájaro su canto “ ; tampoco están ausentes la duda teatral o el desconcierto barroco o ya contemporáneo sobre la vida como sueño o realidad o recuerdo, “No sabes ya si vives, / o si sueñas o has muerto y no te has dado cuenta”. En “Bajorrelieve, II” del libro homónimo, con un guiño poético que recuerda al César Vallejo de *Los heraldos negros* en su dialéctica y trato frecuentes con un Dios que parece despistado o sordo o enfermo, los dioses son quienes han perdido la consciencia y, obnubilados, no aciertan a diferenciar la realidad soñada de la real y cotidiana en medio de su confusión divina: “Diríase que duermen, o que olvidan o han muerto / los dioses de este reino”; de esta manera, como si de un dios se tratase, el yo poético reflejado ahora en un tú queda así sublimado y elevado también a creador, deificado, acosado por el mismo naufragio en que se ven envueltas las deidades.

Este poema temáticamente aparece ligado a “Aceptación del sueño”, de *Bajorrelieve*; a “En la pintura de <<El Bosco>>” I, de *Fiesta en la oscuridad*, donde ya escribía “Sueño sin dueño / soy; un sueño / que a nadie pertenece”, y continúa en el fragmento II: “La realidad no es nada / si no puede soñarse”, verso este que circula en paralelo con los que posteriormente leeríamos en “Concepción del poema” II, de *Bajorrelieve*, “La oscuridad es instintiva, y es de su sueño del que nace / la realidad”. Es evidente la presencia del sustrato barroco patente en la (pre)ocupación creativa del poeta conquense quien con frecuencia habla de realidad soñada, realidad trascendida, de anticipación a la realidad, de “la posibilidad de la poesía de crear una nueva realidad”. Está en perfecta sintonía con Valente al considerar que el poeta no dispone de un contenido de realidad conocida de antemano sino que la irá descubriendo y conociendo en el nacimiento del poema, momento en el que surge una realidad otra que entonces comenzará a ser percibida; al fin y al cabo “Somos cuanto nos es permitido descubrir que somos en el poema, *cuanto nos ocurre en él*. El yo que ya no existe, el que algún día fuimos, hoy no es sino vestigio, ruina y disipación” (D. J. Jiménez, 2004:174); será en el poema donde de verdad el poeta se reconoce a sí mismo, se identifica, adquiere un sentido su entidad, donde le es permitido vivir, donde preserva el espacio en el que respira y toma aliento.

Hay que destacar, en primer lugar, la fuerza creativa que contienen los títulos de las diversas partes del libro -“Arcángel de ceniza”, “Sepulcros de la luz”, “Oficio de verano”, “Lugar de la palabra”- como los de algunos poemas -“El temblor del silencio”, “Escombros de luz”...-. Un título es siempre un texto o ¿un pretexto?, provocador, que orienta de alguna manera hacia una interpretación del texto, del poema; (pre)dispone al lector y lo incita a imaginar y crear un cosmos textual y poemático antes de conocer el texto; el título es en cierta manera una (re)presentación unitaria de lo que aún se desconoce; en él están las puertas de entrada y salida del texto que encabeza. De igual modo, la ausencia de título se asemeja a un salto sin red, a la entrada en un espacio sin rótulo indicativo, a la sorpresa de lo inesperado.

La primera parte del poemario, “Arcángel de ceniza” -¿será el trasunto del Ave Fénix o el castigo de Ícaro?-, la compone un único poema: “Homenaje a Federico García Lorca”. Desde esa imagen en la que se funden una no-realidad espiritual, el arcángel, y la ceniza, señal de una entidad destruida, espíritu y lo que fue materia, unidos, sirven de entrada a un imaginario poético que recorre los vericuetos del alma humana individual y colectiva, del presente y de la Historia. Servirá este homenaje como punto de encuentro y reunión entre

el poeta granadino y Diego Jesús en un texto que, sin ser nombrado, late en lo profundo, *Poeta en Nueva York*, tal vez el libro más original, rupturista y determinante de García Lorca. Se representa la ciudad como lugar inhóspito donde el anonimato y la negación del individuo como persona se convierten en norma de comportamiento, siempre movidos por manos invisibles de prestidigitadores que manejan los hilos de vidas ajenas como si de valores bursátiles se tratara; asentadores e intermediarios son el complemento fiel a los anteriores. “Huele a fatiga y a cartón” la vida de los demás. Más que lugar de acogimiento se ha convertido la ciudad en territorio enemigo en el que la lucha y la desconfianza se convierten en ley y norma de sobrevivencia.

El verso primero del IV fragmento, “De la noche descende como un ángel huido de los cielos”, anuncia un origen celestial sospechoso; como si de una huida furtiva se tratara el descenso aparece envuelto entre “pétalos grises”, manos sin vida, sueños sin fuerza, dibujando un cuadro vivamente expresionista en el que sobresalen los rasgos más provocadores de la imaginación: “Llega desde la muerte, / desde negros océanos deshabitados, con veloces caballos purísimos y errantes; / sus caballos glaciares cuyo galope eterno pisotea las flores, [...] / Regresa de las lágrimas de los amaneceres, perdida en la marea de sus ojos vacíos...”. Es grande el contraste entre unos caballos que se presentan limpios y raudos y la descomposición con decadencia en que están envueltos hasta el pisoteo insensible de las flores. Y en ese descenso imparable a no se sabe bien qué infiernos continúa el poema: “Desde sus sienes abrasadas por extraños arcángeles de ceniza y de niebla descende, / regresa enfurecida a sus más bajos fondos”. No es la ciudad soñada o deseada y tantas veces mitificada en textos de otras épocas sino “flor de infortunio” en la que el silencio comparte con el griterío espacios comunes y anónimos. ¡Qué cercana esta atmósfera a la de la ciudad norteamericana en la “Oda a Walt Whitman”: “Nueva York de cieno, / Nueva York de alambres y de muerte: / ¿Qué ángel llevas oculto en la mejilla?” (G. Lorca, 1996:564). En ese descenso dantesco ángeles y arcángeles colocan un contrapunto de malditismo por su procedencia celestial y posterior caída en desgracia. Desde la soledad creadora coinciden las miradas de ambos poetas hacia esos ámbitos deshumanizados e irrespirables en que los ejecutivos y su acompañamiento obtienen los beneficios a los que nunca accederán quienes han de compartir territorio con la miseria y las ratas; los gestos, la llamada de auxilio de los naufragos no van a ser atendidos.

La proximidad figurativa entre este poema y *Poeta en Nueva York* no es muy palpable, pero hay una estética expresionista, un hálito y sensibilidad creativos que permiten relacionar estos textos que convergen en la representación, degradada, de la vida humana de cuantos, incapaces, no alcanzan a distinguir entre el amanecer o la noche, la vivienda o la chabola, o aquellos que “saben que van al cieno de números y leyes, / a los juegos sin arte, a sudores sin fruto” (G. Lorca, 1996:536). La realidad presentada en esta escritura alcanza más allá de la epidérmica apariencia; la mirada indaga en eltrasmundo de las luces de neón, no se queda retenida en el trasiego diario de la superficie; en esos ámbitos han respirado idéntico aroma de frustración y desencanto el poema de Diego Jesús y el libro de García Lorca.

La siguiente parada en este itinerario será “Sepulcros de la luz”. ¿Dónde habrá de permanecer yacente y sepultada la luz? Acaso pueda hallarse entre el marasmo en que se convierte la ciudad; tal vez manifieste su fulgor egoísta en aquellos otros lugares y centros de culto donde, provocadores, han sido introducidos ídolos de cualquier procedencia, tallas de ángeles, de santos, capaces de absorber una luz que no va a ser devuelta puesto que guardan para sí hasta la posibilidad de su propio reflejo. Otras veces, la luz permanece enredada en bosques o atrapada entre las aguas del un río: aquí engendra nueva vida y da cobijo a los sueños.

En la primera parte de “Sepulcros de la luz”, a través de los poemas -“El temblor del silencio”, “En la oscura paciencia de los bosques”, “Escombros de la luz”-, se recorre otro tramo del itinerario observando con inquietud y desasosiego ese espacio, la ciudad y su “corazón de piedra” como uno de los destinos impuestos para hospedaje de la vida humana; en otros momentos la mirada de los poemas se vuelve hacia la memoria de aquella infancia en la que era fácil esconder tesoros imaginados, ser “capitán de bandidos” y ocultar reinas cautivas en el desván del imaginario infantil. En estos poemas el yo poético medita y extiende su reflexión sobre la imposibilidad de dominar el paso del tiempo, manifiesta el pasmo que produce contemplar la Historia con sus disfraces y sus “figuras sin sombra” o esos “pálidos colores / con que oculta el pasado su derrota”, a la vez que se reconoce la inhabilitación del hombre para modificar la historia ya pasada. Es desasosegante para el hombre la contemplación caleidoscópica y fragmentada del tiempo presente -“caen del tiempo los copos / de una ceniza enferma”- o del ya pasado, del propio e individual o del tiempo ajeno, del que es coparticipado o de aquel otro que corre paralelo ante el que sólo se puede ser testigo nunca indiferente; de ese otro tiempo acaso soñado y,

por tanto, real; como diría Hölderlin cualquier realidad antes de que exista fue imaginada. En ese desfile del tiempo aparece engarzada la Historia, “ese lugar estéril”, cuya verdad es puesta en duda: ambos, tiempo e Historia, mienten al hombre; ante ello, más que nostalgia se asoma el convencimiento de imposibilidad de salvación, de condena a vivir asentado sobre lo efímero. Aunque prosiga la búsqueda de excusas o el entretenimiento en la creación artística, aunque prolongue su actitud de ignorar lo inevitable, el hombre se sabe colaborador necesario de la muerte: “Sólo / con tus ojos construye su mirada la muerte”, concluye el poema “En la oscura paciencia de los bosques” dejando un regusto amargo.

Con dos liras y ecos sonoros de Fray Luis de León -“La música serena / más callada, se enciende con la tarde”-, con la luz convenida de Juan de la Cruz -“Con ritmo lento huye / por transparentes luces alumbrada”-, poetas de honda huella en Diego Jesús, comienza la parte II de “Sepulcros de la luz”; en ella el Júcar se convierte en deseo, aspiración, lugar de encuentro y refugio, momento de unión y disolución místicas en sus aguas: “¡Ah, si alguna vez pudiera, / abrasado de sonidos celestes / y luces vegetales, diluirme en su cuerpo; ser la pura materia que atraviesa, / sin dañarlo, / como un reflejo de la tarde, su rostro!”. Este poema, “Júcar”, está compuesto por cuatro fragmentos; los tres primeros van encabezados por citas de poemas de Pedro Salinas, de los libros *La voz a ti debida*, *Largo lamento*, *Todo más claro*, respectivamente. Dos lecturas, al menos, pueden proponerse en torno a este poema; la primera siguiendo los versos de Salinas: un itinerario a través de un amor que es esperado siempre con las puertas abiertas, que una vez llegado se va desvaneciendo poco a poco hasta quedar en la memoria como una sombra tras haber mostrado sus habilidades malabares; la segunda lectura llevaría a abandonarse en las aguas del Júcar y, como si de una locura de amor se tratara, dejarse hasta olvidar -“¿Dónde perdí la llave / que me abría su cielo?”- y a la espera de que las puertas de la noche vayan cediendo. Taumaturgia y encantamiento, el Júcar y sus aguas para un sujeto lírico que en ellas oculta como en cofres la memoria de la infancia, de todas las infancias.

“Oficio de verano”, parte tercera del poemario, guarda en su título resonancias ceremoniales -oficio, oficiar-, litúrgicas, del oficio divino o rezo de las horas canónicas. Se abre con un soneto sin título en el que el yo poético se concentra en la poética del reflejo, en la realidad inasible de una imagen siempre sujeta a caprichos ajenos, en la incertidumbre e inseguridad de la apariencia, en la realidad misma con sus múltiples apariciones y maneras de presentarse. En los tres poemas que componen esta parte, ese yo se va deteniendo en tiempos concretos y en lugares vividos, desde ellos se acerca a sus

diferentes memorias: la de niño en “Río Escabas”, la del no-niño en “Calderón de la Barca, 41”, la memoria menos lejana en “Plaza de Santa Ana”. Tiempos y espacios, tres recuerdos de una misma memoria más individual y propia, más concreta.

“Calderón de la Barca, 41”, dirección postal de parte de la familia que vive en Cuenca, es el recorrido pausado del sujeto poético por los dominios de una memoria que sigue el paso de recuerdos rehabilitados y decide permanecer inmóvil contemplándose a sí mismo ante el escaparate de un determinado tiempo. Vivencias similares habían sido recuperadas ya en *Ámbitos de entonces*, en uno de cuyos poemas, “Nuestros muertos”, se leen estos versos: “Estaba con mi madre y con mis tías / repasando en la trastienda de la casa / milagros de la vida...”. Ambiente de sobrecogimiento, casi de pasmo; se vive una sensación de haber forzado la entrada a un espacio restringido y secreto en el que se descubre cómo lo sensual aparece junto a estampas piadosas y los encajes, puntillas de ropas femeninas, fotografías familiares conviven con devocionarios y dioses de “una Biblia antiquísima”. El yo poético ha convocado en este espacio sus emociones infantiles acumuladas, un imaginario familiar de desván y naftalina. “La evocación actúa por resumen y concentración de diversos tiempos. El lugar, por tanto, se presenta como un precipitado de vivencias infantiles que la voz poética nos da en un solo lugar físico: el poema” (Luján, 2006:277). También en “Ronda del hombre”, en *La ciudad*, el poema “La casa” es otro recorrido por recuerdos e infancia: “Los baúles cerrados en la cámara, / la ropa negra de los muertos más próximos, la hora de cenar”. Los momentos de una memoria infantil evocada desde el arrebató que provocan las emociones reencontradas.

“Río Escabas” con su inmensa hoz en las cercanías de Priego es traído al poema entre mimbres, lirios y zarzas, entre los zopeteros y el baño alegre y descuidado en sus aguas los días calurosos de verano.; “En lo más hondo / de mi vida lo veo, deja / sobre mi soledad el sabor agridulce / de los viejos metales...” : un regreso nuevamente al tiempo y espacio primeros.

“Plaza de Santa Ana”, en el centro de Madrid, repasa nombres e instantes en ella afincados, como la Cervecería alemana, Villa Rosa con sus azulejos andaluces y la voz guardada de don Antonio Chacón, el hotel Victoria y sus sombras taurinas; envuelto todo ello entre los juegos y voces de los niños que “corren / alejando sus sombras, como si hubieran conseguido / desatarse del tiempo”; niños y juegos que en “Color solo”, de *Bajorrelieve*, habían aparecido unidos al color verde: “Yo lo recojo ahora / del juego de esos niños que están ahí, en las sombras, cerca de casa”.

La atmósfera que se respira en estos poemas los aproxima -memorias distanciándose- a aquellos primeros libros en los que el recuerdo de la infancia se alargaba e invadía los versos, pues en cualquier itinerario ha de haber puntos referenciales para no perder el rumbo, para evitar despistarse; y la infancia es el primero.

Con “Lugar de la palabra” se cierra *Itinerario para náufragos*. Como ya se irá viendo con mayor detenimiento, en esa parte se concentra una profunda y personal reflexión metapoética, una indagación en lo más recóndito de la creación poética. Desde la escritura, realidad primera sobre la que habrá de reflexionar según va transcurriendo, surgen preguntas, dudas, la inquietud por saber si el camino elegido es el buscado y el acertado, si ése será el que de verdad lleva hasta el poema o si, por el contrario, ha de ser la incertidumbre permanente la que acompañe el deambular de la escritura en el poema.

El título de esta parte del libro ya es suficientemente clarificador y señala la dirección en la que se moverán los textos que la integran: “El lingüista”, “Lugar de la palabra”, “Poética” y “Ángel de oscuridad”. La creación literaria, la escritura con su recorrido laberíntico, la palabra y la posibilidad de su sometimiento: todo un territorio para ser indagado y analizado, a la espera constante de la sugerencia, de lo inesperado.

En *Itinerario para náufragos* hay, además, un generoso acto de solidaridad con la palabra, un gesto de complacencia y reconocimiento ante su cortedad en el decir, incapacidad de la que ella misma es consciente y sabedora hasta tal punto que se esfuerza por iluminar sus propias carencias. No ha de olvidarse de que este itinerario acaso no guíe hasta el lugar donde hallar la luz cierta porque cuanto viene sugerido por el gesto de la palabra creadora se mueve en los aledaños de la noche, en el misterio o en la sombra: “Nunca hallarás, al otro lado de estas sombras, / vida alguna”, proclama el sujeto lírico desde “Ángel de oscuridad”. Este poemario quizás acerque al lector hasta la penumbra, hasta el territorio límite donde han de ser reconocidas la escasez y la contingencia entre las que se mueven la inercia vital de la cotidianidad y el ser humano, donde la memoria ha de acudir al rescate de quienes están a punto de naufragar, a pocos instantes del abandono, de la dimisión o renuncia.

3. La ciudad en el itinerario

La ciudad, “flor de infortunio”, es necesidad y dique, arrumbamiento indeciso en un horizonte difícil de sobrepasar; hasta ella llega y allí suele quedar retenido el caminante,

embelesado por el encantamiento de la apariencia, por la voz colectiva que engulle al individuo hasta su asimilación en una masa heterogénea.

Como tema poético y ambientación literaria, como centro laico o religioso, como meta a la que conducen la mayoría de los caminos, la ciudad directamente o por contingencia tiene presencia en la vida real, en el quehacer del hombre. La ciudad será uno de los fundamentos sobre los que se asienta un universo existencial mucho más complejo.

Ya en su momento se señaló cómo algunas ciudades con el paso del tiempo van siendo investidas con cualidades y características especiales para arraigar su origen en la mitología más arcana, siempre próxima a la deidad: es la ciudad santa. ¿Qué religión o creencia no ha acotado un espacio o territorio para afincar en él su verdad? Se han creado así enclaves, rodeados de misterio, donde lo humano ha sido superado y sólo lo irracional pareciera tener sentido.

La ciudad se ha convertido en una herencia acumulada que pasa de una generación a otra, en la que se busca el núcleo originario para convertirlo en *sanctasanctorum*: ése es el lugar donde la luz comienza a estar disecada y donde se inicia la lectura de unas páginas de la Historia cuyo arrepentimiento siempre será algo ajeno a ella misma.

En una obsesión más parece transformada la ciudad, en un dominio sin delimitar en el que casi todo puede ser vivido, incluso los sueños y fracasos; por eso se convertirá en un gran espacio para la memoria, para la vida o la desesperación, para la muerte, para la injusticia social, para vendedores y truhanes, para prestidigitadores del hablar sin decir nada, para el anuncio permanente de la supuesta novedad. Se presenta la ciudad como la Ítaca a la que se ha de llegar porque en ella cada uno cree reservado para él un recinto donde las aspiraciones y sus sueños podrán verse colmados; es vista desde la distancia como la patria o *matria* en la que el hombre deposita su esperanza fugaz de sobrevivencia: “y abandonas / la mirada en sus reinos hacia los que, alguna vez, partiste / en busca de una patria que no has hallado nunca” (“El temblor del silencio, III”). Tras los destellos y esa llamada embaucadora de sus apariencias se esconde la ciudad auténtica, la que no perdona verse sobrepasada por una realidad que la ha desbordado, la que sobrevive en su propio desconocimiento, aquella que se alimenta devorando a los más indefensos mientras sonrío a veedores, prestamistas y componedores de futuro. Muestra tantas caras como miradas interesadas o cómplices; inhumanas para unos, para otros acogedoras y amables; habrá quienes la miren desde recuerdos infantiles, adolescentes o desde cualquier observatorio temporal de sus vidas, para ellos sí será la ciudad algo sentido y archivo de la memoria

individual o compartida; para todos, como señala Lanz (2001:104), “la ciudad [...] es espacio de memoria que se pretende ignorar a sí misma, es el espacio de confluencia entre la memoria personal y la memoria colectiva, donde habita la única posibilidad humanizadora frente a la pérdida del recuerdo”. Acaso sean cada vez mayores las pérdidas que los recuerdos, tal vez pese mucho más el pasado que lo que está por venir; o en palabras de la poeta Marifé Santiago: “La ciudad donde lo que queda cabe en un bolsillo y lo que ya no está necesitaría millones de citas para no desaparecer en el naufragio” (2007:45). Cada día, en esa inestabilidad anunciada quedan desaparecidos fragmentos de memoria, trozos de vidas anónimas que difícilmente van a ser rescatados; cuando alguien pretende darse cuenta ya todo está muy alejado, hundido en el laberinto de las dudas intrascendentes.

3. 1. La ciudad como dique

Donde el hombre se ha detenido para asentarse, fundar un espacio donde habitar y ver pasar esperando un tiempo productivo, morir y acaso perdurar, ahí ha señalado un punto de referencia, ha pensado que ése sería un dique donde quedaría retenido temporalmente para no continuar desbordándose por otros territorios hasta terminar en la pérdida más absoluta, en el naufragio total. En ese punto estratégico habrá observado unas circunstancias favorables que puedan cubrir sus necesidades y aspiraciones: un río, tierra fértil, clima favorable, protección; éste sería, en definitiva, su *locus amoenus*. Irá acrecentándose en número y extensión aquel punto de asentamiento originario y esencial; todavía durante épocas prolongadas será campo, permanencia y actividad limitada; si no median circunstancias adversas, terminará por ser ciudad; se irán generando simultáneamente nuevas y desconocidas circunstancias vitales, culturales, sociales, ambientales,... surgidas de la relación que se va estableciendo con ese espacio y quienes en él se mueven; se entablará una dialéctica entre los habitantes y su quehacer, entre ellos y los vínculos de cuanto está en ese entorno. Aquel primer núcleo fundacional, casi desconocido, entrará en el decurso histórico hasta convertirse en una pieza más del engranaje de la Historia. Será un camino que dejará sus marcas entre alguna de tantas maneras de expresar la actividad y la vida humanas; tendrá su influencia en el arte y, por supuesto, en la literatura. Del proceso y cambios quedarán marcas, se conservará alguna manifestación visible -acaso algún día sea considerada como arte- que relate el desarrollo y el paso de las edades. Y en la poesía española, la ciudad como elemento poético sigue

estando presente con variadas apreciaciones desde el medievo. Si nos fijamos únicamente en los poetas más próximos del pasado siglo, hallaremos diferentes interpretaciones sobre ese espacio llamado ciudad; como negación de la tranquilidad y bucolismo del campo se encuentra en las primeras etapas de Miguel Hernández; Dámaso Alonso la contempla más como cementerio y “lugar desafecto”, en una probable influencia del poema de Erich Kästner “Berlin in Zahlen”; llegarán los poemas de J.A. Goytisolo, Gil de Biedma... en los que la ciudad se convertirá en el espacio natural del hombre moderno; actualmente, se podría asegurar que la poesía actual mira sólo tangencialmente a un campo que va quedando para poco más que puestas de sol y lamentos exteriorizados a destiempo a causa del desamparo al que entre todos se ve sometido. Ciertamente no es lo mismo interpretar y leer el mundo desde la ciudad que desde el campo, lecturas poco coincidentes.

“Cuantos llegaron a las orillas de estos ríos y / no supieron volver, edificaron la ciudad. Todavía conservan / un silencio de cima las almenas. Brilla en el horizonte / la lejanía de los siglos”: estos versos iniciales del fragmento III de “El temblor del silencio” ponen de manifiesto cómo los que olvidaron y perdieron la memoria, tuvieron que renunciar al regreso y decidir sobre la continuidad de la marcha o la búsqueda de un asentamiento; así pues, la ciudad habría surgido del fracaso tras el intento de regreso, habría nacido como necesidad ante el olvido del itinerario recorrido. Así, el asentamiento en un lugar supuso la solución temporal ante un avance cuyo horizonte, al fin, no anunciaría nada más que distancia. Ahí tiene sus comienzos la historia de la ciudad que caminará alineada siempre con el tiempo; los primeros muros de piedra o de adobe serán sólo un dique simbólico, arte o no, eso lo considerarán el hombre y también los tiempos: “El tesón con que el tiempo restaura / la grandeza de un arte en sí mismo perverso, embriagado de joyas / y concilios, dueño / del corazón de las ciudades” (“Escombros de la luz”); ahí quedará una forma del corazón no sólo como punto físicamente localizable sino también sentimental e histórico, aunque ese lazo emotivo se irá enfriando con el transcurrir y el paso de generaciones que lo observarán como ruinas que hablan. En su desarrollo posterior la ciudad irá modificando el emplazamiento de su corazón urbano según las circunstancias; tan sólo aquel primero quedará como referencia histórica primigenia.

Mirando e imaginando desde la ciudad hacia fuera se sueñan espacios ilimitados, casi infinitos, porque al habitante urbano le han colocado limitadores que constantemente le acortan la visión de modo que su mirada apenas trasciende unos metros más allá de la sombra; la geografía visual en la ciudad suele estar condicionada por algún obstáculo, -los

denominan edificios-, que el mismo hombre ha distribuido y colocado en cada espacio vacío hasta llenarlo, está a punto de rebosar. De esta manera, el horizonte ya no es lejanía donde se juntan cielo y tierra, sino una suma de líneas que conforman una perspectiva tan limitada que ya es doméstica; dispone de una modesta cantidad de luz alquilada, según la estación del año, al sol. Ante semejante engaño el ser humano necesita imaginar, buscar constantemente el modo de saltar más allá del confín urbano. Al fin, el horizonte va a tener que ser soñado, cada uno habrá de imaginarse el suyo propio: esa sería la respuesta ante la duda que el yo poético se plantea retóricamente en el fragmento I del poema homenaje a Lorca: “No sé por qué / tras las últimas casas de los barrios extremos / imagina uno el mar”. Por necesidad, para sobrepasar por encima de horizontes tan limitados, para corregir la miopía urbana, por todo eso hay que estar convencido de que al otro lado se encuentra el mar. Imposible no soñar el mar con su espacio inabarcable cuando se vive encajado en espacios limitados y vallados. No es, sin embargo, necesario soñar aquí un puerto junto al mar: en algunos puntos de la ciudad, siempre en los mismos barrios, sin necesidad de agua ni mar, sin barcos que zarpen, se extiende un olor descompuesto y agrio como el que invade determinadas partes de un puerto cualquiera cuando los restos de ciertas mercancías quedan abandonados, olvidados en muelles donde aquella fue descargada; allí permanecen hasta que el tiempo o la intemperie con sus ayudantes finalicen su labor de descomposición. A los muelles de la ciudad llegan otros modelos de barco terrestre, el tren o el camión, con la vana intención de llamar puerto a lo que nunca llegará a serlo. Así lo repasa el yo poético en el fragmento III del poema citado; casi se respira ese hedor portuario que se extiende por los barrios próximos:

En las afueras

hay un olor portuario
de mercancía muerta; es un muelle la tarde
donde yace la lluvia en apagados trenes; y hay hélices y anclas
de barcos que no existen, y ruidos que se esconden
en las profundidades de las sombras como animales ciegos.
Lo mismo que en los puertos
ves frutos que se pudren como auroras calladas
y restos de periódicos que vuelan, sin razón,
por los aires.

Para ese modelo de mar no son necesarios puerto ni muelles, cualquier punto de las afueras puede ser utilizado, y sin necesidad de controlar el ciclo de las mareas. Convendría recordar que el puerto es símbolo cargado de posibilidades: punto de encuentro, salida hacia grandes rutas o regreso de otras, seguridad y refugio frente a la tempestad. En el poema se destaca la no existencia y un juego de ámbitos degradados que se cruzan: puerto-desechos-ciudad. Ésta es parte de la escenografía que decora los barrios más extremos de la periferia.

Contemplada desde la distancia, la ciudad “a lo lejos, tiene un maduro resplandor / de palacio de invierno”; tras ese resplandor se esconden tantas interpretaciones como miradas diferentes o puntos desde los que es observada; será deseada u odiada según las aspiraciones de cada uno; podrá convertirse en un lugar que, como un palacio cualquiera de San Petersburgo, habrá de ser asaltado en busca de una esperanza que no asoma por parte alguna; al contrario, la desesperación cada vez mayor no permite vislumbrar otras posibilidades: la entrada por la fuerza en el espacio donde se esconden como riqueza atesorada supuestas soluciones a quienes buscan repuesta irremediable para una vida que en la periferia sólo les permite observar el brillo nocturno y lejano; no ignoran la imposibilidad de acceder también ellos a esos espacios con los que la luz lejana los provoca, como una tentación, cada noche.

Los versos iniciales del fragmento III orientan de nuevo la mirada hacia aquella realidad urbana resaltando ahora su brillo ceniciento: “La ciudad / brilla como una ola de ceniza sobre la lejanía”. Tras ese nuevo guiño a la coreografía marina, a pesar de que sea agosto y el verdor no acompañe ese paisaje grisáceo, la ciudad sigue sin ser sentida como ese lugar natural para la vida del hombre. ¿Será esa ceniza cuanto queda de las ilusiones con las que se admiraba aquel espacio más iluminado de la ciudad al que algún día se esperaba acceder? Con ilusión o sin ella, la realidad se impone con su crudeza: “Llegas de las afueras y los túneles, de metales cerrados y fábricas en llamas. / Estás en la garganta de las larvas que oxidan a los años”, añade en el cuarto fragmento del mismo poema con imágenes casi apocalípticas; toda una simbología del desahucio en el que se debate el ser humano en medio de tan inhóspito paisaje.

Para la mayoría de quienes sobreviven en la ciudad en estos tiempos y en su penuria es ése el rostro verdadero, el que conocen, el que los rodea como espejo sin reflejo; no pueden evitar el verse en él diariamente pues cada madrugada los espera esa realidad para mostrarse tal cual es en cuanto cruzan la puerta de la casa como si de una maldición se

tratase. Diferente es ese otro disfraz de fiesta y celebración con el que puntualmente y de manera fugaz y pasajera se cubre la ciudad para acallar el desasosiego que pudiera ir apareciendo y mostrar esa otra cara amable aún más engañosa y fingida. Desaparecido aquél quedan al descubierto los surcos ocultos tras el maquillaje, las arrugas que pueblan su verdadero rostro, la dureza de unas facciones de sobra conocidas. No obstante, hay quienes aún creen ciertos y esperanzadores los destellos del efímero encantamiento como única realidad duradera; asisten inconscientes a la fiesta, alegran y jalean esa escenografía sin darse cuenta de que son simples figurantes en la misma, papel que parece reservado a ellos si persisten en su credulidad.

3. 2. La ciudad como desahucio; la ciudad como acogimiento y memoria.

No es esta ciudad la guardiana de una belleza a veces ajada la que se dibuja en estos versos, ni es un objeto esteticista; más bien pareciera que en la poesía de Diego Jesús la ciudad es un resumen de pérdidas, un castigo, el espacio enemigo de un *locus amoenus* imposible, un centro de reclusión donde la felicidad se esconde y la luz sólo brilla con fuerza en distritos concretos. ¿Y si esa ciudad fuera el trasunto de un mundo, la representación del ser humano, de una sociedad desencantada e inerte en la que coexiste la mayoría con esa minoría que intenta manejar las vidas ajenas desde la sombra?

Diariamente el espacio urbano engulle miles de vidas anónimas que tienen que convivir allí; sin haberlos digerido bien el día anterior, repite la operación al siguiente; y así, sin detenerse. Acaso quienes soportan esa acción ya no sean conscientes de la misma puesto que la rutina adormece con su repetitivo proceder; tampoco ellos se consideran moradores de espacios urbanos que les son tan ajenos sino transeúntes pasajeros y ocasionales que apenas emplean su tiempo para observarse en un territorio convertido en medio de supervivencia, de enfrentamiento diario, del que en algún momento confían en poder huir; así, llegará un tiempo en que, en lugar de sobrevivir, conseguirán vivir; olvidarán el olor portuario tan presente en su quehacer cotidiano y lograrán soñar un mar amplio sin el hedor de sus casas en los suburbios. ¡Cuánta distancia aún por recorrer! La que les permitan establecer entre la realidad cotidiana y la posibilidad de futuro.

En “Homenaje a García Lorca” se intuyen ciudades como la Nueva York de los años veinte o treinta o el Madrid de los años ochenta, o tantas otras que actualmente componen un cuadro similar a la ciudad del poema. El yo poético pretende desvelar cómo está construido y pensado, no sólo materialmente, ese espacio por el que transitan vidas

variopintas en tantos rincones similares en el mundo; intenta descubrir de qué manera es presentado sin que aparezcan sus intenciones quedando diluida la auténtica realidad, qué máscaras ocultan lo que no interesa que sea conocido.

La ciudad de los rascacielos se escenifica ante el poeta granadino como “Óxido, fermento, tierra estremecida” (1996:556) y en unos versos anteriores a éstos escribía: “No es el infierno, es la calle. / No es la muerte. Es la tienda de frutas”. Rasgos de una ciudad que aún hoy seguirían, sin duda, describiéndola. Desde otro ángulo no más amable que el de la ciudad norteamericana, presentaba Madrid un siglo antes el articulista Larra cuando en una de sus colaboraciones, “El día de difuntos de 1836”, imaginaba esta capital como cementerio. Más próximos los versos de *Hijos de la ira*; en ellos Dámaso Alonso contemplaba una ciudad sentimentalmente cercana a la de Larra: “Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres (según las últimas estadísticas). / A veces en la noche yo me revuelvo y me incorporo en este nicho en el que hace 45 años que me pudro” (1969:15). Ese mismo ambiente funerario de muerte se respira en el poema dedicado a Lorca: “Los cementerios de automóviles / atraviesan urgentes madrugadas / de hospitales y de óxidos”; en estos versos del fragmento I los nichos ya no están en el interior de las viviendas sino que se mueven, se desplazan sobre ruedas con sus muertos. ¿Desde dónde, desde qué ciudad está sintiendo el yo poético cuanto escribe? “Baja del Guadarrama un viento / de rendición. Entre los árboles / deja la espuma de la noche sus párpados abiertos”: habla en el mismo poema, II, de un Madrid que parece estar en estado “de rendición”, como si toda esperanza hubiera quedado ya derrotada, como si se hubiera asentado la realidad en un tiempo irreversible en el que el lamento discreto fuera la única liberación. El ambiente de desolación que describen los versos siguientes del poema citado, III, no dejan lugar a dudas, muestran la crudeza e inanición de las que será complicado escapar: “Hay una luz de atardecer entre las fábricas / que dura todo el día. Huele a fatiga y a cartón, a riesgo, a vida peligrosa / en esos barrios donde / no tiene el cielo crédito ni la infancia fortuna”. Esos barrios también son ciudad; aquí la vida apenas tiene valor contable, en ellos se hacinan cuantos han sido desalojados de una ilusión cualquiera de futuro, allí permanecen quienes no son visibles en ese espacio indolente en que se ha convertido la ciudad que tanto adora la apariencia; para ellos ha reservado la Historia un único papel con el mismo desenlace, no de héroes sino de servidores esclavos: “ved / el corazón de piedra / de la ciudad, sus inmensas fortunas / trasladadas de una página a otra de la Historia por los mismos esclavos” (“El temblor del silencio” II).

¿Habrá que desembocar en un desencanto irreversible? ¿Siempre el tiempo será idéntico a pesar del camino recorrido desde la Prehistoria y pasarán los despojos desde un siglo al siguiente?

Son muchas las pequeñas ciudades que conforman la ciudad; nadie reconoce las fronteras visibles ni las calles que marcan distancias más allá de las simplemente físicas; entre ellas la única comunicación es la que impone alguna forma de infraestructura común. Nada que ver la ciudad que vive y maneja un ejecutivo con la que soportan cuantos dependen constantemente de las reglas caprichosas de un mercado variable que premia extraordinariamente a los privilegiados que a la postre acabarán decidiendo sobre todos los demás en un juego endogámico en el que coinciden quienes deciden, obligan, imponen, prohíben o castigan. La ciudad, entre tanto, queda repartida entre tribus; como en los tiempos ucrónicos, una es la dominante, aunque las formas externas suavicen la apariencia tras la que se mueve; las demás han de aceptar a la fuerza las condiciones que se le sean impuestas siempre con disimulado respeto a las normas.

Oigo desde aquí los aljibes, los desagües
desde donde las ratas y los pobres comparten sus negocios
de cartón y de humo; y a los ejecutivos,
con la seguridad de los prestidigitadores,
ascender por el aire; y a los asentadores,
y a los intermediarios de todo cuanto un día en los campos fue
[bello, o a los que distribuyen
su mercancía invisible y, poco a poco, adquieren
esa pátina helada de los santos, en los ojos el frío
de los peces que han muerto.

Ese cuadro hondamente expresionista del poema homenaje a Lorca II refleja la distribución de papeles en la comedia diaria que se representa en una ciudad cualquiera: los invisibles acompañados por su miseria y las ratas, los magos de las leyes, finanzas y la mediación interesada, los comerciantes de felicidad pasajera atrapados en su propio negocio; papeles y actores que en algún caso podrán intercambiar la máscara y el papel para que la tragedia se prolongue, para que el negocio no se agote. Los pobres tan sólo van a ser reclamados a escena en aquellas ocasiones en las que deba justificarse algún acto de piadosa mentira; los demás se repartirán el espacio y el negocio según sean sus intereses en cada momento tratando de convertirlo todo en valores bursátiles y cuentas bancarias

que alimentarán sin ningún pudor, sin mirar a su alrededor; tratarán de convertir en números cotizables cuanto terreno alcancen con su vista sin importarles las consecuencias. Son los verdaderos mercachifles de la jungla urbana por la que se pasean siempre con las manos limpias. Cuantos están fuera del reparto y no figuran en la relación previa habrán de aceptar papeles tan secundarios que carecen de texto; se limitarán a ser figurantes con alguno de los importantes, aunque siempre sometidos a sus vaivenes y caprichos.

De esta manera contempla el yo poético la ciudad, ¿o será la sociedad?, a la que el carácter de humana sólo cabe porque son seres humanos los que están ahí. Queda retratada una sociedad que se mueve en la contradicción constantemente, que proclama una libertad que al fin sólo es condicional, que se interesa únicamente por el beneficio económico y las plusvalías, que ignora o dice desconocer la existencia de la servidumbre a la que está sometida la gran mayoría. Aquel asentamiento originario para quienes no supieron hallar la ruta de regreso se ha convertido en este otro modelo de desarraigo, en este “espacio en llamas” donde brilla para unos pocos “el fulgor del dinero” que como enorme marea lo cubre todo.

¡Qué lejano queda ya aquel *Ámbitos de entonces* en donde “nadie sabe de Nueva York y las ciudades”(1963:35); aunque alguna premonición, cualquier corazonada o experiencia debió difundirse en aquel ámbito para tener que “decirle a la ciudad que nos devuelva / aquella claridad que nos hacía / creer en el futuro, luchar / porque la vida fuese / cada vez más humana”(1963:36). Más de treinta años después de estos versos visionarios hallamos esa ciudad que ha destruido aquel *locus amoenus* establecido, ha robado -“El robo”, en *Ámbitos de entonces*- la esperanza en un tiempo mejor y ha arruinado el carácter humano que deben tener las relaciones sociales. Aquella petición fue respondida -recordemos el verso ya citado en el que aparecen los intermediarios de “cuanto un día en los campos fue bello”- con la recalificación de los terrenos circundantes, los otros, los de más allá, para alimentar la voracidad con nuevos territorios que a la ciudad siempre le parecerán escasos.

En *La ciudad* (1965), libro en el que se presiente una ciudad difusa y concreta, se anunciaba la llegada de otros tiempos con novedades aparejadas; era algo que oscilaba entre lo previsible y lo deseado para aquel ámbito provinciano y reducido, anclado en su entorno, pues se tenía noticia de que no muy lejos de allí ya se producían cambios y novedades interesantes: “Arrecian / nuevos mercados, nuevas costumbres, nuevas / aventuras” (1965:36). Es un paso en otra dirección que la mantenida en los versos de “El

robo” con petición muy concreta; tal vez ahora se manifieste la esperanza que lo nuevo y sus reflejos despiertan ante lo desconocido.

Desde “Ronda del aire” III grupos de personas se movían entre la realidad y la magia, entre el ser y el querer ser, entre los remedios milagrosos y el alivio liberador de la farándula: “Junto a estos aires cruzan / blancas piedras, payasos, / equilibristas, brujas / de altas escobas, de altas posturas / en la noche”(1965:42); éstos fueron probablemente algunos de los que con el tiempo fueron hallando asentamiento en la ciudad y allí se quedaron; otros habrán decidido continuar hasta otros lugares sin necesidad de afincarse en sitio alguno de modo permanente. Reaparecen en “El temblor del silencio” III, de *Itinerario para naufragos*, parecidos personajes que hace tiempo habían llegado a la ciudad dando color y vida, poniendo notas de exotismo en aquel ambiente: son las echadoras de cartas, encantadores de serpientes, músicos “que transportaban instrumentos con cuyos sonidos construían ciudades”, mercaderes y comerciantes de remedios y perfumes, “Celebraban subastas / en las que, lo mismo que trofeos, se exhibían desnudos, / bellos adolescentes a los que rodeaban / mensajeros y artistas ambulantes, confesores / y jueces”: mercancía material y humana acompañada esta última por representantes de la ley, el orden y la fe, perfecto conglomerado de intereses terrenales y espirituales. Grupos de gentes que fueron conformando un mosaico urbano que nos hacen pensar en unos inicios casi mágicos, tiempos aquellos en los que el hechizo, la creencia y el azar eran respetados, también perseguidos, como norma y guía, como solución secreta para desajustes y desórdenes poco razonables. De aquellos tiempos, según leemos en el mismo poema, aún quedan por la plaza pública pícaros experimentados que difunden “un discurso moral, donde la corrupción / denuncia a lo corrupto, la podredumbre / a lo podrido”: la palabra vapuleada, en manos de quien sólo pretende ocultamiento e intenciones inconfesables.

Así deja el poeta configurada una ciudad, la ciudad vista desde una conciencia solidaria que siente cómo los perdedores de la Historia siempre son los mismos y quedan varados en las cunetas como residencia permanente; la contempla desde una razón dialéctica y lúcida que no se deja manejar entre fulgores engañosos ni argumentos infundados; vive desde el sentimiento esa gran urbe que, apenas, permite disfrutar del amanecer o de la aurora porque la luz, la claridad serían su verdadero naufragio. Como en la obra de García Lorca “La aurora de Nueva York tiene / cuatro columnas de cieno / y un huracán de negras palomas / que chapotean las aguas podridas” (1996:536). Tales amaneceres en la

ciudad, en las ciudades cada mañana, anuncian desde las primeras horas que el hombre, la gran mayoría, ha de enfrentarse al desahucio en un espacio donde héroes y villanos se disputan hasta el ángulo más remoto.

Otro modelo de ciudad es aquél en el que permanece la memoria y se fijan los recuerdos; en este poemario esa ciudad está asomada al Júcar -¡pobre ciudad que no tenga río!- cuyas aguas dan estabilidad y fuerza a esa otra levantada también sobre una sentimentalidad; la tienen rodeada en concierto las aguas del Huécar y el Júcar dejándola envuelta y encerrada en sí misma, como si de una metáfora se tratara, ante el paso del tiempo. En “Carta a Federico Muelas”, *La valija*, ya se percibía algo extraño en aquel ambiente cuando confesaba: “He soñado muchas veces / de esta ciudad que empieza a amanecer oscurecida / y he sacado varias cosas en limpio de mi sueño” (1963:16); tres versos anteriores reconocían desde su yo poético: “me duelo como tú de nuestra Cuenca, / de la enorme hipocresía que amenaza / el pregón del gallo que madruga las estrellas” ; es el reconocimiento de la desconfianza ante lo aún desconocido, lo que cuesta aceptar cuanto está al margen de la rutina, lo distinto y novedoso, que aquí lo representan el canto del gallo y un amanecer que anuncian la venida del día completamente nuevo, un día a estrenar. A pesar de todo, de vuelta ya a nuestro itinerario, en Cuenca y en el río, en el poema “Júcar”, permanecen silenciosos los recuerdos “en un tiempo distinto”, aguardan imágenes que se niegan a caer en lo que podría ser olvido que “reconoce en sus pétalos / una tarde distinta de la que ahora contemplas”, resisten ahí el trasiego del tiempo y en las aguas “oyes / las voces del pasado en sus claustros nocturnos”. El Júcar es otro elemento más de una ciudad que conforma la naturaleza orgánica del yo poético, una forma de inmanencia.

¡Qué registros de voz y sensibilidad emocional tan diferentes para espacios urbanos y tan distantes! Ahora hay color -azul, malva claro-, “crece un aroma que turba aún a mi alma”; en el cielo puede verse el vuelo de los pájaros mientras la luz y la oscuridad se diferencian bien de la sombra o de la noche. Todo este arrobamiento se alimenta a orillas del Júcar, en unas aguas capaces de transubstanciar en espacio místico, casi perfecto e inigualable, esa realidad monótona y perdida en el tiempo. Y en esa ciudad, donde hay una dirección postal, o más bien todo un ámbito vital reconocible en Calderón de la Barca, 41, se halla un lugar de acogimiento y de reposo fronterizo con el paraíso.

Dos miradas y sensibilidades diferentes; en la primera el yo poético oficia de portavoz de una colectividad urbana que se ha quedado en las afueras consciente de la dificultad

para alcanzar otras metas; es el reconocimiento de la derrota de una mayoría frente a un poder omnímodo y sin rostro que ante nada se detiene; es la confirmación de un avance desbocado hacia no se sabe dónde. La segunda mirada a la ciudad se hace desde la memoria individual, desde un tiempo (re)vivido en un intento de aproximación hasta el momento actual de la escritura. Cuanto es deterioro y fracaso en la primera se transforma en deseo de permanencia y duración en la segunda.; “Aires / de Cuenca, míos, [...] / Ahora os veo acudir, / [...] / ¡... qué aires tranquilos / se me acercan!” (1965:37), suspiraba y ansiaba en *La ciudad* aquellos años a los que mira con nostalgia desde la vorágine de la gran urbe; en palabras de J. A. Goytisolo (2009:531) se podría añadir que “La evocación perdura / no la vida”, el pasado y no el presente es el que mantiene activa la pervivencia de la memoria.

La poesía no sale herida de la ciudad, como diría José Martí, sino que muestra cuáles son sus grietas y dónde están sus fracturas; deja en evidencia el sinsentido sobre el que se asienta el ser humano en muchos momentos de su vida.

Cuantos quedaron varados a la orilla de los ríos e intentaron reinventarse y levantar su mundo en la ciudad desconocían el asedio al que ésta y sus habitantes los someterían; hubo quienes se salvaron, pero otros sirvieron como víctimas a sus proyectos.

“Flor de infortunio” la ciudad cuyas amenazas provocan el embargo de los recuerdos; entre aquellas amenazas el hombre perdió la capacidad de protesta, olvidó la posibilidad de reclamar. Las calles que un día se convirtieron en voz y exigencia constante hoy las ocupan procesiones y desfiles, marchas en orden y formación; en ellas “ya no se lucha a muerte”, se pasea y exhibe la reclamación. Del mismo modo, las plazas y la palabra las han tomado quienes juegan al engaño entre la palabrería fluida y hueca; bustos, rostros, nombres, “-oxidadas las sombras de su frente, sus ojos entregados / para siempre a otro tiempo-”, que ocuparon e impusieron su Historia aún pueblan rincones y dan nombre a calles. Parece como si todo se encaminara hacia un silencio consentido del que la palabra en el poema nunca va a ser cómplice, silencio que no va a compartir: “Dime que no es verdad la noche, [...] / ni el eterno silencio / de los que más humillas: a los que robas cada día, cuando los atardeceres / yacen en los suburbios, y navegan los pobres en barcas naufragadas / tu olvido” (“El temblor del silencio” IV); difícilmente será acallada la palabra; ésta sobrevive, siempre lo ha conseguido a pesar de tantos naufragios.

4. Las ruinas: fusión entre pasado y presente

Al comentar el sentido de las ruinas en *Bajorrelieve* se destacaban unas palabras de María Zambrano con las que se señalaba la influencia del tiempo en aquéllas, la perspectiva temporal en la que coincidían presente y pasado así como una prolongación hacia el futuro. En los versos del citado poemario las ruinas alcanzan gran protagonismo, “mientras que se amplía hacia notas metafísicas en *Itinerario para náufragos*” (Martos Pérez, 2008:84) y hacia una profunda reflexión sobre el transcurrir del paso del tiempo y las ruinas; destaca la misma autora a continuación cómo entre toda la simbología de las ruinas, para el poeta tienen especial relevancia “las grietas en los muros y la gran variedad floral naciente entre los restos ruinosos” que como decoración vegetal muestran su desafío y la contradicción de la decadencia progresiva; así “En la oscura paciencia de los bosques” hallamos uno de los ejemplos: “La loca higuera y el espino pisan / en el umbral del templo; atraviesan los robles / la luz tenue del coro. Cuanto fue voluntad / es ya paisaje”: ruina, vegetación y templo. Como si se entrara en recinto misterioso y sagrado, queda envuelto el ambiente en una atmósfera recóndita entre el contraste de “la loca higuera” o la acritud del espino y el umbral o la luz suave que invade el coro. Plantas y árboles se van adueñando de las ruinas hasta ocultarlas y transformarlas en una forma más del paisaje.

Imperios con dominios inabarcables, poder y conquista que se soñaban imbatibles entonces pero que el tiempo y las ruinas acuerdan conducir al anonimato, cuanto parecería destinado a durar siempre frente a cualquier incidencia, el despliegue ostentoso de la imposición por la fuerza así como su justificación irracional, todo eso termina como tantos otros avatares y proyectos ilusorios en los que se embarca el ser humano: bajo el destino imperturbable de la caducidad porque contenía temporalidad aplazada. Así lo reflejan estos versos del poema anteriormente citado:

Dispersas las distancias que expresaron dominio
-donde halló el orden razón, y el cálculo
antes que duda fue temor a la muerte-, cuanta pasión por el poder
dio a su volumen forma
de fortaleza inexpugnable, o edificó su reino
para la esclavitud y la tortura, entre las ruinas yace.

Una vez más queda claro cómo bajo el imperio devastador del tiempo van a permanecer yacentes y ocultas la Historia y las historias, la soberbia crecida por cada palmo de conquista, los nombres de cuantos ya eran invisibles en vida pero también los de aquellos

que imponían su ignorancia; es la actividad propia de las ruinas que, en numerosas ocasiones, lo igualan y confunden todo ya que no alcanzan a diferenciar entre poder y esclavitud. En estas pérdidas no desaparecen quienes lo tenían todo perdido, pues eran naufragos desaparecidos, sino aquéllos que desconocían la progresión del olvido.

¡Cuán diferente la lectura tan personal y trascendente que de las ruinas hace Diego Jesús Jiménez a la de otros poetas! En *Sepulcro en Tarquinia* o en *Noche más allá de la noche* Colinas tiene una mirada más renacentista, más neorromántica, -“Del Imperio en ruinas han hecho sepultura / bajo el manto de azufre y de lava ardiente / dos cuerpos juveniles, la carne húmeda, dura, / que aún se besa, se abraza, se penetra doliente” (Canto XI, 1982:30)- no tan intencionadamente neobarroca como la del poeta conquense. Si nos fijamos en “Ruinas”, poema de *Elegía de Medina Azahara*, de Ricardo Molina -“Bella es la íntima cámara labrada / para el amor, la claricorde fuente / que llora y canta en un lugar secreto, / pero más bello aún que la misma belleza / es el amargo anhelo que despierta” (1982:201)- no hay ruinas sino evocación sensual de lo que un día fue disfrute, juventud, armonía y juegos amorosos; se quedan las palabras envueltas en dulce decadencia. Frente a esos versos la fuerza implacable de éstos de “El temblor del silencio” II: “En las ruinas, / queda una claridad de yeso mordida por la muerte; caen del tiempo los copos / de una ceniza enferma” o estos otros del IV fragmento del mismo poema, “Las ruinas tienen algo / de distancia que arde, un resplandor de luces desterradas”; ninguna concesión a la evocación dulce sino la presencia de la fuerza del fracaso, de decadencia y muerte en que se mueven las ruinas.

No pueden faltar la confrontación, o diálogo arte-ruinas-tiempo. Ruinas y arte tienen mucho de artificial; el arte es artificio y las ruinas nacen de ese artificio en manos del tiempo; se pudiera pensar, aunque no de modo general, que las ruinas se erigen como victoria del Arte y pervivencia de la Belleza frente al tiempo. Ni tan siquiera en paraísos arqueológicos -Pompeya, Palmira, Mérida...- se recuperan Arte y Belleza frente al paso del tiempo; en éste navega el Arte con sus numerosas manifestaciones irracionales o más lógicas; del tiempo dependen la naturaleza y el hombre con su instinto depredador; de ahí el sentido fugaz de toda la creación humana. Ante la inseguridad e inconsistencia que lleva asociadas lo fugaz, será constante la duda en la realización de algún sueño que conduzca hasta alguna de las formas del origen -“cada fragmento de este lugar aún sueña / con volver a su origen” se lee en los versos finales de “En la oscura paciencia de los bosques”- o la posibilidad incierta de recuperación de una desconocida belleza primera -

“En la antigua arquería, los fragmentos / de una inscripción indescifrable, poco a poco, se han ido convirtiendo / en pequeños reptiles disecados: belleza aniquilada / que aún deslumbra a tus ojos” (“Espacio para un sueño”). Ante la tarea obsesiva del tiempo sólo le cabe al hombre preguntarse por el sentido de las cosas y alimentar constantemente la memoria.

Un buen ejemplo de poema en el que la amenaza de ruina, la decadencia de un tiempo varado en cajones y hasta la ruina misma flotan en el mar del tiempo se puede encontrar en “Calderón de la Barca, 41”: cada objeto, cada recuerdo, esa atmósfera que oscila entre lo sagrado y lo prohibido o deseado, son restos del naufragio que se mantienen como sobrevivientes forzosos, anuncian sin remedio la llegada de las ruinas: “yo vivía / el deterioro de aquella casa familiar / en Cuenca” y desde el recuerdo iba atravesando la luz “entornada del tiempo”. Vida y vidas que parecen encaminarse hacia un lugar en el que domina la ruina. Acaso ésta no siempre deba ser considerada como destrucción o restos apenas reconocibles. Entre tanta quiebra no se han de abandonar otras posibilidades de llegar a descubrir y completar enormes vacíos de la Historia, de rellenar huecos que aún quedan. Tras las ruinas se disimulan conocimientos, secretos, saberes que exigen la revelación necesaria de cuanto permanece latente o duerme en espacios desconocidos como la nota musical en el arpa becqueriana; ellas mismas exigen manifestar y mostrar a la luz ocultamientos de la Historia, tal vez intencionados para, al fin, reconducir la duda a espacios de mayor claridad donde aquélla quede disuelta: “conocer la apariencia, amar la soledad / de los frutos caídos y que, ahora, / con la luz de la tarde / desvelan el pasado en las ruinas del tiempo” (“Poética” I). Las ruinas también aportan alguna forma de lucidez entre tanto decaimiento.

5. Lo efímero. La flor

Cuanto pueda ser sometido a parámetros humanos no debe prescindir de la temporalidad más o menos duradera aunque en el itinerario esté señalado un punto o término al que se intentará llegar, será la referencia que, a pesar de los intentos, no se sobrepasará. Frente a eternidad, concepto cuya dimensión y contenido se escapa por inabarcable para la mente humana acostumbrada a sucesiones temporales más concretas y manejables, se presenta transitoriedad, dentro de la cual está inmerso lo efímero que es, tal vez, la forma más adecuada de medir el tiempo desde la perspectiva de la muerte: el recuento, el día a día, el inventario antes de pasar página. “Mas / desde la eternidad, la

belleza no existe; el creador recorre / el camino contrario”, el camino que va de lo duradero a lo efímero, de lo soñado a lo real. Y la belleza se encuentra en lo efímero y real, no podrá ser contemplada en lo eterno porque aún no es accesible al hombre el camino que lo lleve a asomarse a la eternidad. Si la belleza fuera inmutable y eterna ¿cómo se compararía con la no-belleza?, ¿cómo podría ser reconocida si, al ser eterna, no cabe la posibilidad de su ausencia? La eternidad lo iguala todo; ese carácter de *eterno* no distingue diferencias ni grados de intensidad, pues se mueve en la uniformidad. El creador busca un supuesto espacio, en lo efímero, en el que imagina alguna forma de belleza; la perseguirá a ciegas guiándose de una inconsciencia que considera como ciertas algunas de la señales que encuentra en el itinerario pero caminará sin conocimiento previo, entre luces y oscuridad, hasta el momento final de su creación en el que contemplará lo que considera su obra creativa, acaso una manifestación de lo que buscaba. Habrá entrado en el ámbito de lo efímero cuando haya contemplado su creación. Serán palabra, imágenes, color o sonidos los que darán corporeidad y tal vez forma a lo que en determinado momento el creador creyó haber conseguido de la eternidad; quedará ante miradas complacientes o escrutadoras. La belleza, por tanto, no puede existir fuera del tiempo cuyo constante fluir lo convierte en enemigo de una eternidad que seguramente está fuera de cualquier evolución, instalada permanentemente en lo inalterable.

Y prosigue el yo poético intentando alguna relación imposible entre eternidad y lo efímero para concluir que “La eternidad sólo vive en lo efímero” (“Escombros de la luz”): apariencia y realidad, ¿eterno lo efímero?, ¿cómo medir el tiempo? La imagen de la constancia de las aguas de un río la podemos creer como una forma de eternidad porque al mirar se ve agua y agua de manera constante, sin interrupción; mas si nos detenemos a pensar en el fluir incontenible de su caudal, en el paso continuo de agua inquieta, que no siempre es la misma, comprenderemos que aquella eternidad era aparente porque la realidad contemplada desde la mirada del ser humano muestra que todo es pasajero, que está en tránsito: pasa el agua, la imagen permanece.

Lo efímero es una de las apariencias de ese tiempo que a diario reconoce el hombre como más próximo y familiar, aunque también inasible. “Y en tus ojos que celebran lo efímero, / arde la soledad de toda gloria”; esa celebración como una forma de vivencia es, como señalan estos versos de “Temblor del silencio” II, una manera de sobrellevar la negación de eternidad, sin detenerse a observar el decaimiento que progresivamente se acerca; así, parece que el paso del tiempo se aplaza, que se desmenuza en fragmentos más

pequeños como un medio de controlarlo más fácilmente. Tal vez el hombre se considere en ese juego entre la eternidad y lo efímero como superviviente del naufragio, del devenir: otra manera más de disfrazar la realidad y de evitar la llegada anticipada hacia aquel punto del itinerario imposible de superar.

En el poema “Las ruinas”, de *Como quien espera el alba*, Cernuda (1999:325) reflexionaba sobre la relación entre el hombre, la muerte, el tiempo, aceptando cuanto ya le viene impuesto: “Mas los hombres, hechos de esa materia fragmentaria / Con que se nutre el tiempo, aunque sean / Aptos para crear lo que resiste al tiempo, / [...] / Como en el fruto el hueso encierran la muerte”. Por mucho que el hombre imagine la eternidad, aunque se ausente de una cotidianeidad que no engaña, habrá de preguntarse con Diego Jesús en “Espacio para un sueño”, convencido como Cernuda, cuál es el sentido de una vida que desde el primer respiro está instalada en territorio de la muerte; por tanto, “Si debemos morir, ¿por qué la vida, / sobre cualquier lugar de la memoria, continúa esperándonos?”; y prosigue con esa manera descarnada y quevediana de enfrentarse a las cosas: “Nace de las orillas de un infinito océano / la luz cansada de cuanto te deslumbra. No otra cosa difunde / su corazón ahora, que no sea la muerte / que continúa latiendo”. Permanente esa presencia de la muerte como compañera no buscada pero sí aparejada a la naturaleza humana. Así pues, toda obra que haya sido creada por quien lleva en sí ese hueso frutal de la muerte, el hombre, ha de ser efímera contingente; aunque se quiera imaginar duradera, sólo se tratará de un juego de términos, de una puntualización léxica, de variaciones sobre la misma realidad. Y a ese tono de interpretación barroca de la vida ayudan estos versos de “Lugar de la palabra” II:

Ved cómo
una mala sintaxis del color, o un uso
gramaticalmente torpe de la luz, pueden crear instantes
en los que se refleja no otra cosa que el tiempo,
la eternidad de un espacio efímero: tropel de imágenes
que de la muerte nacen.

Ante tanto afán por encontrar respuesta calmada que al mismo tiempo tranquilice e ilumine frecuentes oscuridades y sirva de alivio ante dudas existenciales debería el hombre crear, y creérselo, el concepto aporético de lo *efímero eterno* que consistiría en presentar el disfrute de lo efímero de manera duradera, de tal modo que cada momento, cada instante parecieran eternos, como si nunca tuvieran un final próximo; así, se calmaría

o engañaría la sed de eternidad. Que le sea permitido al hombre, con palabras del citado poema de Cernuda, “llenar lo que es efímero / De eternidad” le ayudaría al hombre a creer su propio engaño. Sirva, pues, para el hombre lo efímero, aunque engaño, como si fuera eternidad.

Como símbolo de lo precedero, de la belleza siempre en tránsito: la flor. Este itinerario no atraviesa jardines ni encuentra terreno abonado donde admirar la hermosura o la intrascendencia de las flores; las que han nacido están rodeadas por sombras, entre ausencias cuyo oxígeno es el desasosiego; unas veces, como en el tercer fragmento del poema homenaje a Lorca, se intuyen flores irreales en un paisaje más sentimental que visible, devastado e inhóspito, donde lo verde más parece herida que normalidad: “Ves tenderse / el fatigado cuerpo del silencio en las lomas, la quemadura / vegetal de los parques que, a lo lejos, encienden con sus llamas / lentas flores de sombra”; otras, como trasunto de la Historia o negación de las posibilidades del tiempo presente, son reflejo del decaimiento: “ves crecer las flores / que nacen siempre en las edades muertas” (“El temblor del silencio” IV); difícil imaginar plantas con esas flores que más que color provocan dolor y espanto. Siguiendo por esa senda de tan extraña floración, en el fragmento tercero del mismo poema nuevamente, en este caso son los lirios, aparecen asociados a la muerte: “En las umbrías de los muros, como trompetas de la muerte, / abren su flor los lirios”. En esa figuración de flores que más que anunciar belleza, interpretan el Apocalipsis. Otro ejemplo lo encontramos en “Calderón de la Barca, 41” al comparar encajes y puntillas con “flores crecidas / en las riberas de un abismo”; tal vez tengan color y sean hermosas pero quedan tan condicionadas por “abismo” que pasan a ser invisibles, casi suicidas. De igual forma, si las flores son pisoteadas por “caballos glaciares” y a continuación se asocian a enfermedad, como sucede en el cuarto fragmento del poema homenaje a Lorca, -“las flores que penetran ahogándose en las clínicas, donde hay un llanto eléctrico por las enfermedades”- habrá que concluir que esta manera de presentar las flores muestra el termómetro emocional y vital de un yo poético que las mira desde la sentimentalidad de un estado emocional concreto, que desvía hacia ellas lo que siente en determinados instantes, de modo que se transforman en una manifestación más del mundo interior de ese yo que tiñe de un color no permanente, según su intensidad emocional, cuanto entra su ámbito. “Las flores que se abren / en el jardín, iluminan la ausencia de cuantos defendieron / este lugar que te convierte en sombra” (“El temblor del silencio” I):

otro ejemplo más de tensión anímica en la que ausencia y vacío sentidos por el yo poético transforman las flores en recuerdo, en luz de ausencia.

En algún momento, los menos en este itinerario, las flores colorean con otra luz emocional diferente un paisaje que recobra vivacidad: “Las flores / hierven movidas por el aire, y un agreste paisaje / se remansa en los prados” (“El temblor del silencio” II); ese mismo calor floral se encuentra en la voz de don Antonio Chacón y su cante en Villa Rosa, en “Plaza de Santa Ana”: “Allí / rompió el aire cantando / don Antonio Chacón, la noche ardió entre flores, / vivísimas, del sur”, flores que aquí son arte, fuerza y mucha emoción. El poeta, cualquier poeta, no ha de describir la flor, como tampoco debiera dedicarse a describir cómo es el mundo; acaso sea más importante para él explorar su interioridad, “aunque a menudo para mostrar lo que sucede *dentro de sí* escenifique o contemple lo que se encuentra *fuera de sí*. El objeto de la poesía no es el mundo, sino la vida de la conciencia. El poeta “crea presencia”: pone en escena su mirada”(E. García, 2005:192). Las flores que han ido apareciendo en los versos anteriores son un buen ejemplo de la escenificación de cuanto sucede en el alma del poeta, reflejo del ámbito vital, de la conciencia.

En la búsqueda e identificación de la realidad, más que en el conocimiento de las cosas, se apuntaba en “Aceptación del sueño” de *Bajorrelieve* que lo importante en el poema “no es el conocimiento / que de la flor tengamos, sino la breve imagen que se desvanece / en la insistencia de su propio recuerdo”; es la dialéctica entre realidad e imagen, conocimiento y percepción, emoción y razonamiento lógico, o el poema como conocimiento o invención de cuanto acaso deba ser conocido. Diego Jesús Jiménez, como en más de una ocasión se ha comentado, considera que cuando ha intentado conocer algo desde los poemas, a través de la palabra poética, “pasado el tiempo me he dado cuenta de que tal hallazgo no era sino un nuevo disfraz tras el que la verdad que intentaba conocer seguía ocultándose” (1993:27). En los diferentes poemas en los que desvela su poética continúa manteniendo el mismo criterio que desde entonces; así en el soneto que introduce una de las partes de este poemario, “Oficio de verano”, se enfrentan realidad, reflejo de ésta e imagen:

Inclínase la flor en la amargura
de ser sólo el reflejo al que se asoma:
[...]
luz que en la tarde rompe las verdades

de la flor en el agua reflejadas
al deshacer su imagen y su cielo.

Esa luz que intenta esclarecer, que por su carácter racional incide hasta intentar el conocimiento de las cosas, al fin destruye el encantamiento de la imagen en el agua del estanque reflejada, queda derruida la realidad del poema. En “Poética” II siguiendo en la misma dirección recomienda: “Debes cortar los pétalos, no de la flor / sino de su reflejo”; es la realidad que ve creando el poema en su desarrollo la que se reconoce como auténtica.

Conviene recordar, finalmente, que “flor/flores” en *Bajorrelieve* aparecen con frecuencia y con referencias similares a las que anteriormente se señalaban. Además de efímera la flor puede ser interpretada como portavoz de emociones y sentimientos de quien la mira, deja su naturaleza para ocupar un espacio y una función que le son asignadas en la escritura.

6. ¿Arrepentida la Historia?

La mirada hacia atrás, hacia la Historia y sus tiempos, es intensa sobre todo en los dos últimos poemarios del poeta pricense; como si quisiera pedir cuentas a aquélla, exigirle que deje ya de lado su parcialidad o deseara ver desveladas otras historias silenciadas de las que se siguen situaciones sociales injustas, enquistadas en la vida cotidiana después de siglos, quiere dejar en evidencia qué máscaras y falsedades han ocultado durante largo tiempo la verdad de lo sucedido, y quiénes se han ocupado en hacer esa tarea.

El poeta no duda en enfrentarse a la visión unilateral de la Historia, siempre repetida interesadamente de la misma manera, y propone dirigir la mirada hacia ángulos que han seguido encubriendo intereses dominantes y sólo reconocen como norma la fuerza. Es consciente el poeta de que gran parte de la Historia, aceptada como oficial, ha sido falseada y oculta otras historias a cuyo conocimiento difícilmente se llegará; se propone en sus poemas una tarea desbrozadota, una actitud que, al menos, provoque alguna forma de inquietud e interés por mirarla de otro modo, que lo sucedido no parezca totalmente ajeno.

En el comentario que Heidegger realiza sobre la poesía de Hölderlin, hace confluir poesía e historia como dos realidades que no deben ser ajenas ni ignorarse puesto que son numerosos los momentos de coincidencia. “La poesía no es un adorno que acompaña la existencia humana, ni sólo una pasajera exaltación ni un acaloramiento y diversión. La poesía es el fundamento que soporta la historia, y por ello no es tampoco una manifestación de la cultura, y menos aún la mera “expresión” del “alma de la cultura”

(1999:139). El filósofo alemán considera la poesía como algo fundamental para comprender la vida del hombre y su paso por la tierra; más que artificio, necesidad. La poesía, desde ese punto de vista, sería un elemento esencial del ser humano, además de imprescindible para seguir conscientemente su devenir.

Ni la Historia ni quienes la transmiten de modo unilateral van a lamentar lo contado ni a reflexionar sobre cómo se ha contado; seguirá siendo presentada desde la mirada del triunfador, desde quien detenta los resortes para escribirla; por eso, se necesitan otras voces, casi siempre minoritarias e intencionadamente acalladas, que propongan otra lectura distinta de la Historia o al menos la suspicacia de que mucho es cuanto se ha callado y no menos lo falseado. El poeta no es historiador pero nadie le puede impedir ser intérprete y provocador de inquietudes y preguntas ante los silencios. Y si aceptamos el discurso heideggeriano, el poeta precedería al historiador como testigo de su época, portavoz de cuanto acontece e intérprete de lo sucedido.

6. 1. La Historia: “lugar estéril” o “nube de polvo”

Asentada en un espacio y en el tiempo, la Historia guarda referencias a un lugar y a una sucesión de períodos que se irán superponiendo hasta conformar épocas y edades, un auténtico palimpsesto elaborado por la trama del tiempo; el espacio permanece, no el lugar, aunque con transformaciones causadas por fenómenos de muy variado origen; el tiempo en su continuo transcurrir va “haciendo” la Historia, crea nuevos actores a la vez que pasa al olvido a los anteriores en un proceso de renovación y cambio constantes, actores cuya actividad o pasividad irán llenando ese tiempo, elaborando la historia parcial de uno concreto que en el transcurso de períodos y fases conformará edades y ciclos. La Historia, como tiempo ya concluido y cerrado, pero revisable, parece ya estéril puesto que nada va a influir sobre lo sucedido para alterarlo, sin embargo siempre será posible extraer lecciones útiles para el futuro; por lo demás, modificar un pasado contado y escrito unilateralmente parece más bien de ciencia ficción.

La interpretación y lecturas de cualquier entonces serán diversas según las épocas y sus intérpretes. “La Historia es un lugar estéril, donde los hechos suelen / ser razón del error, donde son perseguidos por la muerte / los sueños, y en el que todas las ciudades tomadas / son infieles” (“El temblor del silencio, IV”): cuanto sucede precisa un espacio, un lugar físico con sus características concretas, un escenario en el que desarrollar los hechos; así también la Historia es un lugar; en él los sueños y soñadores no van a tener cabida puesto

que sus propuestas contravienen el orden establecido y sugieren, seguramente, cambios que no van a ser ni escuchados ni permitida su difusión no vaya a ser que prenda la conciencia colectiva y surjan reclamaciones o peticiones inconvenientes y terminen por subvertir el orden imperante, siempre en manos de herederos o de usurpadores que tan sólo admiten la sumisión como gesto de gratitud; no van a permitir de manera alguna el derrumbe del tinglado arquitectónico que sigue alentando el poder; por eso, no se permitirán soñadores ni visionarios con propuestas de cambio.

La acusación de “infiel”, bajo la que se ocultan todas las razones que sean necesarias para intervenir en provecho propio, será determinante y justificación suficiente para cualquier tipo de tropelías. Evolución y cambio también integrarán la lista de infieles; entre éstos estarán cuantos no reconozcan la Historia contada y venerada como única y verdadera, sin posibilidad alguna de disensión: “En sus altares / lo irremediable de la Historia es venerado” (“Espacio para un sueño”).

Seguir la historia oficial como itinerario único, antes o ahora, es la negación de la discrepancia y de la libertad de pensamiento; si se acude únicamente a ella terminará por mostrar su inutilidad y será tan repetitiva que se agotará en su propio discurso, siempre el mismo: el del poder; de esta manera, la Historia ya nada tendrá que decir y pasará a formar parte del conjunto de ruinas y desechos del tiempo: “Ves, inmóvil, el tiempo; ves el musgo / sobre el que se levanta, en un silencio de cenizas, la Historia” (“En la oscura paciencia de los bosques”); será parte del olvido por su intrascendencia y unilateralidad, por haber perdido su capacidad de ser testimonio veraz de un tiempo.

Que la Historia sea ceniza, sueño o polvo nos acerca a la interpretación barroca de la vida con el desengaño como hilo argumental de pensamiento y como actitud vital. “Y pensando en la Historia / -una nube de polvo en el paisaje, / las piedras estañadas por los tonos azules / que ha dejado la lluvia en las almenas- ves derramarse el tiempo” (“Espacio para un sueño”): la Historia, nube de polvo; la Historia, un montón de piedras; ¿huella tan escasa?, ¿a eso quedan reducidos tanto afán de trascendencia, tanta apariencia de poderío inabarcable, tanta lucha contra el tiempo y sus olvidos? Castillos, palacios, fortunas, creencias, alguna esperanza inútil, páginas y páginas, piedras, lienzos con escenas, para que todo se resuma en ruina. Es la respuesta a las preguntas reflexivas y retóricas que se planteaba Jorge Manrique en su poema más celebrado; ¿de todo aquello qué se hizo? Esos yo-tú poéticos, invención de quien les pone vida y alma, contemplan el tiempo histórico como un lugar del que se conservan unas piedras y polvo en suspensión: poca cosa

parecen para concentrar en ellas tanto tiempo. Acaso las piedras que han resistido se conviertan en jueces que sentencian y califican y decidan qué es o no Historia, qué lugar es histórico y si éste pasará a formar parte de ella.

Las ideas habrán quedado envueltas en esa nube de polvo a la espera de una lluvia limpiadora que al mismo tiempo seleccione cuáles han de sobrepasar, como piedra, el tiempo. Hemos visto anteriormente la Historia presentada sobre musgo y envuelta en silencio; posteriormente como nube de polvo, ¿cuánto en ella tendrá sentido? ¿No será tal vez arquitectura intelectual y teórica? Sea como fuere inevitablemente seguiremos hablando de Historia porque estará ahí como compañía y bagaje inevitable aparejado a nuestras vidas.

A pesar de todo, es costumbre repetir que la historia siempre es la misma y que los personajes, también; éstos se esfuerzan por renovar atuendos adecuándolos a las modas, remodelan sus maneras para disfrazar y encubrir sus modales, acomodan su carácter a lo que exija cada ocasión y sus ritos. El tiempo pasa pero el personaje pervive y se repite; siempre será el mismo y con una única obsesión: mantenerse como dueño del poder y sus mercados. ¡Cuánta razón tenía León Felipe cuando, como tantos otros piensan, proclamaba en sus versos la reiteración insensible de la misma Historia, siempre repetida en diferentes tierras y comarcas! De igual manera la entiende Diego Jesús Jiménez en “El temblor del silencio” II:

ved
el corazón de piedra
de la ciudad, sus inmensa fortunas
trasladadas de una página a otra de la Historia por
[los mismos esclavos.
Todavía se adoran en los templos sus dioses, y las leyes
-incluso las que nos ofrecieron libertad –, concedoras
de que nuestras costumbres seguirían haciéndonos
[cautivos, son las mismas.

Historia de antes, de ahora, Historia de siempre. ¿Qué diferencia hay entre esclavo y cautivo?, ¿qué va de asalariado a siervo?, ¿dónde comienza el especulador y continúa el explotador?, ¿a cuántos no tiene sometidos y embelesados la sociedad del ‘todo vale’? Los actuales cautivos y esclavos no reconocen su situación, ignoran que su libertad es un elemento más en el mercado y confían, crédulos, en el espejismo de una sociedad en la

que, quien impone, es el detentador del capital que, invisible, tiene bajo su control las redes en las que se encuentra atrapado el hombre del siglo XXI; a éste le queda la gran libertad para elegir de qué o de quién quiere ser esclavo.

Tan estéril es la Historia que el ser humano, aún más necio, ha conseguido avanzar hacia donde ya estaba; los decorados y escenarios son atractivos, cada vez cambian a mayor velocidad para que la intensidad de esta comedia no decaiga y los actores no se detengan a pensar; así se ha autoconvencido de que el camino recorrido es sideral y el único posible.

6. 2. “Comitiva de la Historia”

Cada tiempo tiene unos personajes que le dan un determinado carácter; cada época favorece o provoca la aparición de algunos otros cuya influencia, a través de la palabra o de su vida, puede considerarse determinante y hasta decisiva. Sus habilidades y secretos serán transmitidos a otros que continuarán con aquella actividad aprendida; se incorporarán a la rutina para formar parte de un paisaje que los necesita y de una comitiva polifacética en la que se entremezclarán el color y las voces con la intolerancia, la justicia con la anarquía, teólogos con astrónomos. Caminan en compañía los inquisidores y visionarios, aventureros, predicadores y magos, curanderos y sicarios. Es la comitiva acompañante y casi imprescindible que sigue a la Historia allá por donde pasa; no los une la *fidelidad* a sino el *interés en*. Desde “El temblor del silencio” IV éste será unos de los numerosos acompañamientos:

Coronada de mártires, seguida
de notarios y astrónomos, dueña de navegantes
y teólogos. La comitiva de la Historia
cruzó por estas lomas transportando sus jaulas
con exóticos pájaros, construyendo prisiones y murallas, patíbulos
y altares, plena
de venenos y joyas.

La Iglesia y el culto, la Justicia o la Inquisición y sus amenazas, la ciencia y la aventura: tamaña compañía para el urdidor de la Historia. Los puntos de referencia son los de siempre: el altar, la prisión, las murallas, el patíbulo; o lo que es lo mismo, fe ciega y cerrazón o castigo al disidente. De esta manera se fraguaba el mundo del pensamiento en el que predominaba la teología como único itinerario científico; poco recorrido quedaba

para disidentes y críticos que se atrevieran a mostrar públicamente su discrepancia; con el tiempo su número fue en aumento y su voz adquirió algún reconocimiento. Sin querer ser reiterativos, si echáramos una mirada al hoy hallaríamos numerosas similitudes con el tiempo pasado en los diferentes ámbitos de la vida, desde el intelectual al político, del económico al de los medios de comunicación, del artístico y cultural al del ocio. No obstante, el reconocimiento de la diferencia y su importancia se van extendiendo; tal vez se trate de otra máscara más y de una muestra aparente de la aceptación de la disidencia, en ocasiones por convencimiento pero en otras por autoimposición interesada: se lleva lo políticamente correcto.

En el poema “Castilla”, de *Coro de ánimas*, ya encontrábamos esa atmósfera en la que se respira el mismo aire: “Velas, cornisas, candelabros, túmulos, / jaculatorias”, monjas y púlpitos, leyendas y gestas antiguas, refranes; ante tanta monotonía quedaba la esperanza vana, “Creí que ibas / a levantarte”; y añade refiriéndose a esa tierra: “Te vi resucitar, / y ha sido un sueño, un inútil / clamor. Cárcel / donde la mejoría anuncia / la gravedad, se apresura la muerte”. Poco más se puede agregar a lo ya expuesto: estamos ante un pesimismo dominante, ausencia de certeza y de horizonte. Aunque ese poema contenga una referencia geográfica concreta, Castilla es cualquier espacio; se ponen una vez más de manifiesto el desaliento y desorientación que el poeta con quese reconoce en el alma del ser humano en cualquier lugar o geografía.

Aún encontramos otras comitivas que desfilan diariamente y que tan sólo ocuparán el vacío de la historia anónima; éstos no figurarán jamás en página alguna, para ellos sólo queda reservado el espacio que ocupa lo anónimo y desconocido. En “Ronda de la noche” III, de *La ciudad*, unos tras otros, cargados sus miedos y desgracias a la espalda, van pasando “los que están a jornal, los aplastados por la lona, los que desmienten / que está la muerte sobre el mundo, los que no tienen fe, los incapaces / de rebasar a un águila en altura”. Diferentes figurantes pero la misma preocupación e idéntica será la herencia que una generación legue a la siguiente.

Estos recorridos por la trastienda de la Historia muestran la condena que pende siglo tras siglo sobre las mismas cabezas, las elegidas sólo para transportar la carga, sin plantearse ningún porqué. En algún caso, como en “Bajorrelieve” II, del libro homónimo, la Historia es presentada con el rubor que produce verse a sí misma atrapada en sus silencios: “La Historia / huye de este recinto de vileza, cuyo solo esplendor / residió en

ocultar a sus héroes anónimos”; con ella huyen también otras imágenes cuyo conocimiento aumentaría aún más su desprestigio.

El cortejo prosigue su andadura, aunque alguno de sus integrantes nunca hubiera deseado ser parte de tal séquito; se encuentra ahí nada complacido y en contra de lo que hubiera sido su esperanza; más que cortejo, es un tropel el que se presenta en “Fuegos fatuos” (Dios), uno de los poemas de *Fiesta en la oscuridad*. ¿Cuántos de ellos pensaron que ese papel que ahora desempeñan sería alguna vez el suyo?: “Albañiles y santos, políticos y mártires; / los esclavos, los muertos, ciegos en sus andamios, junto a las escaleras y las sogas / de su muerte trabajan. Un asustado ejército, una tropa mortal / en la noche suspira”. Esta mirada rápida centra su atención en los integrantes de una parte importante de la sociedad; unos, gentes de la actividad y el trabajo duro; otros, santos y mártires que ya cumplieron sobradamente, cuya presencia sigue manifestándose de alguna manera; y en medio de todos ellos, los políticos. Por un lado están los santos, los mártires y los políticos -éstos últimos irónicamente situados entre quienes han hecho de sus vidas un ejemplo- y por otro, esclavos, muertos y ciegos. Si buscáramos un paralelismo y cierta correspondencia entre quienes aparecen en cada uno de esos cuatro versos hallaríamos asociaciones sorprendentes por curiosas y no tan disparatadas: albañiles se correspondería con esclavos, santos con los muertos, los políticos serían los ciegos en los andamios, los mártires constituirían un ejército sólo asustado en un primer momento, aunque no después.

Ya se ha comentado en otra parte cómo se transmite la Historia, cómo se cuenta y, por tanto, cómo ha quedado grabada en la memoria infantil: “La recuerdas / en los primeros libros de la infancia, ilustrados / con las mayores aberraciones y crímenes, vestida de serpiente” (“El temblor del silencio” IV); se trataba de la primera historia de la que se solía tener noticia y conocimiento, la llamada Historia Sagrada; en ella destacaban siempre la serpiente anillada en el árbol de la ciencia, del bien y del mal, el fratricidio cainita o el sacrificio de Isaac,...; así se presentaba una historia “que aprendimos de niños / como un cuento feroz”, como decían estos versos de “Tiempo desolado” II, de *Bajorrelieve*. Así comenzaban los primeros acercamientos infantiles a unos conocimientos en los que se mezclaba la mitología con la creencia; la Historia estaba ausente.

Aun conociendo cómo el silencio entierra y olvida a los muertos, el pasado mantiene el encanto de la leyenda, el misterio de lo no contado -“Nos fascina el pasado / porque siempre es hermoso su disfraz, y son bellas sus ruinas”, (“Bajorrelieve” VI)-; la mayoría acepta todo esto como un juego, como esa leyenda contada que se fija en una época lejana;

se llega a una confusión, tal vez interesada, en la que ya no preocupa si sucedió o no, ni cómo. El interés se desplaza a la representación de los hechos, siempre a la apariencia, con una pérdida constante de capacidad crítica para discernir dónde comienza la ficción, hasta dónde llega lo real. La Historia “Nos disfraza el pasado con sus más bellos trajes / y el tiempo, que convierte en leyenda la sangre de los héroes, / nos miente”; advierte el yo poético en el segundo fragmento de “El temblor del silencio”, reafirmando lo que tantas veces se ha repetido. Así, la Historia contada se mantiene con su disfraz y las mentiras verídicas.

La comitiva actual de la historia contemporánea no ha perdido tampoco su influencia; prosigue su recorrido con integrantes de la más variopinta procedencia; desde orientadores para náufragos de todas las tempestades hasta quienes prometen la felicidad como saldo de rebajas. Se venden modelos de vida, se impone el pensamiento único y la utopía se encomienda a unos cuantos marginales para que este modelo único no parezca tan uniforme.

Pertinaz y necia es la Historia; rara vez se detiene a contemplarse; se entretiene una y otra vez en batallas, se encierra entre armas y huele a sangre; ¿por qué no se ocupa más de los aspectos agradables -¡alguno habrá!- que de los que perdidos por ahí, sin ser casi conocidos, deambulan? “Es así que la Historia / sólo sufre sus armas; no se complace nunca en sus bellas imágenes. / Mas los siglos recorren / un camino distinto al de los días” (“En la oscura paciencia de los bosques”): ciertamente para la Historia el tiempo tiene otras medidas, emplea diferentes magnitudes; no es lo mismo el día a día, la cotidianeidad con sus afanes que la recapitulación de tiempo para su examen; en éste la Historia tiene otras caras menos conocidas que debería mostrar con mayor frecuencia. ¡En cuánta pobreza y escasez ha vivido el espíritu humano si al fin hemos de concluir tras tanto devaneo que, como se apunta en el primer fragmento del poema homenaje a Lorca, “Hierve la Historia / en una sola página”! Acaso aún esconda contenidos para llenar más páginas, de lo contrario vano ha sido tan largo recorrido.

7. Itinerario con memoria

En este poemario la memoria es uno de los pretextos fundamentales de la escritura; en cada poema el yo poético trata de rescatar, como si de una recuperación se tratara, el tiempo pasado aparentemente perdido, intenta trascenderlo hasta (re)inventarlo de nuevo, pues no hay que olvidar que la memoria es invención, acaso tenga mucho también de

creación. Diego Jesús considera la memoria desde una dimensión creativa, en actividad constante e imaginativa. Consciente de que desde este ahora cuesta vislumbrar aquel entonces, tratará de reanimarlo. Cuando hablamos del pasado realmente estamos empleando una palabra que gramaticalmente tiene una funcionalidad en cada uso; como referencia es un concepto tan abstracto como amplio porque en él tiene cabida desde lo que está dejando de ser en este instante hasta lo que fue en milenios irreconocibles; por tanto, está inmerso en una actividad frenética y constante. Para la escritura literaria es una fuente inagotable, sin su existencia se derrumbaría casi toda la literatura; otro tanto se podría decir de la memoria y el recuerdo, que también buscan una ubicación en ese tiempo pasado; ambos conceptos presentan importantes diferencias para el poeta, como señala Lanz (2001:55): “Es importante [...] tener en cuenta la radical diferencia que Diego Jesús Jiménez establece entre memoria como una potencia activa y creativa, y recuerdo, como una actitud pasiva y carente de potencialidad imaginativa”; el propio poeta en más de una ocasión afirma que la memoria es una “potencia del alma” capaz de guardar y retener el pasado. La memoria acaso inventa lo que evoca y la imaginación ilumina la paramera de la cotidianidad. Así son a veces.

El tiempo, los tiempos de la Historia son movidos en *Itinerario para náufragos* por la memoria; ella entra y sale de la infancia, visita la ciudad, realiza un recorrido por el reciente y un tan alejado pasado que apenas deslumbra con su luz cansada mas, en compañía de la Historia, “No otra cosa difunde / su corazón ahora, que no sea la muerte / que continúa latiendo” (“Espacio para un sueño”): todo un juego para tener entretenida y alejada la presencia de una muerte que no se ausenta jamás de estos territorios por los que diariamente transita el hombre; por mucho que trate de evitarla en cualquier recodo se presenta puesto que sus dominios no reconocen frontera alguna.

La memoria intenta singularizarse e imponer una trascendencia inaplazable en la recomposición de un presente con pedazos recogidos de instantes y momentos ajenos, de otras vidas: “Tienes / la vaga sensación de haber vivido, alguna vez, un tiempo / que no te pertenece” (“El temblor del silencio” III). De esta forma, se va conformando el mosaico que somos cada uno de nosotros con miles de fragmentos de la más variada procedencia, de lugares y tiempos tan desconocidos que gracias a una memoria constantemente transmitida llegan hasta aquí, a veces confusos y equívocos, para participar también en la génesis del yo poético. Que no siempre la memoria mantiene con luz suficiente cuanto conserva se puede constatar en dos versos del fragmento segundo del citado poema:

“Imprecisas imágenes, ambigüedad de formas / giran en la memoria”; posiblemente esos desajustes sean debidos a un origen incierto en el espacio y en el tiempo, aunque conocida la esencia fluctuante y caprichosa de éste llega a provocar el deterioro de la memoria, su ruina, el desconocimiento hasta conseguir la inestabilidad de la identidad yo-tú, hasta sentirse uno extraño de sí mismo. Así lo presenta en el fragmento V del poema mencionado anteriormente:

y como
si desde la lejanía, a través de tus ojos, mirara
un ser distinto al tuyo, te sientes
el precipicio de la historia, tiempo
que continúa despeñándose, lo mismo que sobre
[el horizonte de las cosas
va a despeñarse la memoria.

Son artimañas del tiempo, en su infatigable acontecer, para desacreditar la influencia e importancia de la memoria, a lo que ésta se enfrentará para mantener su territorio y no permitir su ocupación por el olvido y la desmemoria; de este modo continuará acarreado vida a los recuerdos y habrá conseguido el asentamiento necesario para perdurar evitando que todo finalice anticipadamente en una completa confusión y en un vacío de donde difícilmente serían recuperables tanto el recuerdo como la actividad de aquella.

7. 1. ¿Dónde habita la memoria?

Señalar espacios y tiempos como establecimiento de una capacidad o potencia humana no deja de ser ficción literaria, aunque invención necesaria para corporeizar y manejar a escala humana esa capacidad. La memoria se aloja en cualquier espacio, en el objeto más simple, en un determinado instante, en un gesto, en el tiempo; cuanto nos rodea es una forma de la memoria, la guarda y conserva; a ella se asocia habitualmente el recuerdo.

En el poema homenaje a Lorca, fragmento I, se identifica y da forma a uno de esos espacios inaprensibles en los se dice poéticamente dónde reside la memoria: “La luz es un estanque / que habita la memoria, un estanque con algas y secas humedades / donde los días yacen en sus salas de espera”. Luz-estanque-memoria: un espacio degradado, el estanque, que parece haber perdido su función de acopio de agua, de la que ahora quedan marcas que se muestran a través de un oxímoron, “secas humedades”; a él caen los recuerdos que se irán secando hasta parecer algas; sirve también como almacén de tiempo medido ahora en forma de días que allí yacen a la espera de ser rescatados con sus

recuerdos por la memoria. Ésta aportó frescor y agua al estanque; cuando estaba reciente, era memoria viva; al pasar el tiempo va perdiendo frescura entre las algas, es decir, los recuerdos, y se seca. Convendría recordar aquí cómo diferencia el poeta entre memoria y recuerdo, o sea, entre actividad o pasividad. Habrá de ser, finalmente, la palabra la que despliegue su actividad y halle el camino para expresar algo de cuanto está almacenado en el estanque; a veces serán restos que habrá que recomponer, pero otras tendrá que levantar a partir de ellos una ficción. Poco después en el mismo fragmento se añade: “Nadie / recuerda nada aquí. Todo está aislado en su inseguridad; la luz es un naufragio / de hogueras apagadas”: en la ciudad, como en cualquier otro lugar, memoria emotiva, memoria histórica, memoria humana, la memoria del hombre pueden terminar despeñándose hacia el vacío del olvido. Ricardo Molina en “Nombre y olvido” (1982:191), primer poema de *Elegía de Medina Azahara*, considera que el olvido algún tipo de vida latente mantiene: “Lo que nadie recuerda ¿ha muerto? Acaso vive / recogido en sí mismo la vida más perfecta. / Fuera del tiempo lo llevó el olvido. / Ayer, hoy ni mañana huellan su ser y, eterno, / vive en fiel estación de melancolía”. El olvido tal vez sea un estado provisional pasajero de melancolía que padece la memoria. Cuando de algo se dice que cayó en el olvido, en ese mismo momento abandona su estado cataléptico, deja de ser olvido porque se está rescatando para ser rehabilitado como memoria. Tal vez olvido como concepto absoluto no exista. Sea como fuere, el ser humano ha de conservar en algún rincón de sí mismo alguna forma más o menos precisa de memoria y, como dice el título del poema “Memoria del olvido”, de García Baena en *Antes de que el tiempo acabe*, también el olvido guarda su propia memoria. Cuanto un día fue memoria no se va a despeñar completamente por el desbarrancadero; ¿cómo no conservar una imagen, alguna palabra o determinados instantes aunque imprecisos? “La memoria repite una retórica sucesión / de desiertas imágenes, un confuso cortejo / de lejanías plateadas y nieblas” (“El temblor del silencio” IV): a pesar de la falta de claridad y de exactitud de las imágenes que mueve la memoria, éstas terminan por ser parte de nuestro conocimiento, y como decía Valle-Inclán, las cosas son como se recuerdan. Cuanto entra en el territorio poco preciso de la memoria al cabo de un tiempo termina por ser mitificado, se irracionaliza lo vivido hasta convertirlo en mito: es la potencialidad transformadora de la memoria.

¿Sería capaz de resistir el hombre todo su largo recorrido, soportará el trayecto sin memoria? ¿Sería consciente una vida sin memoria? “Quien no tiene memoria / nada espera”, sentencia el yo poético en el tercer fragmento del poema aludido anteriormente;

memoria y esperanza se mueven así unidas, del mismo modo que pasado y futuro son períodos sucesivos e irremplazables. Quien rechaza la función de la memoria intenta el desconocimiento del pasado y difícilmente podrá proyectar el futuro puesto que se ha quedado instalado en el presente perenne. La ausencia de memoria es un punto final.

En nota aclaratoria a unos versos, Lanz (2001:245) recoge una máxima de Goethe, “Allí donde se pierde el interés, piérdese también la memoria”, y añade otra referencia a un verso del poema “Una sola nota musical para Hölderlin” de *Arde el mar* de Gimferrer, “Si pierdo la memoria, qué pureza”. Los versos de Diego Jesús se miran invertidos en la máxima del escritor alemán pues sus puntos de partida difieren; en los tres casos la memoria se convierte en eje y fundamento y preocupación. Las palabras de Gimferrer contienen, por otra parte, la idea de una íntima aspiración: el sueño de regreso a un estado adánico de ingenuidad permanente, como si la memoria fuera un lastre, impedimento o la causa de la imperfección humana. Esta expresión de desconfianza en la memoria, de cierto malestar por su aparición inesperada en momentos a veces inoportunos se manifiesta en otros poetas *novísimos*, en poemas de Marcos Ricardo Barnatán o Juan Luis Panero.

La memoria más que un castigo debe ser considerada como capacidad insustituible de recuperación y salvación del ser humano; en ella durante su deambular se integrarán adherencias como parte de ese proceso de constante actividad en la que imprecisión y ficción o alguna forma de deformación-transformación se irán incorporando poco a poco hasta convertirse en otro elemento más de esa memoria; ésta “con el movimiento que la habita” podrá producir esas u otras alteraciones. El término *fidelidad* aplicado a las imágenes de un tiempo pasado y las de ese mismo, recuperado, ha de ser interpretado de manera muy amplia y generosa sabiendo que eso puede no ser lo fundamental.

7. 2. Memoria y palabra.

Como en más de una ocasión se ha apuntado, la palabra escrita o contada es una de las formas del mantenimiento, pervivencia y traslado de la memoria; es la que sopla sobre una imagen que va a ser guardada en el recuerdo; éste frecuentemente llega desde el lenguaje, desde la palabra. “No hay un recuerdo puro, un agarrarse al pasado en una inarticulada fonética de la memoria silenciosa y sin sentido. La memoria es la cámara del lenguaje, y el recuerdo es siempre el acto de enfrentamiento entre la historia y la actualidad, entre el tiempo perdido y el tiempo reencontrado” (Lledó, 1996:90); lenguaje y memoria, según el filósofo, mantienen una relación de dependencia y esa relación entre ambos es

imprescindible para su supervivencia. El poeta ya había entendido que sin la memoria serían numerosas las dificultades del lenguaje para perdurar, mas no ignora que la presencia de la muerte modifica su uso: “Oyes a tu memoria / llover sobre las cosas, entregarte palabras encendidas / que la muerte construye. Nunca edificarás / un poema con ellas” (“Poética, I”): ¿será la palabra la que finalmente acuda como mediadora ente memoria y muerte?; no serán las “palabras encendidas” que ésa “construye” sino aquellas otras cuyo destino es pervivir a pesar del peligro de caer en algún momento en el ámbito de la muerte. En el mundo de la caducidad en el que el ser humano se mueve no podrá haber palabras eternas pero sí duraderas; éstas serán las que han de llevar a cabo la mediación entre memoria y muerte porque en ellas se recupera con (im)precisa fidelidad el tiempo en el que quedaron alojadas en forma de recuerdo. Mas si se producen imprecisiones en el momento de la recuperación, ¿cuál es la causa de aquéllas, la pobreza en la palabra o la intensidad variable de la luz de la imagen?

Cuando la memoria llueve palabras sobre las cosas, éstas recobran la existencia de un tiempo que se sabe percedero, como todo lo humano, y la prolongarán para conservar su posibilidad de futuro, es decir, “de lo aún no creado”.

7. 3. Memoria y evocación del tiempo primero: infancia

Época siempre próxima y cada vez más lejana, a la que se acude con frecuencia a lo largo de la vida, la infancia se acerca a través de una memoria ligada a lo doméstico, al entorno, a las imágenes que acompañaron ese tiempo, a olores y situaciones que el recuerdo ha detenido en un espacio delimitado y reconocible. Desde *La valija* y sobre todo *Ámbitos de entonces* es frecuente en la escritura del poeta pricense esa mirada hacia su infancia. *Ámbitos de entonces* es el libro fundacional de la memoria de aquella infancia, como el propio título sugiere. Un yo, recién desalojado de la estela infantil, inicia un recorrido por aquel espacio vital, personal, casi de su propiedad, convertido ahora en espacio poético; camina desde la casa familiar -“Estoy en la terraza de mi casa y salgo”- hasta la iglesia en la que “encuentra” a don Miguel preparando rezos y liturgias, encontrará también a los hijos de Josito, a Fermina,...; los juegos, ilusiones, el descubrimiento del mundo, las clases y sus lecciones.

En *Coro de ánimas* prosigue el viaje memorialístico con poemas como “Primer amor”, “Fiestas en Priego”. En *La ciudad* el poema “La casa” es anticipo lejano y con algunas

coincidencias con “Calderón de la Barca, 41”. Como se recordará en líneas siguientes, es la mirada de un niño que poco a poco se va alejando de ese tiempo.

Regresando ya al itinerario actual, en el fragmento V de “El temblor del silencio” se presencia una mirada ensimismada del yo poético que ahora se escucha a sí mismo en un tú:

Tu infancia,
tantas veces cautiva, capitán de bandidos
en busca de tesoros y cámaras ocultas
en las que imaginaste, rodeada de ungüentos prodigiosos
y bálsamos, la imagen -en todo su esplendor-
de una reina dormida. ...

[...]

Otras tardes
buscaba tu niñez en los alrededores de este lugar princesas
todavía encantadas, ...

[..]

Desde entonces recorres
el universo en busca de sonidos capaces
de hallar la realidad...

Y para hallar esa realidad tan buscada y deseada hay que excavar hasta descubrir las raíces en aquellos años de sueños con bandidos y princesas; de este modo tal vez a través del recuerdo se halle algún sentido a la realidad. Esos sonidos que desde el poema se buscan son elementos de reconocimiento que mantienen la memoria, aunque reconoce que ya “Habitan los recuerdos / en un tiempo distinto” (“Júcar, I”). No se trata de agitarlos y removerlos sino de respetar su silencio para que aparezcan tranquilamente.

El río se ha convertido en el gran guardián de tan distantes recuerdos vivenciales, en su “Palacio de la aurora, / remanso de la infancia donde florece el tiempo en altísimos sueños”. En esas aguas revive, se conserva vital y activa la memoria que baña “su inalcanzable imagen”. A pesar del constante fluir, se mantienen los sueños de la imagen. Aguas del río y memoria se encaminan hacia un punto, hacia un momento de fusión y acaso de desaparición: el río desembocando y perdiendo su identidad en el mar o en otro más caudaloso; así pudiera suceder con la memoria individual y la colectiva; la primera puede desembocar en la memoria colectiva sin tener que diluirse completamente en ella pues eso supondría su anulación como individualidad; va a pervivir aunque con algunas

pérdidas menores de identidad que sí desvanecerán temporalmente aspectos propios y personales: ésta es la exigencia de la formación de una memoria colectiva; otros permanecerán arrumbados en alguna forma de olvido latente. Sin embargo, la memoria personal seguirá conservando gran parte del territorio con sus dominios evitando así su desaparición como individuo o la caída en el anonimato colectivo.

Persistente y constante, la memoria se agarra a cualquiera de los sentidos, al más nimio detalle para hacerse presente, como puede apreciarse en el fragmento II del poema antes mencionado: “A veces el reflejo / de un día ya lejano ilumina las aguas, otras el tacto / halla la forma líquida de un sonido infinito”: cualquier imagen que, imprevisible, recupera un tiempo o sonidos venidos de entonces, hasta escuchar “las voces del pasado en sus claustros nocturnos”. Desde los sentidos se ilumina la memoria, aunque son previsibles alguna desfiguración o alteraciones pues también los recuerdos pierden con el paso del tiempo su colorido original; por tanto, ya no conservan la viveza y frescura primeras; por eso siempre se producen modificaciones en aquélla: “Cuantos colores / recuerdas hoy, destiñen / con su luz la memoria”, del mismo poema.

Anteriormente ya se mencionó cómo “La casa”, de “Ronda del hombre” en *La ciudad*, podía ser visto como poema precursor de “Calderón de la Barca, 41” puesto que en ambos hay coincidencias; en aquél se recorre el corral, se reconocen los aperos de labranza, los animales de trabajo y carga, la noria, los juguetes de niño, llegan rumores de posibles enamoramientos y bodas, se presencia y se vive el paso de las estaciones del año; contemplar unos baúles cerrados y “la ropa negra de los muertos más próximos” es entrar en un mundo de magia y ensueño del que se quisieran desvelar rápidamente todos sus misterios. Desfile imparables de nombres de vecinos, de emociones que se despiertan, de recuerdos que llegan a borbotones como si se hubiera abierto la puerta de un gran almacén. Es un poema tan repleto de imágenes que amenazan con el desbordamiento. Se mueve en aquel ambiente rural suyo y es tan abierto que no queda lugar o momento sin revivir Y finaliza con el desengaño que produce la vuelta al tiempo presente, al ahora: “Si volviese a la casa / negaría la paz, comprendería / lo duro de esta siesta; vencería aquel miedo”; es la imposibilidad de modificar nada de cuanto ya ha sucedido.

Como el poema comentado, “Calderón de la Barca, 41” contiene un aluvión inagotable de imágenes y de memoria; el largo recorrido que en aquél se centraba en un mundo rural muy familiar aquí se reúne en un espacio que más parece santuario, lugar de culto o casi cementerio que vivienda -“yo vivía / el deterioro de aquella casa familiar / en Cuenca”-.

Siempre que el yo poético abre un armario o alguna de las cómodas o cualquiera de los numerosos cajones inicia un viaje a lo desconocido, a un mundo en el que todo está envuelto en un halo arcano creado por aquellos altares familiares levantados sobre cualquier mueble o repisa. Cada uno de los muebles esconde un universo seductor de objetos: collares, sortijas, anillos hasta encajes, rosarios o libros de devociones, sin olvidar las insinuantes y provocadoras ropas femeninas cuyo tacto servía de inicio a un viaje incierto. Imágenes que guardaban voces que van a ser recuperadas por la palabra en la escritura:

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,
atraviesa la luz
entornada del tiempo un lejano rumor de sonidos nevados,
[la indefensa blancura
que la muerte conquista

Todas las memorias posibles acompañadas por recuerdos tienen presencia en el poema: memoria sentimental y sensual con aromas, olores, la memoria táctil desbocada por momentos al unirse a la auditiva; y la memoria siempre presente de la muerte. Memoria y memorias productivas y plenas de recovecos que esconden recuerdos sugerentes cada vez que aparecen.

En este poema la emoción posee una intensidad constante, nunca transitoria; se descubre anidada en cualquiera de los objetos que surgen de entre las sombras de ese espacio que se va recreando; las vivencias emocionales sucesivas en cada recuerdo proporcionan una vida inagotable al poema.

Entre los ríos no podía faltar el Escabas, cuyo recorrido por los alrededores de Priego funda un paisaje maravilloso; es, sin duda, el río primero de la infancia del poeta: “Yo lo recuerdo ahora, lento, / por las umbrías”, y lo siente como compañía que va permanecer a su lado: “En lo más hondo / de mi vida lo veo”. Aquí confluye la memoria más profunda con aquellos primeros recuerdos en los que aún permanecen el olor de los mimbres –muy importantes para la artesanía local-, el perfume de las higueras o el aroma que desprende la madera mojada; la presencia de olivos, nogales, la zarza, el espino, los huertos; todo un “paraíso de sonidos”, de luz filtrada a través de los árboles componía el decorado para el

baño en aquellas aguas. En un magistral juego de tiempos verbales, presente y pasado se superponen para vivir con fuerza aquel entonces: “¡Oh, / río que al recordarlo se detiene / en aquella mañana cuando junio, radiante, desnudaba / los cuerpos más hermosos y, a escondidas, olíamos sus ropas / [...] / Anduve toda la tarde solo, como ahora estas calles / donde el tiempo se adhiere a sus cenizas lívidas”. Y en una aspiración imposible y sin esperanza prosigue la añoranza de un regreso que sólo desde la memoria y el recuerdo conseguirá: “Quiero ir a su lado; habitar su silencio de nave abandonada”; la nostalgia de aquel paraíso perdido se hace mayor cuando el hoy, este ahora que está viviendo no le gusta nada; suplica a su río una ayuda imposible, que al menos lo libere de alguna carga: “Llévate tú mi noche entre las aguas”. Inevitablemente la infancia para el poeta, para el yo poético seguirá siendo su única patria /matria, esa referencia lejana cuya presencia será acompañamiento constante, una obsesión frecuente.

La memoria infantil tal vez sea la más respetada y considerada por todos los escritores; aunque cada vez más lejana, mantiene todo un mundo de sensaciones que, recién descubiertas entonces, permanecen inseparables al lado de cada uno. Es la infancia esa etapa de la vida en la que se adquieren conocimientos desde la percepción de los sentidos y desde las sensaciones; por ello, aunque de manera bastante sencilla todo se percibe y se recuerda asociado a determinados olores, a algún sabor, al tacto o a colores.

Por otra parte, la memoria o desmemoria, el olvido y el recuerdo han motivado la escritura y han generado durante siglos ámbitos propicios para el desarrollo de la imaginación creativa. Durante el siglo XX, sobre todo desde la segunda mitad, los poetas consumieron muchos de sus versos en interpretaciones personales de lo que es la memoria; escribieron poemas explicándose a sí mismos qué es la memoria. Desde mentira a falsificación, como espejismo, como recreación ficticia, como forma de recuperación del pasado: toda una amplia posibilidad de interpretaciones para una capacidad humana que inexcusablemente acompaña al ser humano.

8. La creación: ¿mirada, apariencia, magia?

Creación, como concepto absoluto, se escapa de la competencia del ser humano. Obtener algo de la nada puede ser considerado racionalmente como juego metafísico y dialéctico interesante; hablar, por tanto, de creadores o de creación, en general, parece pretencioso. Considerar al poeta como creador no sería tan desproporcionado pues, según su etimología griega, “poeta” está relacionada con el verbo hacer, fabricar utilizando

materiales -la palabra sería la materia en este caso- y dar vida o presencia con la imaginación a la materia. Desde ese punto de vista el concepto de creador abarcaría a cuantos dan forma y vida imaginativa y emocional a lo informe.

8.1. Mirada

En “Poética” IV se señalan los límites inabarcables, acaso inagotables, de la creación poética: “Entornar la mirada / hasta ver lo impensable, es crear”; mirada y creación poética caminan en la misma dirección de modo inseparable; ese camino se alarga mucho más allá de la capacidad del pensamiento; donde éste se detiene, inicia su recorrido la imaginación; por lo tanto, si la creación poética se sostuviera en el pensamiento quedaría atrapada en el encanto frío de la lógica y del razonamiento, dejando anegada la imaginación, verdadero asiento de la creación poética. Saber mirar es imprescindible para poder crear; dejar que la mirada se mueva libremente desde la precariedad al desconcierto, por cualquier ámbito hasta trascender la realidad, adentrarse en aquélla a la que se llega por indagación en el misterio sin mapa ni cartografías orientadores, todo ello debiera constituir ese territorio que requiere la creación poética para sobrevivir.

“La mirada crea”, imagina y abre caminos hacia lo soñado; entrega imágenes de esa realidad que va siendo creada. “Un lejano resplandor / ilumina el recinto que la mirada crea, sirve para decoración / de la memoria.” (“El temblor del silencio, I”). Lo que eran sombras se diluyen hasta ser conformadas; la nada se desvirtúa hasta transformarse en materia, en imagen: siempre en el espacio que abarca la mirada. Así considerado se puede decir que el poeta es creador y, siguiendo el poema citado sus ojos y “Nuestros ojos se pueblan / de imágenes que, al mezclarse, destruyen / los diferentes ángulos de visión de su puesta en escena”. Cuando va surgiendo el poema afluyen imágenes, aparecen desde los rincones más inesperados, desde la mirada más sencilla; es cuando el poeta debe intervenir y poner su orden en todo ello para presentar exentas aquéllas que él decida, las que considere más capaces de expresividad. No será cuestión fácil y hasta puede verse desbordado por tal afluencia; no siempre la luz que las ilumina es lo suficientemente intensa y clara como para averiguar o intuir las posibilidades y ángulos de visión o la perspectiva que tales imágenes puedan mostrar en el poema; entonces, se manifestará la capacidad de anticipación que el poeta ha de tener, sin olvidar su voluntad formal para el manejo de tantas posibilidades como ofrece ese inmenso material facilitado por la mirada.

Conviene recordar los versos iniciales de “Bajorrelieve” IV, del libro homónimo: “Toda existencia anida en el espejo / de su propia mirada”: existir y mirar o mirar para existir son dos momentos con mutua dependencia en una actividad egocéntrica y circular que va de la existencia a la mirada y de ésta regresa a aquélla; como ya se ha señalado, la mirada crea y en ese mismo acto creativo comienza la existencia.

A pesar de todo, la creación poética nacida del mirar es imprevisible; debe ignorar el riesgo y no vagar por caminos trillados o transitados, pues lo cauto y prudente nunca sorprende o, como dice Diego Jesús, “lo más directo comunica menos”(2004:3). Ha de destacarse lo distinto, lo que huye de la normalidad; de lo contrario se caería en lo rutinario para desembocar en un ejercicio vacío de redacción, no de creación poética. Apartarse de lo establecido, de lo ya sabido, rehuir lo razonable y las figuras de los silogismos, evitar lo pragmático y los teoremas hasta adentrarse en el absurdo, éstos han de ser los recorridos de la mirada creativa. “La mirada / sólo es capaz de contemplar el mundo / cuando abandona el cauce que la línea le ofrece”: estos versos finales de “Lugar de la palabra, I” proponen itinerarios para la mirada; si ésta no se desvía de caminos conocidos, previamente señalizados y de paso obligado, si no se atreve a indagar por las rutas de la incertidumbre, habrá quedado enredada en lo común y ordinario, habrá perdido la capacidad de conocer la complejidad y riqueza del ser humano o la del mundo que lo rodea; la mirada se habrá convertido entonces en simple cámara fotográfica que se conforma con reproducir cuanto se coloque ante el objetivo. Tal vez para algunos creadores cuyo horizonte no va más allá de lo visible, de la primera línea de las cosas y de la experiencia esta forma de mirar sea suficiente; mas, habrán quedado como cronistas de la realidad más epidérmica.

La mirada propia de la ciencia, más racional y experiencial, pragmática y empírica, es diferente y se siente condicionada y limitada por una metodología propia; en el ámbito científico existen caminos y métodos con todo tipo de señalización para llegar incluso a los descubrimientos; investigar y descubrir no es crear, aunque en determinados momentos parezcan caminos que se entrecruzan. Los versos primeros del poema mencionado anteriormente se aproximan hasta esas diferentes miradas: “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”; la rigidez del teorema y la variación constante y sorprendente de un atardecer no se pueden contemplar con idéntica mirada pues su incompatibilidad es evidente, ni la composición

racional y estudio del primero son válidos ni convenientes para un atardecer; la aplicación del método analítico de un teorema sería la muerte de cualquier atardecer si con él se siguiera el mismo camino. Un teorema se puede descomponer hasta la comprensión de todo el proceso seguido, pero ¿cómo descomponer un atardecer o el poema y la creación poética?, ¿cómo seguir el proceso para someterlo a una fórmula? El axioma, como dogma de la ciencia, está destinado a ser inmutable y duradero, mientras que un atardecer cada vez está de estreno, es nuevo y distinto cada tarde como lo es el poema; el primero no va a soportar la ensoñación ni el desbordamiento de las emociones inevitables en el atardecer; la mirada hacia el crepúsculo está tan libre de prejuicios, es tan espontánea y sugerente que no soportaría la del teorema o del axioma. Por ese camino se entraría en la dialéctica entre ciencia y creación artística; ni hablan el mismo lenguaje ni se asientan en el mismo mundo: “Los números prescinden / del color en su danza; su lenguaje difícil / y, además, tortuoso, no es sin embargo mágico / e imperfecto a la vez, como el utilizado por el arte”(“Lugar de la palabra, I”); el lenguaje de la ciencia carece de magia y exige rigor; el de la creación artística debe ser ante todo sugerente, sin necesidad de entregarse a la precisión ni a la exactitud.

En medio de tanta actividad creadora como la mirada genera, no debe olvidarse algo que no abandona nunca la conciencia del poeta, aquello que el ser humano no podrá abandonar: el eje de la finitud en el que ha sido colocado, ese tiempo limitado que se le ha concedido con sus plazos temporales, siempre bajo la perspectiva de la muerte; es la mirada más inevitable: “Sólo / con tus ojos construye su mirada la muerte”; en esos versos finales de “En la oscura paciencia de los bosques” se devuelve a la mirada la fatalidad; la mirada crea pero en ese acto creador está ya señalada la caducidad, para alimento de ésta crea. Tras el momento de la creación se inicia el recorrido hacia la muerte; pareciera que la vida limita con dos miradas, que se mueve desde una a la otra, de la primera a la mirada final. Es la mirada que se presiente pero que nunca va a haber posibilidad de reconocerla.

8. 2. Apariencia

Ante la dificultad de entrar en la esencia de las cosas, de “Penetrar el palacio / cerrado de las cosas”, de conocer su naturaleza, ha de comenzarse por explorar su exterioridad, la apariencia con la que se presentan. Es probable que se haya de crear desde cualquier forma de apariencia, desde imágenes reflejadas en unos espejos rotos o en las aguas de un río, raramente desde el conocimiento profundo de las cosas: “contemplarnos a solas / en sus

rotos espejos; seguir con la mirada el curso de los astros / en el fondo, infinito, de las aguas de un río. / Vivir el movimiento que habita las palabras, / conocer la apariencia...” (“Poética” I). Será ese el primer escalón para descubrir cualquiera de las realidades veladas, el de reconocer la apariencia como si de sombras de la caverna se tratara e indagar en aquélla hasta desvelar cuanto tras de sí guarda; tarea difícil si ha de confiarse únicamente en imágenes reflejadas o en recomponerlas con los pedazos dispersos; de todos modos, desde el reflejo como una de las manifestaciones de la apariencia, se pretenderá acceder a la realidad efímera de las cosas. En “Poética” II se señala cómo las manifestaciones de la apariencia, sean el sueño, el reflejo, lo invisible presentido, están presentes en la aparición y desarrollo del poema.

La niebla que contemplas en los ojos del corzo
que acaba de morir; la sangre de la ortiga
que habita los aromas que descienden del monte; la imagen de la
[alondra,
su trino, blanco y seco, reflejado en la nieve que enciende tu recuerdo;
la fragancia del prado dibujada sin límite.

Has de mezclarlo todo, de tal forma
que cuando el gallo de la amanecida cante
macere con su grito incendiado de luces
tal locura de amor.

Una de las imágenes que aparecen en los versos anteriores viene de lejos en la obra del poeta; así “Fiesta en la oscuridad”, poema del libro homónimo, presenta en varias ocasiones el reflejo de las imágenes en el ojo sin vida de un ciervo: “la imagen / del séquito encendiéndose / en el fondo del ojo del animal que ha muerto”, o más adelante, “y en los ojos del ciervo / las estrellas se olvidan”; se completan con estos otros versos del mismo poema: “Mira nuestros desnudos, ese / reflejo de oro de nuestra pobreza, ardiendo en la mirada de cristal, tendido en los profundos bosques / de los ojos del ciervo que, hace años, mataron”. Es preocupación habitual del poeta presentar el reflejo, sobre todo en el ojo del ciervo, como una de las maneras de conocer la auténtica realidad, mostrar el reflejo de la flor como flor real, es decir, uno de los accesos al conocimiento de las cosas: a través de la apariencia. Tanto en estos versos como en los de “Poética”II la riqueza y variedad de imágenes transforman el poema en una auténtica travesía de sensaciones múltiples entre una naturaleza cuyos bosques también tienen constancia de la muerte, una muerte de corzo

o ciervo cuya mirada de cristal aún conserva la capacidad de reflejar el desfile de la vida; devuelta desde los ojos de la muerte, reaparece la vida.

Parece una aventura imprudente pero el poeta sabe que ha de buscar el riesgo en la escritura; para ello abandona la cotidianeidad y tras avanzar “descabalga y penetra su castillo de sombras” donde tal vez halle alguna inesperada luz que lo guíe. Una vez más, se enfrenta en su itinerario a otra forma de la apariencia, la sombra; sin saber cómo moverse en ese reino proseguirá su marcha sin detenerse, “Mas no sufras si adviertes / que has perdido tu vida; que has cortado / del recinto de sombras que te habitan -sin obtener amor- / sus flores más hermosas” (“Poética, II”) parece escuchar a lo largo de su trayecto. Iluminar las sombras y conocer la apariencia será uno de los esfuerzos de la escritura sin saber exactamente hacia dónde se encamina. Tal vez por ahí, entre sombras de apariencias, se esconda uno de los límites difíciles de superar; ante él ha de quedar retenida, o entretenida, temporalmente la creación poética.

Reflejos, sombras, imágenes, sueños, lo no visto aunque presentido: son formas de la realidad de la apariencia, a veces no tan distante de la magia.

8.3. Magia

Si volviéramos a “Poema en Altamira”, de *Bajorrelieve*, nos reencontraríamos con que primero fueron los dibujos y pinturas, es decir, las imágenes llenas de necesidad y deseo; a esto se les unió la magia como vida insuflada en aquéllas; cuando el deseo ya había dejado de serlo porque era realidad, se confirmaba el pensamiento mágico; miles de años después a todo esto le llamaron Arte, Arte rupestre.

Magia y palabra escrita, sin duda también la palabra hablada, van unidas desde la Antigüedad; en Egipto Thot es el creador de la escritura y al mismo tiempo divinidad de la magia. Los maestros inventores de la escritura china fueron considerados semidioses; pero si escuchamos a Platón cómo opina sobre la escritura, nos daremos cuenta de que no le da gran importancia puesto que él defendía la supremacía de la oralidad sobre la escritura; el abandono de aquélla, cree el filósofo, lleva a la pérdida en la transmisión de conocimientos. De todos modos, la escritura, los textos escritos encierran una magia que se expande, son portadores de toda clase de encantamiento.

“Superstición y magia / son origen del arte”, así se explicaría en el poema “Escombros de la luz” el nacimiento del arte, dos palabras simplemente para situar el origen del arte fuera del mundo del pensamiento y aproximarlos hasta espacios del extrañamiento y de lo

sorprendente o desconocido. Cercana al ámbito de lo sagrado, al mundo de la irracionalidad en el que hasta la contradicción es creativa -“destruir y crear”-, el arte con su figuración y sus manifestaciones ha de moverse fuera de principios categóricos, de teoremas y de las leyes de la lógica. La magia que contiene la palabra es tan fuerte que consigue juegos malabares, capaz de hacer aparecer seres y realidades llegados de la contingencia o de la nada para presentarlos como existencia. El arte y la magia tienen sus lenguajes raras veces regulados por normas, lenguaje fascinante e inexacto, nunca equilibrado: “una mala sintaxis del color, o un uso / gramaticalmente torpe de la luz, pueden crear instantes / en los que se refleja no otra cosa que el tiempo, / la eternidad en un espacio efímero: tropel de imágenes / que de la muerte nacen” (“Lugar de la palabra, II”). El poeta, como cualquier otro creador, aunque tiene a mano una serie de signos lingüísticos para utilizarlos como material, lo que ha de hacer es desordenar el orden establecido; precisamente Sánchez Santiago titula uno de sus poemarios *El que desordena*, (2006), toda una convocatoria a la insubordinación de la escritura poética, a la manifestación de una constante disconformidad en la que debe asentar el poeta tanto su escritura como su actitud vital.

Es mágico el lenguaje creativo porque se mueve con la libertad que da el ignorar las normas y desconocer los dogmas; crea magia porque nace de la emoción y busca la ruptura con lo esperado y ya conocido; conduce hasta una forma de superstición donde no se acude a la razón para que venga con sus explicaciones.

9. Sometimiento de la palabra

Cuando Degas le comentaba a Mallarmé su incapacidad para encontrar ideas con las que escribir un soneto, el poeta le contestaba que la poesía se hace con palabras, no con ideas; así pues, la palabra pasa a ser considerada como las coordenadas en la navegación; tal vez sea, como el poeta francés sugiere, que la palabra se ha convertido en el amparo de la poesía.

Como si las palabras fueran algo primitivo, indómito o estuvieran desbocadas -“Los vocablos galopan como potros el bosque; / su destino es misterio”, se decía en “Concepción del poema, I” en *Bajorrelieve*, el poeta propone, y así lo expresa en “El lingüista”, domeñar la palabra en un proceso de aceptación de los dictados que aquél pretenda: “Someter la palabra, Juan de Valdés, es ambición hermosa, / pues que así se da nombre y destino a la vida, la materia ilumina / su corazón cerrado”; la palabra saca del

anonimato las cosas y los momentos de la vida al darles un nombre, es una creadora de identidades; en su significado y contenido pretende dejar las marcas del destino de lo designado, aunque esto originariamente se apreciaría mucho mejor en el caso concreto de los nombres o *substantivos* puesto que hacían referencia a su substancia, a lo esencial; de esta manera se daba a conocer más profundamente el objeto, es decir, se iluminaba su interior.

Conviene, sin embargo, recordar cómo una luz intensa podría deshacer el misterio y el encantamiento que guarda la palabra pues, y así se indicaba en “Fiesta en la oscuridad”, “La claridad destiñe a la materia; envilece el sonido / de las palabras, quema las sombras, desvanece el recinto de los sueños / y el lecho donde amaban”; por lo tanto, algún recodo oculto debiera preservarse en el que la palabra no enfocara toda su luz y así amparar un espacio para el sueño y el misterio, sin olvidar que de manera repentina e imprevisible la palabra llegue a provocar “la ceremonia de la confusión” y ninguna iluminación ni palabra sean capaces de poner luz en ese desbarajuste.

Enorme la confianza que el poeta deposita en la palabra como iluminación y en las posibilidades para descubrir y conocer lo que en ella se oculta. Desde esa actividad indagadora al asentarse la palabra en la escritura, en el poema, ha de desplegar su poder creativo, aunque no lo podrá hacer de manera absoluta, pues al entrar en contacto con las demás que integran el texto se verá obligada primeramente a ir más allá de su aspecto denotativo, a potenciar todas sus posibilidades creativas ya que ha de suscitar emoción o sentimiento, no necesariamente discurso; pero, al mismo tiempo, quedará parcialmente limitada por esas otras palabras que la rodean hasta cercarla; de alguna manera son su contención porque la palabra se amplía o se comprime, según le permitan, en contacto con las demás del texto en el que está.

Uno de los grandes temas que ocupa la escritura del poeta, principalmente desde *Bajorrelieve* es el de la capacidad y las posibilidades de la palabra como medio para expresar lo que el poeta intenta o la cortedad del decir debido a un desgaste, abuso, agostamiento fugaz, momentáneo o definitivo de la palabra. A esta reflexión metalingüística llega en el avance y madurez de sus libros; en los primeros aquella palabra utilizada entonces aún era capaz de hacer llegar emociones y sentimientos, individuales y colectivos, de una época no tan enrevesada; aquella palabra aún guardaba suficiencia significativa, se abastaba para abarcar los ámbitos que se proponía; pero con el paso del tiempo y sus complejidades se exige a la palabra mayor suficiencia para expresar los

nuevos perfiles y ángulos desde los que se observa ahora el transcurso del tiempo, la Historia, la cotidianeidad o la vida con todos sus aledaños. Ante tanta exigencia, la palabra, en algunas ocasiones, se siente desbordada y sin habilidad, incapaz de soportar tal ajetreo; por eso pierde nitidez y competencia para manifestar la amplitud significativa que de ella se espera y que la escritura necesita. Habrá que acudir a otros elementos también significativos como el gesto, la entonación o los silencios nunca escritos.

¿Será en la creación poética donde se reconoce el fracaso de la capacidad expresiva del lenguaje a pesar del movimiento relativamente libre que tiene la palabra? “Comienza / paradójicamente, desde una carencia de lenguaje la escritura poética”, reconoce un yo, reflexivo, en “Lugar de la palabra” II; de esta manera, es consciente de cierta penuria y carencias descubiertas en el lenguaje a lo largo de la travesía que es la escritura de cada poema, en la que habrá visto limitaciones para poder expresar cuanto deseaba y habrá percibido de verdad que la palabra con su suficiencia expresiva se queda tan corta que al lenguaje no le alcanza. A pesar de ello es la palabra un material necesario, aunque no único, que habrá de ser exprimido en la creación poética.

9. 1. En torno a la palabra

En este poemario la metapoética y la reflexión sobre el valor y posibilidades de la palabra se encuentran principalmente en “El lingüista” y “Lugar de la palabra”, prolongación y diálogo con “Concepción del poema” y “Aceptación del sueño”, de *Bajorrelieve*; en estos últimos la ponderación de la palabra parece más inmisericorde, pues señala “la vileza misma de la palabra” y el disfraz con el que vive así como el excesivo respeto que ante ella se manifiesta, “Un dios falso en su altar es la palabra”. Estas expresiones son la evidencia de cómo en muchos momentos al poeta le es imposible hallar los términos expresivos necesarios, es el reconocimiento de las carencias expresivas del material lingüístico del que dispone. En los poemas indicados de este libro mantiene la misma opinión que en *Bajorrelieve* pero la reflexión suaviza la opinión; sigue convencido de la escasez pero no las considera como si en ellas la mezquindad constituyese una característica definitoria.

Admira, como ejemplo, en Juan de Valdés que casi estrenaba idioma, la minuciosidad y precisión de su léxico, sus comentarios sobre voces “impropias”, usos gramaticales, ejemplos abundantes de todas las normas para explicar cuanto le demandaban, el empleo comedido de dichos y refranes. Las respuestas en el diálogo eran toda una catarata

lingüística, gramatical o semántica; al final de la obra concluye Valdés con una recomendación: “todo el bien hablar castellano consiste en que digáis lo que queréis con las menos palabras que pudiéredes, de tal manera que, explicando bien el conceto de vuestro ánimo y dando a entender lo que queréis dezir, de las palabras que pusiéredes en una cláusula o razón no se pueda quitar ninguna sin ofender a la sentencia della o al encarecimiento o a la elegancia” (1969:158). Buscar la palabra exacta, ser un alquimista en su tratamiento, procurar los textos más decantados en los que cada palabra se haga tan imprescindible que su falta traería el desmoronamiento textual, trabajar el lenguaje como si de un campo de cultivo se tratara, ¡qué tarea tan complicada. Su conterráneo Diego Jesús Jiménez así se imaginaba el quehacer afanoso de aquel maestro en “El lingüista”:

Trabajó en las sombras, vivió oculto en la niebla
de su taller oscuro; en fríos alambiques de vidrio, acontecieron
los más bellos vocablos. Destilaba la razón en matraces, calentaba
[sus pétalos
en busca del aroma que las palabras dejan en el aire al nombrarlas.
Atravesó la noche donde el silencio habita
los perfumes más cálidos. Ese resol perdido
incendiando la tarde por las hoces de Cuenca
iluminó su frente.

Como si de un proceso empírico se tratara, la búsqueda de la palabra precisa es un largo trayecto entre el misterio y la sombra de un taller-laboratorio hasta conseguir de ella, licuada y deseada, el aroma significativo deseado y cuanto ella ha ido recogiendo en su uso, la connotación amplia y enriquecedora. ¡Qué complicada tarea la del lingüista!

Juan de Valdés, según el sentir de nuestro poeta, aún mostraba su confianza en la honradez y en las posibilidades que ofrece la palabra; no tenía duda alguna de que “las palabras pueden penetrar la materia / y, con su luz más diáfana, establecer un orden en su universo helado”. Que la palabra generalmente ilumina la materia es uno de los convencimientos del poeta, pues en los versos últimos de este poema, “El lingüista”, nuevamente regresa con otra referencia a la iluminación que aquella produce. Esa luz, no siempre de igual intensidad, tratará de establecer un orden en la materia, masa informe hasta la llegada de la palabra; al fin, será el poeta quien ordene o desordene, es también uno de sus quehaceres: desordenar el orden establecido. Y añade Lanz (2001:65) que la iluminación es recíproca entre palabra y materia: “el conocimiento que se desprende de

dicha iluminación no es unívoco, puesto que la verdad obtenida en el poema se modifica a través del filtro de la memoria de las cosas, a través de su dimensión temporal y del valor creativo de la palabra, a través de la conciencia individual del poeta”, que es el que ha de someter finalmente la palabra, aunque tal vez en algún momento sea él quien se deje arrastrar por la fuerza de aquélla, su (in)fiel compañía.

Ahora bien, la palabra, además de lo señalado, como elemento manejado por el hombre, también puede conocer la derrota y quedar tan vaciada de contenido que su inutilidad le permita moverse sin dificultad alguna, con intrascendencia, como si se tratara de un asteroide a punto de desintegrarse e ir a parar a cualquier punto del cosmos.

Cuando tras larga búsqueda el poeta ha seleccionado ya una palabra, en la relación que se teje entre ella y su entorno en el verso o en el poema, en esa significación inesperada que parece colgada del abismo tras un encabalgamiento abrupto, en cualquiera de las múltiples conexiones o distorsiones lingüísticas, ahí es “donde tiene lugar el hallazgo de verdades sobre la naturaleza humana individual y colectiva, sobre el tiempo creador y destructor, sobre la complejidad múltiple de los órdenes en los que se integra cualquier objeto de la percepción y la percepción misma” (R. de la Flor y E. Pujals, 1995:14) . Por otra parte, en cada palabra que el poeta elige va desvelando poéticamente una biografía, acaso vitalmente fingida, que puede ser interpretada como recorrido a través del tiempo personal o colectivo, desde la ficción y desde la creación. En un poema de largo título, Luis Rosales (2005:285) apunta que “al pronunciar una sola palabra puedes hacer tu biografía” y añade estos versos: “La palabra que decimos / viene de lejos, / y no tiene definición, / tiene argumento”, de tal forma que sin saberlo el poeta, concluye Rosales, va contando su historia con las palabras que va eligiendo. Como se verá más adelante, se plantea qué relación existe entre el yo poético / ficcional y quien lo ha creado, qué características son propias del yo poético y cuáles le han sido transvasadas al yo poético, cuánto hay de ente creado. Los versos del poeta granadino son una muestra de la dialéctica entre entidades.

Un texto poético no habrá finalizado su escritura hasta que el lector no complete con su experiencia, con su emoción o su memoria, los silencios y los vacíos que el autor va sembrando; así, el poema se irá construyendo además de con la escritura también con cada lectura. Y será la palabra justa y cabal la ayuda inexcusable para ello; a cada una de ellas habrá de exigirle una claridad y precisión determinadas y acordes con el contenido del poema; probablemente la misma palabra no deba tener idénticos registros si se emplea

para denostar los desastres de la Historia, para engrandecer un sentimiento amoroso o para destacar el silencio de los bosques; de este modo lo expresa en “El lingüista”:

Que la palabra nombre con su sabiduría, llene de sonidos exactos
[y de luces precisas
nuestro conocimiento. Si es en los ríos donde se detiene
sea fría su música, transparentes y frescas sus dormidas imágenes;
transcurran las palabras reflejando el silencio
o queden derrotadas recorriendo sus bóvedas, entre el polvo, a la
[sombra
de sus casas en ruinas, si acuden a las plazas vacías de la Historia.

Entre la palabra fértil y la palabra agostada, entre aquella con capacidad para crear y la que sólo sirve, después de haber sido manejada de manera torpe y abusiva, para recordar el anuncio de la ruina, entre ambas hay un abismo. La primera dispone de un itinerario amplio mientras que la otra está condenada a repetir siempre lo mismo hasta quedar en el desvalimiento más absoluto. A pesar de todo, el poeta no deberá renunciar a nada en su intento por rescatar las posibilidades de la palabra y, como señala Rodríguez Fer (2009:38), “recuperar el lenguaje originario, que se haya ocupado, olvidado y corrompido en el tiempo de miseria impuesto por la Historia, a través del descenso a las memorias del individuo, de la colectividad y del universo”. Complicada tarea la del poeta para dar vida, enorme el esfuerzo para conseguir que la palabra (re)viva y se recobre a lo largo del tiempo, del manejo caprichoso hasta adquirir significados que casi la han transformado en otra distinta. Como ya apuntaba en “Aceptación del sueño”, de *Bajorrelieve*, el poeta sostiene una ingenua batalla: “encontrar una fría sucesión de palabras / que esclarezca el misterio, con rigor, de la vida. Razonar la sintaxis / de un sueño, rescatar los vocablos / de su existencia muerta”, de su mudez insoportable.

Las palabras viven en un tiempo y sobreviven a diferentes épocas y avatares, algunas se van adaptando y otras desaparecen para dejar espacio a las que han de llegar; “empapadas de historia / no eluden su pasado”, se puntualiza en el fragmento II de “Lugar de la palabra”, pero no ha de olvidarse de que así como han sido testimonio y transmisión de ideas y cultura, portadoras de noticias imprescindibles, también lo han sido de falsedades y del desenfoque de la Historia, de silencios, han ayudado a callar y a conformar mundos individuales y colectivos, a deformarlos con la misma facilidad. Y “se entregan / al incierto ejercicio de perseguir las huellas / de lo aún no creado”, añade en el

mismo fragmento; ésa ha de ser otra de las ocupaciones fundamentales: su labor fundacional, la de crear.

La luz viene de la distancia, la claridad rara vez viene de abajo, mas la palabra verdadera sí sube, asciende por ósmosis hasta el alma humana desde algún lugar como presiente Ricardo Molina (1982:238) en “Las palabras”, de su libro *A la luz de cada día*, cuando escribe: “La altura está vacía. / la palabra que canta, / que ilumina y trabaja el alma, / no cae de lo alto” sino que “Desde abajo, subiendo / por las raíces, con savia sigilosa, / nos acosan las palabras, / las verdaderas”; son éstas las que nacen de lo vivido, no del diccionario que se conforma con recolectarlas como si de un coleccionista se tratara; las que darán vitalidad al poema, aquellas en las que ha de creer el poeta a pesar de las dudas que con cierta frecuencia lo asalten ante la imperfección o inestabilidad de la palabra, ¿cómo no vamos a creer en la palabra aun sabiendo de las traiciones mutuas?

Ya se ha comentado que el hombre y la palabra, por muchas disputas en las que se enzarcan, están en mutua dependencia, tendrán que convivir sin remedio; y sobre todo, el poeta, que pocas veces escapará a la mirada de la palabra. Gran parte de la existencia humana, emociones, recuerdos, memoria, está guardada en la palabra, en el lenguaje, como si fuera un alojamiento en el que todo lo humano ha de encontrar alguna posibilidad de acogida; sin la seguridad que proporciona ese cobijo y sin alguna de las formas de lenguaje, el ser humano caería en el mayor de los desvalimientos. Hasta aquella estancia continuamente el hombre se propone un viaje pues “crece el deseo por contemplar la imagen / de lo vivido alguna vez”. Ante cada uno, espectador-autor-actor simultáneamente, van desfilando las imágenes que se pretendían o las no esperadas pues “en los estiajes / la sordidez y la vileza de la vida afloran”, del mismo modo que pasan las escenas de la obra teatral, sin olvidar que en la copia o en las reproducciones la fidelidad respecto del original va decayendo en nitidez y en calidad de imagen: todo lo humano y perecedero está sometido a deformación.

Los vencejos con su vuelo, con su manera de pasar sobre el agua y de “tensar el espacio”, van describiendo tantos paisajes como vuelos y miradas se fijan en ellos, “crean / una forma distinta de contemplar la tarde; su ejercicio simbólico / construye, igual que las palabras que evocan el pasado, / un deformado uso del idioma, la sensación de habitar una vida y un destino ajenos” (“Lugar de la palabra, II”). Para buscar un acercamiento al pasado desde el ahora se ha de emplear un lenguaje de nuestro hoy ya deformado para contener aquel ayer, un lenguaje actual que difícilmente puede hacer algo más que evocar

un ayer que, por muchos esfuerzos que realice, cada vez quedará más lejano, se contemplará como algo extraño y ajeno: el hombre terminará por sentirse extranjero en ese pasado propio e individual que también es colectivo. Habrá que reconocer con Hölderlin que apenas somos un signo sin significado que, poco a poco, vamos perdiendo el lenguaje en tierra extranjera, nuestro ayer cada día es para nosotros más desconocido y resulta más indiferente por nuestra ausencia de él, por el abandono de aquella identidad que nos hacía reconocibles. Este es un gran peligro para el hombre contemporáneo quien con esa actitud desembocará en la desmemoria y el olvido, en la ceguera que producen los brillos de lo que se consume como modernidad considerando inservible e intrascendente lo que fueron raíces; son sabidas las consecuencias que conlleva esa actitud de ignorancia consentida del ayer.

¿Estará el hombre en manos del idioma o será al contrario? “Los actos ¿son palabras? / ¿Dónde existimos? ¿Dónde nos decimos?/ [...] / ¿Estamos más allá del lenguaje? ¿Traiciona? / ¿Lo traicionamos?” En el poema “Preguntas” (1982:239) Ricardo Molina se plantea, de igual manera que cuantos reflexionan sobre el lenguaje, cuestiones a las que no responde de manera inmediata. Desde sus preguntas muestra preocupación y una ligera orientación hacia la repuesta pues parece sugerir la omnipresencia del lenguaje que serviría de cañamazo en el que se urde el tejido del día a día. Por tanto, habrá que considerar como natural la cohabitación del hombre con el lenguaje, con la palabra, sin olvidar que “las palabras tienen revés”, como recuerda Sánchez Santiago, ese otro rostro oculto, el otro lado no siempre accesible pero necesario tenerlo en cuenta porque también ellas pueden llevar el orden o el caos a la realidad. Si no se consigue conocer bien cada uno de los rincones de la palabra, apenas alcanzará su conocimiento más allá del simple roce de la apariencia; esto no ha de ser gran motivo de preocupación porque la imperfección o el no lograr las metas propuestas forman parte de la naturaleza humana y es sabido el múltiple juego de la apariencia. “Mas no sufras si adviertes / que has perdido tu vida; que has cortado / del recinto de sombras que te habitan -sin obtener amor- / sus flores más hermosas” (“Poética, II”): evitar en lo posible las pérdidas e intentar salvar gran parte de cuanto el tiempo arrastra son también encargos que el lenguaje debe cumplir y que no siempre consigue.

A pesar de dudas y paradojas -“La luz del poeta es la contradicción” escribió Romero Murube- el poeta dispone de un material elaborado durante generaciones con constancia y artificio, a veces maltratado y hasta despreciado, para levantar con él una obra. “Igual que

en el amor todo canto es zozobra, las palabras / -instrumentos heridos por los sueños-
descienden / sobre ti, llenas de incertidumbre y gozo” (“Lugar de la palabra” II): como si
de un don recibido que desciende de lo alto se tratara, llega inquieta la palabra al poeta
para que él le dé un sentido a su incertidumbre e indague en todos los sueños hasta dónde
la quiere llevar. Palabra y poeta parecen haber establecido una relación que recuerda el
estado anímico de los enamorados, un embelesamiento en la insistencia y con intermedios
de acusaciones, pero siempre reconociendo la dependencia mutua. La amada esconderá
algún enigma.

En el poeta terminan por establecerse las palabras y quedarse; él va y viene moviéndose
entre ellas, respirándolas; hasta podría decirse que se integran de tal manera que sus
identidades individuales se anulan por delegación y confusión de la una en la otra para
formar una nueva y única. De esta manera ve Caballero Bonald (2009:29) este flujo
constante y el vaivén poeta-palabra: “Vengo de una palabra y voy a otra / errática palabra
y soy esas palabras / que mutuamente se desunen y soy / el tramo en que se juntan”: en el
poeta se convocan, en él y en su escritura dirimen todas sus diferencias o sus quejas, y en
él se quedan, hasta creerse que él es también palabra.

Para Roberto Juarroz la finalidad de la palabra es “crear presencia” o tal vez sugerir
ausencias, es decir, sacar de las sombras lo que tras ellas se esconde y hacerlo visible, de
hacer presentes las ausencias; y añade: “El oficio de la palabra / es la posibilidad de que el
mundo diga al mundo, / la posibilidad de que el mundo diga al hombre” (1991:125); ese
diálogo se mueve entre lo que es posible y lo que no lo es, entre la realidad y la
significación, entre presencia y apariencia, entre signos y convenciones. En *El mono
gramático* Octavio Paz diferencia con claridad signo, palabra, representación o realidad:
“El árbol que digo no es el árbol que veo, árbol no dice árbol, el árbol está más allá de su
nombre, realidad hojosa y leñosa; impenetrable, intocable, realidad más allá de los signos”
(1974:52): la arbitrariedad de los signos, la palabra como signo y la realidad como
objetivo de un entramado semiótico-lingüístico; el ensayista mejicano ve la palabra como
elemento objetivo y lingüístico como el científico que da a conocer algún principio o
descubrimiento Al considerar la palabra no como simple vocablo sino como elemento
creador y poético, es preferible recordar las palabras de Valente que recoge Rodríguez Fer
(2009:36): “<<la palabra poética es una palabra que queda diciendo>> porque <<tiene una
especie de decir interminable>>”. Se trata de otra mirada diferente a la palabra; como
“Libertad aparente la palabra en el aire”, apunta Diego Jesús en “Ángel de oscuridad”,

destacando *aparente* porque apariencia es la palabra y arbitrariedad, el signo; porque *aparente* no es real sino ficción superficial. Y *libertad aparente* porque no ha de olvidarse que, ya Nebrija lo destacó en su tiempo, la lengua siempre ha sido compañera del poder y como tal esconde capacidad para manipular, alienar, reprimir; para dominar e imponerse.

Finalmente, se puede concluir que palabra y poeta se buscan para mantener un equilibrio necesario y de esa necesidad brotan roces e incomprendiones frecuentes, pero ¿será el hombre dueño del lenguaje o éste se habrá adueñado del hombre? Conviene no olvidar las reflexiones de Wittgenstein sobre los límites del pensamiento y las fronteras del lenguaje.

9.2. En torno al poema

Tanto el poema como la escritura poética, ya se ha dicho, han de huir de las reglas que la razón impone, así como de la estructura que la lógica desarrolla, puesto que la ensoñación o el ámbito del misterio no pueden estar sujetos al método ni al razonamiento de los teoremas ni a los trazados de las geometrías. El poema nunca se convertirá en método de investigación científica ni en sistema para alcanzar alguna forma de conocimiento profundo ni de sabiduría -“No en el conocimiento de las cosas se halla / la verdad de un poema”, escribió en “Aceptación del sueño”, de *Bajorrelieve*-; no se trata de mostrar el acervo de conocimientos al escribir un poema ni éste es la búsqueda de la esencia y existencia de las cosas.

¿Para qué, entonces, escribir poemas?, ¿para albergar palabras sin más y construir con ellas mausoleos?, ¿para levantarles altares y santuarios? La escritura de un poema es un viaje cuyo origen pudiera estar en la necesidad de desvelar la experiencia emotiva acumulada por el hombre, en los fragmentos de la vida y realidad humanas: En el itinerario que se va recorriendo, se debe mirar hacia atrás de trecho en trecho para incorporar un tiempo personal que quedaría diluido poco a poco en otro tiempo más general; de esta manera irá apareciendo la realidad del poema en el transcurso y avance de la escritura.

Lo mismo

es que emprender un viaje y olvidar el camino de regreso
el poema que escribes. Has ido recogiendo,
como si se tratara de un espejo roto,
cuantos fragmentos de la tarde, y de tu corazón,
componen tu presente.

El sentido y la explicación de la escritura del poema quedan reflejados en estos versos de “El temblor del silencio, III”; con piezas y trozos de vidas individuales y quehaceres colectivos de hoy y de siempre se va sedimentando el suelo sobre el que se levantará el edificio poemático. Lo que fue experiencia queda decantado en el poema y transustanciado en esa nueva realidad. J. A. Valente (2002:76) considera como “un sondeo en lo oscuro” el acto creador; añade, en sintonía con Diego Jesús, que “el acto de su expresión es el acto de su conocimiento” y que la creación poética se convierte en “un movimiento de indagación y tanteo en el que la identificación de cada nuevo elemento modifica a los demás o los elimina, porque todo poema es un conocimiento <<haciéndose>>”; por tanto, la escritura es un viaje sin mapa ni apoyos cartográficos, sin vistas previas. Cuando el yo viajero se ve en la necesidad de contar a alguien su itinerario creativo recalca, como lo hace en el fragmento V del poema recién mencionado, en un tú que parece escucharse atentamente a sí mismo en lo que su yo dice: “recorres / el universo en busca de sonidos capaces / de hallar la realidad., y sabes que el poema / es lo que nos equivoca con su verdad profunda”, ésta es la que callada en sus silencios pueda conducir al equívoco y no sean correctas las interpretaciones de aquéllos, porque en el fondo lo que se escucha no es otra cosa que los avatares de la vida y ellos pueden facilitar otros ángulos desde los que observar la realidad.

Y nunca faltará la memoria; al lado de lo vivido reaparece como compañera del viaje poemático; es una presencia-ausencia constante que está siempre ahí como conciencia silenciosa pero vigilante del olvido, reposando en cada una de las cosas donde antes estuvo la mirada: “Oyes a tu memoria / llover sobre las cosas, entregarte palabras encendidas / que la muerte construye” (“Poética, I”). La presencia de la muerte obliga una vez más a girar la mirada hacia el destino y final. Ningún poema podrá ser creado con palabras sin vida, pues nacería ya inerte; esas palabras que la muerte goza tan gustosamente sólo contienen el mensaje de la nada. Y de pronto, un mensajero ángel de la oscuridad aparece para sentenciar con voz apocalíptica: “Nunca edificarás / un poema con ellas”; esas palabras nacidas de la muerte carecen de fertilidad, son la ausencia de vida, aparecen inanes; de ahí la imposibilidad de crear con ellas. La muerte se convierte en una forma especial de memoria y recuerdo de la caducidad, esta memoria constantemente está latente.

No ha de entenderse como el fracaso total de la escritura la presencia de la memoria fatídica, sino la manifestación de esa realidad perenne que abarca lo humano, es la fatalidad final a la que está destinado todo.

Y le llamas poema
al placer de la mente de obtener de las cosas
un lenguaje preciso que destruya,
con el fermento de los signos, las leyes
que edifica la muerte.
[...]

Y le llamas poema
a cuanto, sin pasión, representa el deseo
sobre los límites de la incertidumbre.

Ésa es, como muestran estos versos de “Poética” III, la interpretación de lo que es el poema; el que se crea con otras palabras diferentes extraídas de la vida de las cosas, el que sí puede llegar a ser poema porque nace de la fuerza de la existencia. Aquellas palabras nacidas del entorno de la muerte no podían ser el material con el que edificar el poema; sin embargo, las palabras fundamentales y definitorias, aquéllas que recogen la esencia duradera de las cosas sí pueden ser útiles para levantar un poema como dique frente a la muerte; esas palabras que iluminan la materia para que otras, recogiendo esa luz, sean las precisas y necesarias constituyen el asiento firme del poema. Ahora bien, difícil será superar la apariencia, nunca aquellas palabras serán conocimiento; mostrarán el esfuerzo por superar la duda como estado anímico permanente pues saben que la búsqueda de la verdad absoluta es un itinerario innecesario y casi inútil; con la verdad poemática tal vez sea suficiente.

El poema se convierte, una vez más, en la excusa para desviar temporalmente el sentimiento de contingencia y precariedad humanas, para alimentar el espíritu de supervivencia que siempre se esconde tras la memoria y que, desde el poema, parece más duradero. La tensión constante entre lo creativo y lo fugaz proporciona nuevos argumentos al poema que, como gran parte de la escritura del poeta conquense, se mueve entre la tensión del ser y la fractura de lo que ve, entre el deseo y la negación que lo cotidiano refuerza con su repetitiva respuesta.

Después de haber entrado en el “palacio / cerrado de las cosas” y de haber intuido el lenguaje que ellas ocultan, sin recalar en ninguna forma de realismo naturalista, el yo

poético habrá de contemplarse en los numerosos fragmentos en los que queda concentrado el tiempo pasado, es decir, “contemplarse a solas / en los espejos rotos” y, siguiendo esa realidad especular, fiel unas veces y opaca otras, asomarse a las aguas de un río para buscar allá en el fondo reposado el origen, la verdad del poema, el sueño oscuro del que lentamente la escritura irá apareciendo dinámica como las aguas de la corriente.

Para A. Gamoneda la escritura es también camino sin preparativos anteriores, sin preguntar hacia dónde lleva ni cuál será el punto de destino; y añade en su explicación de la génesis del poema: “Hay un imprevisible <<viaje a *significaciones reveladas*>> [„] inteligibles bajo condiciones de sensibilidad (musicales); obedecen a <<una lógica>> que es transgresión de la que rige en el lenguaje *informativo*; crean condiciones de lo desconocido (insisto: de lo hasta entonces inexistente) y este conocimiento se deduce ya de una realidad y una existencia” (2002:96-97). Por lo tanto no hay concepción previa ni estudio del trayecto ya que se trata de una aventura, de llegar a lo soñado o *revelado*; en ella irá apareciendo el poema y en su escritura será conocido, no antes; sí será preciso disponer de la suficiente capacidad para transgredir y superar las formas habituales de expresión de lo cotidiano habitual.

“El poema busca la realidad” había escrito en “Concepción del poema, II” en *Bajorrelieve*; esa búsqueda sigue itinerarios tan sugerentes como contradictorios, se detiene en la experiencia, en lo vivido, pero reconoce que ahí se quedaría anegado, ése sería “el simple itinerario de su aniquilamiento” porque aquélla no da para mucho más que lo que se presenta cada día, lo que se ve o se siente; detenerse ahí como meta última conduciría al agotamiento de la escritura; la palabra carecería de libertad y de capacidad de vuelo hacia otros ámbitos; el poema se movería en una “penumbra iluminada por vocablos oscuros”: estaría frente a una ¿iluminación oscura?

En un lenguaje bíblico y contundente, con la fuerza de la estética barroca y el expresionismo de un “Ángel de oscuridad”, poema con el que cierra el libro, sentencian estos versos: “Nunca hallarás, 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”: es el desengaño convencido ante cualquier posibilidad; ese *nunca* tiene la fuerza de lo definitivo, de la cláusula final e irrevocable; cuanto le sigue está ya predestinado a permanecer en la negación y en la privación más absolutas, como condena a sobrevivir en la caverna. Vida, sombras, luz, tinieblas, ruinas, tiempo... elementos de cualquier pintura tenebrista o del más intenso claroscuro. Si nos detenemos en los vocablos que acompañan

en esos versos a *vida*, concluiremos que son portadores significativos de todo lo opuesto a ella, dejándola recluida entre lo que significa decadencia y oscuridad. La ausencia de luz y de vida sumerge al poema entre la penumbra y la oscuridad, tal vez la misma en que habita el hombre actual, embelesado en lo superficial mientras lo sustancial e importante unos pocos lo manejan desde las sombras.

Acaso la composición figurativa de estos versos –*ángel de oscuridad, ángel perverso, pájaro de las tinieblas, libertad aparente, vocablos oscuros, pájaros solitarios, ruinas*- sea manifestación simbólica de la ausencia de horizonte a la que está condenado el ser humano, su permanencia en ese laberinto.

El lenguaje poético, como ha señalado Gamoneda, es un lenguaje ‘anormal’, imprevisible, desorientador antes que informativo; a pesar de todo, creemos que esa forma del lenguaje ha de expresar, incluso la normalidad, de manera libre e irracional, sin prevenciones ni modismos edulcorados ya que es lenguaje transgresor. Y el poema, transfundido por ese lenguaje, no debe abandonar su *anormalidad*, el territorio donde explorar las sombras o el misterio, buscando siempre su realidad aun conociendo que al otro lado de la sombra apenas se podrá alcanzar otra presencia que la expresión y la figura de cualquier forma de la apariencia.

Quisiera destacar, finalmente, cómo los dos últimos poemas, III y IV, que forman parte de “Poética”, van reduciendo su número de versos, no su intensidad significativa, hasta quedar en dos. ¿Será esto una imagen de cómo un poema debe ir concentrando su contenido hasta reducirlo al máximo?, o ¿es una caída en el silencio como forma expresiva? ¿Acaso será símbolo de que, como el itinerario o el poema, la vida también se va quedando en silencio a lo largo del camino?

Respuestas que han de intuirse entre las palabras de estos poemas.

10. Diálogo, monólogo y regreso

En la escritura poética los pronombres, sobre todo los personales, offician de personajes a los que no siempre es posible poner rostro concreto o caracterizarlos con rasgos determinados; son uno y múltiples, capaces de representar cualquier papel imaginable; eso es parte de la economía lingüística, su versatilidad representativa. Ha de recordarse también cómo el pronombre personal interviene activamente en el ajeteo de la memoria, del recuerdo; es habitual que el yo poético, actual y presente, se traslade en el tiempo y sea por momentos un yo lejano situado en otros entonces que realiza un esfuerzo de

aproximación hasta el ahora de aquel tiempo y sus vivencias; puede considerarse un yo mimético, capaz de ser uno en cada tiempo y en cada circunstancia. En el poema “Elegía y análisis a 33 revoluciones por minuto” Jaime Siles (1990:55) muestra cierta desconfianza en la posibilidad de una aproximación vivencial o identificación entre el yo vivido y el yo que revive: “Pero fundar el yo sobre los daños / del otro yo vivido son engaños / de la persona-poema, sensación / del lenguaje que dice que Cipango / es lo mismo que dicen que es Japón”. Más que de engaños habría que hablar de la habilidad maleable del lenguaje y del efecto refractario del tiempo sobre lo vivido, oportunidades que el poema ofrece para una mayor expansión; ¿no se considera también realidad la imagen reflejada en el agua de un estanque o en la superficie de un espejo?

10. 1. “Yoyear”: yo y tú. Otros

Como entidad poética el yo y los yoes recibirán del poeta la existencia por alguna de estas vías. por simple ficción, por delegación o por identificación. El yo llegará a convertirse en una existencia poética con entidad funcional como el personaje de cualquier novela por ficción simplemente; en mediador, acaso en demiurgo, lo será por delegación; en reflejo del autor, por identificación; se moverá entre un ámbito existencial y el lector, entre un autor o “sujeto poético” que consiente su existencia y un lector. ¿No será en ocasiones el yo poético una “construcción del lector” identificado con el autor? Señala Pérez Parejo (2002:386) que “el sujeto del poema (que a menudo enmascara al autor) se difumina en los correlatos objetivos que se le asignan”. En ocasiones, es una excusa para esconderse y diluir una interpretación de la vida o una forma de pensamiento, una manera de estar tras la que oculta una manera de ser; mas, no es esa la posición de nuestro poeta, pues, como escribe Molina Damiani (2009:212): “el confesionalismo de la poesía de Diego Jesús Jiménez rara vez presenta escindidas la voz textual del yo que la preside y la voz del sujeto empírico que la saca adelante”; por tanto, la complicidad entre el yo poético y el poeta es muy evidente en su escritura.

Ciertamente el yo, que no debe quedarse sólo en la superficie textual sino que debe ocupar todo el texto, forma parte fundamental de un entramado en el que irá creciendo al mismo tiempo que avanza la escritura; carece de fisicidad y de entidad histórica; ésta la irá (re)creando y adquiriendo poco a poco cuando mire hacia atrás. La existencia que posee se agota en el poema con su presencia, ambas sólo desaparecerán del poema en cuanto se presenta el acercamiento del autor, es decir, cuando éste y el yo poético evidencien su

identidad única. Será inevitable que las señas identitarias dejen su huella en los versos aunque se extravíe en ellos la luz o se oscurezcan con sombras; así lo intuye Sánchez Santiago (2006a:88): “Cuando escribes te manchas de ti mismo. / Y pones oscuridad y aire atacado / cuando respiras encima / de lo que nombras”; por mucho que el autor se poetice o, incluso, trate de transmutarse en figura literaria, quien escribe siempre dejará desgarros de sí en los versos. El yo poético no es una entidad aséptica, objetiva, marginal o completamente ajena al autor; tal vez en otro tipo de textos eso sería más creíble, hasta necesario; en poesía y su escritura, sin embargo, lo vivido podrá velarse bajo las palabras, mas la experiencia personal intensa con sus emociones no puede borrar ni ocultar sus propias huellas, al fin el poeta termina “por mancharse de sí mismo”. La poesía, dice Gamoneda (2002:95), “no es ficción” como sí lo es la literatura; es, como lo son los sentimientos: realidad; aunque el poeta finja, finge y cree esa realidad.

Esa estructura dialógica en la que el *yo* habla a un *tú* que escucha –*escribes, pones, respiras,...*-, es únicamente un monólogo que pide ser escuchado, un desdoblamiento ficticio en el que el eco de lo dicho retumba en el interior de quien lo dice, en un recorrido sin salida al exterior; un regreso sin haberse ausentado. Todo ello forma parte de un texto literario, como tal “es siempre un ente ficcional y, [...], crea un emisor ficticio, al igual que sucede con el receptor intrínseco. [...] El poeta puede haberse expresado directamente en el poema (pensamiento, ideología, emociones, etc.) pero el que habla en el poema es siempre un ser creado, ficcional. Sólo así puede universalizar la recepción” (J.E.Martínez, 2009:237), según el profesor leonés, cuanto mantiene en pie un texto es ficción o, tal vez, en poesía cabría hablar de realidad ficcionada; otra cosa será cuando el lector o el estudioso se introduzcan en el campo de la interpretación y de la hermenéutica textual.

“Oigo desde aquí...”, “... recuerdo...”, “... veo...” el yo en el poeta pricense no está a la espera de, sino que se convierte en sujeto actuante, en testigo que proyecta verosimilitud a lo que escribe; respiran testimonialismo sugeridor, no documentalista, sus versos porque no quiere dejar que el tiempo se consuma solamente en pura ficción.

No ha de confundirse este yo con el yo del Romanticismo cuyo papel más parece ser cronista de sí mismo sirviéndose de la escritura como manifestación autobiográfica. Éste es un yo consciente y responsable que no abdica nunca de su conciencia personal, colectiva o histórica. Ni que decir tiene que el poeta y su yo están en sintonía, en un correlato vital coincidente, caminan los mismos itinerarios. “La poesía”, dice A. Gracia (2004:10). “es un yo que se interroga, se acosa, se asedia para hallarse. Necesita ese yo

comprender la vida que ya tiene para continuar sabiendo y entendiendo. De modo que todo lo otro es un caos que engrosará la mismidad cuando el *yo* halle sus claves: cuando sea capaz de nombrarlo”. Ciertamente la poesía de Diego Jesús es una constante indagación en el sentimiento más que en el pensamiento, un reconocimiento de la duda y desasosiego en los que se mueve el alma humana; anima constantemente al *yo* poético para que explore en la oscuridad y entre las sombras, para que aprenda del caos lo que no debe ser el orden establecido.

Si se pretende mantener la consistencia del *yo* poético y un mayor conocimiento de sí mismo nada mejor que desdoblarse en la alteridad o acudir, como en otras ocasiones, al reflejo especular. El recurso a la alteridad se resuelve con la aparición / creación de un *tú*, extensión o derivación del *yo* que pasa a ser *oidor* de sí mismo cuando el *yo* decide el desdoblamiento en el *tú* para escucharse en un diálogo monológico; es un juego dialéctico *yo+ tú +yo* en el interior de un reducido espacio cerrado en el que sujeto emisor y sujeto receptor son la misma entidad intratextual. “No sabes ya si vives, / o si sueñas o has muerto y no te has dado cuenta”: pensar en voz alta y escucharse, necesidad de un aparente *tú* que atienda a quien le habla y así conseguir un mayor convencimiento: es la confusión y unidad en la identidad, la búsqueda de su propia alteridad y regreso al *yo*.

En algunas ocasiones el *tú* poético se objetiva, *se prosopopeyiza* en *ciudad*, esa “flor de infortunio” a la que se dirige con desencanto y desengaño en el fragmento IV del poema homenaje a Lorca: “Dime que no es verdad la noche, ni la muerte ni el llanto / con los que te disfrizas de papeles y líquidos”; desde esa forma imperativa, exigiendo una posibilidad de imposible respuesta, continúa el *yo* poético reclamando a ese *tú*-ciudad la confirmación de todas las negaciones que, en el fondo, manifiestan una autoinculpación por cuanto parece haber sabido o al menos sospechado: “¡Ay, dime que no son ciertos tus dioses con gusanos ni tus cuerpos de estiércol!”, “Dime *tú* que no existe el pan de cieno que no tiene memoria y has dejado mordido”, “Dime que no es verdad el día de tus negros espejos ni tus desheredados con asma interminable...”. Es la esperanza casi inútil de los naufragos para quienes cualquier reflejo se presenta como salvación anunciada; es el *yo* poético quien, con temor al naufragio, pregunta y se pregunta. Ese *yo* que se dirige a su mismo *tú* lo que espera es escucharse a sí mismo a través de la conciencia; al fin, o con palabras de Aníbal Núñez (1995:261): “Pero, como alguien lo dijo, *somos / tan sólo tristes empleados / de la conciencia*”. El *yo* o el *tú* seguirán siendo variaciones sobre sí mismo.

El tú que escucha al lado mismo del yo, ese tú teatral y compañero de reparto que en otros poemarios podría ser identificado como un tú femenino tan frecuente en los poemas en que los que el sentimiento amoroso está presente, en éste puede considerarse como la misma e intercambiable identidad, la podrían transferir entre ellos sin que se resintiera por ello el texto; lo mismo, con la alteridad.

Hay momentos en los que ese tú es un distanciamiento para contemplar desde ahí otras etapas del pasado, como por ejemplo, la infancia. En capítulos anteriores ya nos detuvimos en el fragmento V de “El temblor del silencio” en el que se mira hacia la infancia desde ese tú que sirve de observatorio desde el que mirar hacia el pasado, un tú a quien continúa hablando y manejando el yo:

En el breve museo que visitas
la luz, que es azulada y pálida, descansa
como un remoto príncipe, sobre las armaduras y los códices.
De las bodegas y los sótanos asciende
la llamarada de un silencio húmedo, el aliento podrido de los siglos,
hasta el pequeño páramo de mármol en el que, como entonces,
todavía imaginas un paisaje nevado
al que hubiera acudido, para saciar toda su sed, el tiempo.

La propia infancia vista y observada como si fuera ajena, a la que se va de visita como un extraño, ahora museo en el que permanecen arrumbados los materiales con los que se levantaron los tiempos que siguieron, la infancia y sus cachivaches: son las consecuencias del paso del tiempo, del recuerdo, del diario aplazamiento que es la vida; cuanto ya no es presente va siendo alojado en el museo en que queda convertido el pasado que, a veces, no se tiene conciencia de haberlo vivido hasta que no es recordado. “Vivir es ir dejando atrás la vida”, recuerda Caballero Bonald (2009:97); sí ha de llamarse vida ésa que queda atrás, porque la que se espera, la de mañana, la del futuro aún tienen que llegar.

El empleo del yo poético, los numerosos yoes, el tú son diferentes puntos de observación que ofrece el poeta desde los que es posible ensanchar y ampliar todos los ámbitos del poema; a la vez permiten al lector trasladarse a través de los diferentes tiempos y espacios que el yo vaya proponiendo. Ahora bien, ha de quedar claro que el yo no es informador objetivo sino que en él destaca la forma personal de subjetividad. En nuestro poeta lo real, no el realismo, se convierte en uno de los objetivos de su escritura: “El empeño de Diego Jesús Jiménez por aprehender lo real discriminando la realidad

nunca lo catalizará su poética transcribiendo aquello que su yo consciente percibe, sino, por el contrario, eso otro que contemplan sus yoes irracionales más recónditos” (Molina Damiani, 2009a:214); para aprehender lo real y transcribirlo, para leer la realidad experiencial y transmitirla tal cual es no se precisa ningún poema ni poética alguna, territorios litorales en los que han embarrancado algunos poetas.

En su libro *Actos de habla* (2009) Jaime Siles titula uno de sus poemas “Yoyear”, acción que habrá de consistir en *estar el yo en actividad o ser centro de referencia*. “¿Cuándo yoyea el yo? Sólo en su pérdida, / que es cuando camina cabizbajo / a la sombra o la duda / de un extraño y constante resplandor” (2009:14): en la recuperación de la pérdida el yo sí ha de yoyear, pues de lo contrario desaparecería hundido en ella, quedaría vacío y sin sentido su existencia; en el yo transcurren varios tipos de vida, desde la de la imaginación a la más real, desde la del pasado hasta la que se espera del futuro. Ahora bien, la vida del yo es única porque en el yo sólo habita él mismo. “¿Qué es el yo sino un coro de ánimas? / ¿Qué es el yo sino las voces de un vacío lugar / en el que nunca ha sucedido nada?” (2009:33). Es otra forma de interpretar un yo cuyo papel, en este caso, queda relegado a ser sombra, aunque existe y tiene alguna presencia.

En la escritura del poeta conquense el yo actúa y sabe, como diría Valente, aunar y mezclar su historia individual en la historia colectiva, en la “suma total”; es un yo que viene de tiempos heredados que se niega a verlos caer en el olvido.

La extensión del yo poético a un *nosotros* o a *vosotros* no es frecuente en estos poemas porque parece tener ocupado él todo el espacio disponible; no obstante algún ejemplo como “Si debemos morir...”, del primer poema del libro; en los recuerdos en el río Escabas, “olíamos sus ropas”, “Nos dejaban sus aguas / el húmedo silencio”, “nuestros ojos mojados”. No hay que olvidar que el yo forma parte de *nosotros* y, por lo tanto, también está ahí diluido. “Ved que el robo es defensa / y la piedad mentira”, del poema a Lorca o “Ved el espacio en llamas”, de “El temblor del silencio, II”; “Dejadme aquí...”, de “Júcar, III” sirvan como ejemplos de los pocos en los que una forma verbal para el *vosotros* puede encontrarse y, curiosamente, ésta es del imperativo. Encontramos otras referencias a las personas gramaticales, reforzadas a través de determinantes posesivos, de deícticos y de las numerosas variantes formales de los pronombres.

Tal vez se pueda pensar que el uso del yo sea otra presentación de fingimiento; sin embargo, se debe recordar que el yo es un elemento más, aunque importante, de la realidad que crea el poeta y el posible fingimiento finalizaría donde comience la realidad

poética; es decir, no dispondría de tiempo para fingir; a este respecto S. Heaney (1996:35) es muy claro con sus palabras: “Debemos ser auténticos para con nuestra sensibilidad; fingir sentimientos es un pecado contra la imaginación”. El poeta conseguirá o no credibilidad pero no la exige; habrá de ganársela en esa realidad que él va creando; por tanto, nada le exigirá ser realista sino fiel a la realidad que él propone.

Es ésta una cuestión, la del yo, que seguirá acompañando la creación poética y a los poetas; será considerado de muy diversas maneras, mas su presencia será inevitable como recurso.

11. Ascenso místico a las profundidades del Júcar

La importancia y presencia del Júcar en la obra de Diego Jesús es evidente; es mucho más que un río en su poesía, configura todo un mundo y su cosmogonía; espacio único habitable en el que el yo poético puede hallar la tranquilidad y quietud que fuera se le niega. Es acogimiento maternal que alimenta y mantiene la memoria y los recuerdos; en él sobreviven las palabras diluidas en su lenguaje y se aúnan las distancias en el reflejo. “Cima y sima”, conjunción de cielo y profundidad, el Júcar es manriqueño y heraclitiano, espejo y reflejo metaficcionales.

La parte II de “Sepulcros de la luz” la ocupa el poema, “Júcar”, dividido en cuatro fragmentos cuyo tema es la contemplación y embeleso que provoca el Júcar; va introducida por dos liras en la que resuenan ecos de Fray Luis de León y Juan de la Cruz, dos de las grandes devociones reconocidas por el poeta conquense. Los tres primeros fragmentos se acompañan con unos epígrafes de diferentes obras de Pedro Salinas, otro de los admirados por nuestro poeta, que son mojones que marcan claramente el itinerario.

Llegar hasta el Júcar, adentrarse y quedarse ya en él, es la aspiración de un yo poético que se siente en el último escalón de ascenso místico: la unión, conseguir ser uno con él hasta fundirse; ésa sería la última y definitiva escala en un recorrido nada sencillo. “¡Ah si alguna vez pudiera, / [...] /...diluirme en su cuerpo; ser la pura materia que atraviesa, / sin dañarlo, / como un reflejo de la tarde, su rostro!” (I): deseo y anhelo los de estos versos tan próximos a los de “Noche oscura” en los que Amado y amada se unen en una anulación mutua de dos para transformarse sólo en uno; como explicaría Valente, experiencia de la unión.

Tras el naufragio y anegación de los sentidos, en pleno éxtasis liberador y esclavizante al mismo tiempo, desde cualquier punto donde alcance el rumor de las aguas, se emociona el yo con el disfrute que ve cómo se acerca:

entrega
su sepulcro a mi cuerpo
para que así, perdida la memoria, los sentidos
descalzos, siga siendo
milagrosa marea del crepúsculo;
invisible aposento en el que fluye, ¡oh música infinita!,
mi corazón en su quietud eterna.

¡Qué afinidad en la enajenación mística entre esos versos del fragmento III y éstos otros de “Noche oscura”!, “Quedéme, y olvidéme, / [...] / cesó todo, y dejéme, / dejando mi cuidado / entre las azucenas olvidado” (1986:4). Para nuestro poeta es la manifestación de un deseo, de una aspiración, mientras que para Juan de la Cruz es la expresión de una experiencia vivida y sentida. El alma del yo poético, fuera de sí, quisiera ser parte de la marea y abandonarse en el rumor de unas aguas del mar del crepúsculo para perderse en ese estado de dicha. Es la indagación a través del ensueño de un paraíso ya inexistente aunque ahora recuperado en esta realidad del poema, es un espacio que supera en reposo y paz al *locus amoenus*.

La monotonía frustrante de la cotidianeidad obliga a buscar exilio momentáneo para sobrevivir entre tanta mediocridad e insatisfacción hasta conseguir que la realidad circundante parezca una realidad diferente. Es la tensión vital la que induce a la dialéctica entre espacios y ámbitos tan opuestos: el de la ensoñación, irracionalidad o el misterio y el de la falsificación y distorsión con todas sus máscaras amables.

Pudiera pensarse que en ese estado unitivo y místico, el abandono y el olvido o la dejación ocuparán todos los espacios; sin embargo, cada mirada hacia el Júcar es un ejercicio de la memoria, un reencuentro con algo del ayer, pues el río sigue siendo “remanso de la infancia donde florece el tiempo en altísimos sueños”(I), donde “el reflejo / de un día ya lejano ilumina las aguas” a través del recuerdo inesperado que reaparece y “oyes / las voces del pasado en sus claustros nocturnos” (II). Así, el Júcar se convierte en un cómplice de la memoria, de lo recuerdos.

La cosmogonía emocional del Júcar, generadora de un ámbito de misterio al que es difícil acceder, se halla rodeada de una arquitectura léxica propia del rito y lo sagrado; así se manifiesta principalmente en el fragmento IV:

Un silencio de pórticos,
de sombras derramadas y de cristales líquidos
edifican el claustro
de su voz, turban con los más hondos
fugaces inciensos la gloria
de un cortejo de cálices florecidos de júbilo.
Enciende su liturgia,
vegetal y sagrada, un resplandor oscuro

Y hay altares “de alucinadas geometrías”, paraíso, “atrios del tiempo”: el Júcar, elevado a la gloria de los altares, al culto idolátrico, se transforma en espacio religioso de peregrinación, en santo fluvial y pagano rodeado de la liturgia con la que los devotos se aproximan al espacio sagrado de un santuario. “¿Quién da forma infinita / a esta noche mortal?” (IV), se pregunta en la aproximación al éxtasis y al arrobamiento.

De esta forma el río queda asentado por encima de lo caduco, de lo finito, abandona momentáneamente la simbología de fugacidad; en él siguen deteniéndose para permanecer la memoria y unos recuerdos que la corriente continua de agua no va a arrastrar hacia otra parte, pues han quedado afincados en ese río.

Acaso sea el Júcar esa patria que el yo poético ha fundado para que en ella permanezca todo lo importante; si Rilke la situó en la infancia, Diego Jesús, además de la infancia como *matría*, tiene al Júcar como *patria* y el yo poético mantendrá su aliento vital mientras este río exista.

12. Culturalismo

Para cualquier texto la apertura al exterior, la incorporación de palabras, principalmente aquellos nombres propios que hayan ido adquiriendo algún tipo de connotación, o las citas en su sentido más amplio, son elementos enriquecedores puesto que así adquieren los textos mayor referencialidad externa y se abren a mayores posibilidades significativas. No obstante, el abuso y la acumulación excesiva de referencias puede convertir ese texto en un bosque infranqueable y, por lo tanto, estéril pues quedaría encerrado entre tal desfile lingüístico y con una capacidad de connotación desbordante e inabarcable.

Desde el primer libro-poema *Grito con carne y lluvia*, la inclusión de nombres propios significativos por su bagaje histórico y cultural va imprimiendo una nota culturalista en la escritura de este poeta por otra parte no contagiado por el exhibicionismo culturalista; según va aquélla avanzando, se incorporan nuevos y más definitorios nombres y referencias. Hay que señalar que, en ocasiones, el concepto y el territorio del culturalismo se han querido extender tanto que pareciera que cualquier término era ya otro elemento más que engrosaba tal categoría culturalista.

Culturalismo, en palabras de Pérez Parejo (2002:255) que sigue la propuesta de Guillermo Carnero, “es una actitud de búsqueda expresiva de nuevos medios [...] para expresar analógicamente la intimidad”. Es una disposición estética y una marca en el itinerario que señala la tradición cultural y vital a la que el poeta decide pertenecer.

Itinerario para náufragos se abre con una triple cita: de Marcel Proust, de Luis Rosales y de F. Pessoa; con cada uno de ellos D.J.Jiménez comparte, respectivamente, la interpretación del paso del tiempo, la importancia de la infancia en la escritura poética, la intervención de la apariencia y el yo en la construcción de la realidad del poema. Como ya se indicó anteriormente, en “Júcar” se encuentran otras tres citas o epígrafes de P.Salinas.

Otro de los nombres propios cargado de referencias culturales e históricas es el de García Lorca en “Homenaje a Federico García Lorca”; en él se presiente una mirada fuertemente expresionista hacia otra ciudad, cualquier ciudad; “En realidad el poema no remite [...] a Lorca, sino que coincide con él en la denuncia de la degradación y la miseria de la existencia moderna. Se trataría de usar el texto de Lorca no como intertexto sino como texto paralelo, ya prestigiado por la tradición, que muestra una convergencia en los planteamientos humanos sobre la vida en una civilización degradada” (Luján A. 2007a:332).

Otro nombre de amplio recorrido cultural es el de Goethe y una cita -<<Prefiero / la injusticia al desorden>>- como intertexto dialógico en “El temblor del silencio” III que, según Lanz (2001:245, nota 40), es una adaptación de otra máxima del autor alemán; “el dialogismo textual” tiene su continuación con la respuesta en el poema: “el orden / no puede ser injusto”.

En “Júcar” -ermita de las Angustias, Torre Mangana, Cuenca-, en “Calderón de la Barca,41” –san Antonio y otras referencias religiosas, la Biblia, París, Génova,...-, en “Plaza de santa Ana” - Villa Rosa, hotel Victoria, don Antonio Chacón-, en esos poemas propone el poeta numerosos nombres, con diferente grado significativo y cargados de un

imaginario sugeridor importante, que ponen en relación y conectan entre sí realidades a veces distantes en cuanto a su significación; acercan al lector hasta espacios humanos y sentimentales que poco a poco van definiendo los ámbitos en los que se mueve el yo poético.

Nombres quizás menos conocidos sean los de Juan de Valdés, en “El lingüista”, o los de los físicos y pensadores franceses Benoît Mandelbrot y René Tom, en “Lugar de la palabra” I. El nombre del humanista conquense envuelve el poema desde los primeros versos en un ambiente mágico, humano, con ecos lingüísticos sobre la importancia de la palabra; los otros dos nombres de los científicos franceses, menos conocidos, despiertan en el poema una curiosidad por lo desconocido y acaso una mayor atención en ellos, permitiendo una apertura de aquél y la expectación que acompaña a lo desconocido, actitud que decrece ante lo esperado y más común.

Numerosos ejemplos más de culturalismo quedan entre los poemas; por ejemplo, “Escombros de la luz”, sin nombres propios excepto *Historia*, contiene nombres de amplia referencia cultural no culturalista que se encuentran tanto en la tradición cristiana - concilios, coro, novicias, demonios, ángeles, liturgia, capilla, exvotos- como en el mundo del arte -policromía, tallado, labrado, vidrieras, bóvedas, retablos, pórticos- .

El culturalismo tal vez sea una manera de ocultar la “incapacidad del lenguaje” (Bousoño), las carencias expresivas del mismo -para Diego Jesús la escritura poética comienza desde “la carencia del lenguaje-. Prieto de Paula (1996:175) considera el culturalismo, además de cómo orientación estética, “sobre todo como una actitud vital relacionada con el desdén que despierta el entorno inmediato del artista, y el afán de diseñar un ámbito espiritual que el poeta reconozca sensitivamente como propio” el lenguaje”. Como recurso expresivo y no como exhibición personal y publicitaria de cultura, el culturalismo permite alcanzar territorios a los que no siempre es posible acceder con los términos lingüísticos habituales y consigue la expresividad de mundos más reservados fuera del alcance de fijaciones lingüísticas más semantizadas y significativamente ya amortizadas; es una forma de crear y descubrir sentido y significación donde a simple vista no lo había; esto también es creación poética.

13. Imágenes en decantación

La poesía tiene, entre otras posibilidades, la de manifestarse de manera plástica a través de imágenes que va sugiriendo. Mediante la provocación inducida de la imaginación se

generarán nuevas imágenes plásticas que no tienen por qué estar sujetas a trabazón lógica alguna. Tras una reducción y depuración de elementos secundarios y marginales poco sugeridores, entre escasez de luz y noche se intenta alcanzar lo que tal vez constituya la esencialidad que defina cuanto aún no se percibe conscientemente ni se sabe con claridad qué será, se conforma una imagen de manera inesperada y no prevista como término de ese proceso de decantación.

Sin agotar todas las posibilidades que ofrecen los poemas de este libro, se han buscado algunas de las imágenes más decantadas poéticamente, es decir, aquellas con las que la posibilidad creativa de la palabra se encamina, libre de “impurezas significativas”, hasta ofrecer y presentar otra realidad, la imaginada; esta realidad imaginada se irá extendiendo y ampliando cuando la palabra entre en contacto con otras.

“Y pensando en la Historia /[...] / ves derramarse el tiempo”: del primero de los poemas del libro, “Espacio para un sueño”. Era sabido que el tiempo fluye como el agua en los ríos, pero en esta imagen rebosa hasta derramarse ya que el *recipiente* en el que está contenido, la Historia, no tiene capacidad, por eso se derrama. ¿Qué tiempo es el que no cabe en la Historia, se derrama hasta perderse? Sin duda, aquél que siempre fue indiferente porque en él nunca se inscribieron grandes nombres; el tiempo vivido y soportado por gente anónima cuyas posibilidades y logros históricos nunca han ocupado una línea; ese tiempo perdido y mudo ¿a quién le va a interesar si no tiene la menor importancia para el devenir histórico? La Historia y sus mantenedores sólo están interesados en conservar un tiempo, cuyo transcurso era ordenado y sometido a los señores del tiempo, de todos los tiempos.

Para otras imágenes se busca un soporte material, visible, como apoyo y fijación de las mismas; así en “Temblor del silencio” II: “la luz gastada por la arquitectura / se desliza en los muros”; en el fragmento III del mismo: “Los murciélagos forman, / en el silencio de las bóvedas, lámparas / de oscuridad, un tiempo / todavía pudriéndose; y navegan / en sus cuerpos de sombra, como paraguas destrozados, la noche”; “Entre escombros de líneas y de ángulos / muestra su soledad la geometría”, de “En la oscura paciencia de los bosques”. La actividad y conjunción de los sentidos, reforzada por la emoción imaginativa promueven una visión de gran creatividad estética y de enorme plasticidad: “Las gotas de rocío / caían por los pétalos de la flor del acanto; con ellas resbalaba / la imagen de los cielos”, (“Poética, I”) Los verbos y su acción verbal calmada *-se desliza, se derrama, caían, resbalaba-* prolongan la visión y ese camino imaginario en el que han sido

colocadas las imágenes hasta su paulatina desaparición expresiva. En cada una de ellas se van reuniendo elementos dispersos en el espacio o en el tiempo como *cielo, luz, gotas, tiempo, pétalos*; en otros ejemplos se funden elementos contrarios, “lámparas / de oscuridad”, “luz gastada”; de esta forma se consigue una síntesis que supera el discurso de la lógica y se sitúa en el ámbito de la irracionalidad.

En alguna de las imágenes los sentidos aparecen confundidos hasta equivocar su específica actividad sensorial; así en “Júcar, II”: “el tacto / halla la forma líquida de un sonido infinito”; esto recuerda las palabras aproximadas de Ibn-al-Farid, del siglo XII, -mi ojo dice, mi lengua contempla, mi oído habla y mi mano presta atención-; reflejan el desbarajuste emocional que provoca el disfrute estético-místico. Los sentidos invaden sin control territorios que no les son propios y fuerzan el desplazamiento de la capacidad significativa y referencial del lenguaje poético en todas las direcciones -“Nacen arrepentidos / unos de otros los azules y un malva claro / y a la vez oscuro, vaga como un aparecido / por sus profundas aguas”, (“Júcar, II”)- hasta conseguir el extrañamiento de una realidad que ha conseguido fundar sus propias imágenes y el asomo a lo desconocido.

El lenguaje poético con sus imágenes y sus metáforas, así lo decía Nietzsche citado por Gonzalo Navajas, de quien lo recoge Pérez Parejo (2002:71), muestra su poder “para liberarse de las trampas de la verdad lógica que pretende operar más allá de la arbitrariedad de los signos lingüísticos de los que necesariamente depende”. Se puede concluir que las imágenes poéticas, generalmente, se oponen a estar sometidas a una estructura racional o a esquemas predeterminados; son una forma de superar la verdad lógica y sistemática que impone y se transmite a través del lenguaje en su actividad.

El lenguaje poético se descarga de las estrecheces de la normalidad y de la lógica; desde esa manera de manifestarse, el poeta puede así conducirse en el mundo creativo, donde el hilo de la racionalidad no debiera tener excesiva influencia.

Las imágenes son otro disfraz más urdido con palabras para alcanzar una interpretación real de la realidad reciente y nueva en cada poema; con ellas se superan los estereotipos del lenguaje común, fosilizado en fórmulas y expresiones manidas, útiles tal vez para una escritura experiencial y de testimonio.

14. Fin del itinerario

El comienzo y final de este poemario quedan enmarcados entre espíritus de diferente nivel celestial, mensajeros de la nada o de anuncios escatológicos: un arcángel -está en el

título de la primera parte del libro, “Arcángel de ceniza”-, y un ángel -en el poema con que finaliza, “Ángel de oscuridad”-. Dos símbolos unidos a dos términos de amplio significado y simbolismo, ceniza y oscuridad, que, como dos marcas apocalípticas, señalan el punto de partida y el final del recorrido.

Itinerario para náufragos es el libro de los libros hasta ahora publicados por el poeta de Priego, como si los otros fueran ríos que acaban por desembocar en éste que, como un mar, recibe las aguas tributarias. En él se encuentran, muy decantados, los anteriores; sobre todo, a partir de *Fiesta en la oscuridad*. Ya se señaló cómo el poema homónimo debería ser considerado fundacional ya que en él están la cosmogonía vital y la génesis de su poética que se irán desvelando de manera constante; de él es fácil rastrear huellas en libros posteriores. Veamos un ejemplo: “Y así la imagen / del séquito encendiéndose / en el fondo del ojo del animal que ha muerto”, versos de “Fiesta en la oscuridad”; en “Poética” II, de este poemario: “La niebla que contemplas en los ojos del corzo / que acaba de morir...”. En ambos casos el poeta muestra su interpretación de la realidad y cómo ha de ser vista, siempre a través del reflejo; en un caso será un ciervo y en el otro un corzo, pero los ojos y la mirada muerta de los dos animales serán la pantalla que facilita el conocimiento de la realidad.

A lo largo del recorrido el yo poético ha ido recuperando añicos y trozos de tiempos y lugares, sobre todo del entonces y el allí. Después de echar una mirada a la Historia transcurrida, se aproxima a la infancia y, en evocación frecuente y emocionada, llega hasta la (re)composición de todo ello para crear la realidad; así lo ve desde “El temblor del silencio” III:

Has ido recogiendo,
como si se tratara de un espejo roto,
cuantos fragmentos de la tarde, y de tu corazón,
componen tu presente.

Desde donde contemples
a la ciudad, la verás siempre llena
de villanos y de héroes.

Además de contemplar la ciudad casi como correlato anímico del yo, éste deja entrever a lo largo de los poemas tal desposesión del presente que lo obliga a volver con frecuencia al lugar seguro de la infancia; ejemplo de ello serían los poemas “Júcar”, “Río Escabas” o “Calderón de la Barca, 41”; de esta forma intenta hallar la palabra que, recuperada y

memoriosa, lo traslade a aquel territorio propio para superar esta forma de exilio, o naufragio, al que lo ha arrojado irremediamente el tiempo. En la escritura poética, en el texto, encontrará un ámbito desde el que sobrevivir aunque para ello haya de mantener una constante dialéctica con el tiempo y con la sociedad, con el ahora y el antes, ya que nada le será ajeno, sea de aquí o de allá.

Con cierta frecuencia reconocerá la insuficiencia expresiva del lenguaje, su incapacidad para la representación objetiva y para el acercamiento a la realidad; sobre esa duda consciente y la cortedad de posibilidades de ese lenguaje se erige el poema; entre esos signos tan arbitrarios y volubles, caprichosos a veces, navega la escritura. “Lugar de la palabra”, última parte del poemario, refleja esas limitaciones.

A pesar de cuanto poeta y yo digan o sospechen de las palabras, éstas son su mal necesario e imprescindible, su obsesión; y en ellas, como escribe Siles (2009:13), establece su patria y también su cuerpo; y añade: “fijé mi vida sobre ellas / y quise ser lo mismo / que ellas habían sido para mí: / un cuerpo claro que me reflejara / el otro mundo”. Pocos son los poetas que pueden rehuir la presencia / ausencia de la palabra.

En diferentes ocasiones ha señalado D.J.Jiménez que ni la escritura poética ni el poema son caminos para el conocimiento de la realidad, aunque bien pudieran ser considerados como nexos de unión entre tiempos y espacios diferentes. Desde el poema se facilita el acceso hasta la representación e interpretación o teatralidad que de ella realiza el yo poético, o hasta la conciencia de ambos. Desde la atalaya de su escritura este yo señala las grietas de lo real, sus numerosas rendijas y la contradicción constante en la que se mueve; por eso, la realidad creada se presenta más reveladora frente a la real de la apariencia, aunque “Se adora la apariencia”.

Lo mismo que el pintor en “Las Meninas” velazqueñas se encuentra simultáneamente rodeado por distintos niveles de realidad, el yo poético se mueve entre diferencias de percepción de la misma; en primer lugar, la realidad presentida: aquella que se intenta adivinar anticipándose; la realidad especular, a la que se llega a través de la imagen reflejada en alguna superficie; la realidad interpretada, en la que acoge y modela las anteriores. De esta forma el poeta, como el pintor, tratará de poner su orden, o el desorden, en el poema o en el cuadro; emparejan el tiempo, los tiempos y la Historia de las historias para ordenarlo sin estrategias previas.

14. 1. Breve guía léxico-sentimental para el itinerario

En el recorrido por este libro se va descubriendo una orografía poética cuyo relieve muestra lo externo del poema o epidermis que cubre superficialmente lo importante. Nos vamos a detener en algunos puntos de esa parte más exterior, orientadora, de la que se escapan indicios de cuanto permanece oculto bajo ella.

Habría que destacar en primer lugar cómo el verbo *morir* con su campo léxico de *muerte, mortal* es el término que más se repite en el libro, en más de treinta ocasiones; ésta es una primera señal en el itinerario y muy significativa para cualquiera, náufrago o no. En cuanto a otros verbos señalaremos por su frecuente presencia aquellos que tienen relación con la luz o el fuego; son los más productivos literariamente, así *iluminar* y *encender* son los más repetidos; a ellos les siguen *incendiar, arder, brillar*. Cabría preguntarse entonces por qué unos poemas con verbos tan *lumínicos* carecen de más luz y quedan bastante oscuros. La respuesta, como se verá, hay que buscarla entre los adjetivos y en el contexto lingüístico.

No es nuestra intención agotar ni acotar el texto en parcelas léxicas sino simplemente destacar aquello que sobresale y, por lo tanto, más llama la atención. En cuanto a los nombres, únicamente comunes, hay un pequeño grupo que hace referencia a la religión, el culto con sus espacios y objetos: *templo* y *altar(es)* acompañados de *capilla, retablo, púlpito, coro...* En su momento ya se vio la importancia y el por qué de la frecuencia de este léxico. Entre los nombres, también los de animales; se nombran más de veinte clases diferentes; algunos, hiperónimos como *pájaro* o *reptil(es)*, son los más reiterados; otros más, *serpiente, víbora, vencejos, jilguero, caballo, hormiga...* asoman y se mueven entre los versos; todos ellos conocidos entre la fauna autóctona, excepto *león*. Tampoco faltan nombres de plantas y árboles, siendo más escasos los de flores; algunos tan familiares como *mimbres, cipreses, nogales, chopos, laurel, almendro, yedra, musgo...*

Por encima de todos los nombres sobresale *luz-luces*, más aún que *muerte*; junto a ésta estarían aquellas otras que también se relacionan con la luz: *claridad, resplandor, fulgor...* Y no podían faltar sus opuestos: *sombra* que se repite en más de veinte ocasiones, *oscuridad, penumbra*. Junto a los nombres anteriores hay que destacar *tiempo* y otros como *memoria, noche, silencio, ceniza, ruinas, belleza, música, infancia, espejos...* La relación podría prolongarse hasta cubrir y completar un amplio listado. Con esta enumeración y la indicación de la mayor frecuencia de determinadas palabras se pretende una ayuda para desvelar los distintos caminos que siguen un mismo itinerario; por él

transitan el poeta con sus *yoes* y los lectores que los acompañan. Entre tantos nombres llama la atención alguna casi ausencia; se trata de *amor* que con *enamorado*s y *amada* aparecen en cuatro momentos solamente; será porque el yo se encuentra ocupado en otras cuestiones acaso más urgentes.

La adjetivación marca la sentimentalidad y el estado anímico del yo poético, su frialdad, desasosiego vital; ilumina el poema con color, lo llena de claridad o, al contrario, lo oscurece. Los adjetivos, por su naturaleza significativa, se encargan con las demás palabras de que un texto destaque por determinadas cualidades y características.

Si nos detenemos en los adjetivos que indican color, veremos cómo aparecen sólo los llamados colores fríos; *verde* y *azul*, los más frecuentes; la policromía se amplía al *gris*, *negro*, *morado*, *ocre*, *blanco*, *plateado* o *malva*. En cuanto a otro tipo de adjetivos la variedad y cantidad es amplia y no se repiten como sucede con los nombres. Destacaría entre los que aparecen tres o más veces *pálido*, *bello*, *sombrío*, *oscuro*, *invisible*, *disecados*, *oculto*, *podrido*, *efímero*, *amargo*, *eterno*... La relación proseguiría con otros de menor frecuencia pero la mayoría, igual que los ya enumerados, resaltan cualidades y características que revelan falta de vida -*enfermo*, *seco*, *estéril*, *deshabitados*...-, negación o privación -*solitario*, *desterradas*, *ciegos*, *vacíos*...-, desasosiego -*desgarrador*, *envilecidos*, *aniquiladora*, *obsesivo*...-, otros estados anímicos -*enfurecida*, *atormentado*, *encantados*, *arrepentidos*...-, cualidades físicas -*claro*, *frío*, *diáfano*, *cálidos*...-. Podría prolongarse el inventario, pero ya es suficiente para darnos cuenta de que los únicos adjetivos *claros* que muestran algo positivo son los que se refieren a características casi siempre físicas y externas; para situaciones anímicas o caracteriales los adjetivos elegidos, gran parte de ellos, destacan el descontento, la desazón o inquietud, es decir, una manera de ver la vida. Éstos son los que influyen de modo notable en la sentimentalidad del texto, en su policromía, circunstancias que son trasunto y reflejo de la manera de contemplar y sentir el devenir con sus efectos. Señalábamos cómo los significados de los verbos estaban relacionados con alguna forma de luz, mas ésta puede quedar apagada por el entorno lingüístico: “Enciende su liturgia, / vegetal y sagrada, un resplandor oscuro” (“Júcar” IV); la posible luz del verbo queda oscurecida por el adjetivo; o en “... los toreros encienden / trozos de tiempo resucitado / o muerto” (“Plaza de Santa Ana”). Lo mismo sucede al sustantivo cuando lo acompañan determinados adjetivos. “lirios envenenados de silencio los hábitos, / en cuyos pliegues duerme, para siempre, la luz” (“Escombros de la luz”).

Esta breve cata lingüística orienta de alguna manera hacia dónde se encaminan estos poemas. Si se recuerdan las primeras palabras de este apartado, se caerá en la cuenta de que existe coherencia entre aquéllas y éstas, se mueven en las mismas coordenadas semánticas. Ahora bien, no sería tampoco exacto dejar el poemario estéticamente enmarcado entre colores grises y penumbras o invadido por sombras; también hay luz - siempre necesaria para que haya sombra- y fuegos encendidos o apagados; hay día y noche, día para poder ser distinguido de la noche, y palabras con tal fuerza que no permiten en los poemas sosiego y calma sino que recogen el incansable trasiego que es cada día. Acaso en la parte II de “Sepulcros de la luz” y en “Oficio de verano” sea posible cierto reposo y tranquilidad.

Ésta es parte de lo que consideramos orografía poética con señales orientativas para que quienes las localicen, sin necesidad de detenerse ante ellas, reconozcan el itinerario por el que marchan. Hay vida tras ellas, tiempo verdadero de vida individual y colectiva, tiempo e historia. Lo podremos disfrazar todo para no reconocer siquiera ni el espacio que ocupamos cada día; eso será una manifestación más del agotamiento inútil que continuamente nos rodea e impide reconocer la ceguera que unos pocos están interesados en presentar como forma distinta de ver, como una manifestación diferente de la luz.

14. 2. Antes del final

Aunque está fuera de *Itinerario para náufragos* pero sí en el mismo trayecto que toda la obra del poeta pricense, quisiera recordar el “Apéndice” que, en la edición de *Bajorrelieve* y de este poemario preparada por Lanz para Ediciones Cátedra (2001), se añade; en él aparece una versión de “Plaza de santa Ana” (1989) con algunas variantes; incorpora, además, el poema “Catedral de León” dividido en cuatro fragmentos que había sido publicado, junto con “Poética”, en un cuaderno-carpeta como *Interminable imagen* (1996) en Villafranca del Bierzo dentro de la colección Calle del Agua, con obra gráfica de Juan Carlos Mestre.

“Catedral de León” es un vendaval de imágenes, luz desmedida y geometrías cuyas líneas y volúmenes se instalan en el espacio. Entre todo ello hay tiempo para la reflexión sobre el paso del tiempo, la memoria; evocación y emociones encontradas. “Volumen insaciable / del tiempo, tallado allí donde encienden los ángeles / sus hogueras de nieve. / Tempestad en la piedra la memoria, vuelve / tu mirada hasta el mar” (I).

Formas sagradas, luz, noche, límites, trasiego en el vuelo de los pájaros, historia y tiempo, mirada que al contemplar crea; y siempre la fugacidad y lo efímero como en cualquier itinerario: “Transitorio es llegar / a parte alguna. Transitorio el sentir / y el pensamiento” (IV); estar siempre de paso en el sueño imposible de alcanzar algún alojamiento en el que permanecer.

¿El punto de llegada?, ¿el final del recorrido? El poeta, el yo poético, el lector cómplice, todos se dejan llevar por un movimiento aporético -Julia Kristeva- de aproximación ficticia a lo que cada vez se aleja más; pareciera estar próximo, ya al alcance de la mano, pero se imponen ¿la realidad o la ficción? Siempre itinerantes en la transitoriedad

EJES DE UNA POÉTICA

XI EJES DE LA POÉTICA DE DIEGO JESÚS JIMÉNEZ

1. Como introducción a las conclusiones

Los creadores recorren itinerarios que suelen ser reconocibles a lo largo de su obra, mantienen *obsesiones* que asoman en sus creaciones, se instalan en un territorio, el de la creación, desde donde irán manifestando sus posibilidades creadoras. De este modo su obra mostrará una individualidad que la diferencie de las de otros, tratará de tener un sello personal que la identifique, aunque es cierto que puede haber concomitancias o coincidencias entre creadores que *ven* o interpretan la realidad desde circunstancias socio-culturales comunes o situaciones vitales similares.

En este capítulo vamos a reunir y confirmar lo que parcialmente ya se ha observado a lo largo de otros anteriores: el núcleo y los fundamentos en los que se asienta la escritura poética del escritor pricense, es decir, sus *obsesiones*, generalmente muy evidentes; así, por ejemplo, la memoria, la infancia, el paso del tiempo, la apariencia como realidad, la insuficiencia significativa de las palabras... Entre ellos hay uno que aparecerá ineludiblemente sin ser convocado: la memoria; tal vez no sea un atrevimiento afirmar que escritura poética y memoria son inseparables para el poeta pero lo cierto es que en él confluyen tiempos diferentes; él es quien fue, y será el que es y quien ya fue; por muchos cambios por los que se pueda ver afectado, conserva un sustrato que aflorará en la escritura sin ser llamado. Habrá que convenir que de la inmanencia existencial surge una inmanencia poética como fundamento sobre el que se levanta la obra creada, que define y caracteriza la individualidad de cada creador; a pesar de eso, la evolución, el trasiego y la búsqueda constante de nuevos caminos son circunstancias necesarias para no encerrarse en un determinismo ciego que conduciría hacia la nada.

El autor y creador ha de indagar constantemente cualquier posibilidad hasta hallar su forma personal de mirar e interpretar. En palabras de R.Barthes recogidas por Méndez Rubio (2008:42): “A partir del momento en que el escritor dejó de ser testigo universal para transformarse en una conciencia infeliz (hacia 1850) su primer gesto fue elegir el compromiso de su forma” admitiendo cambios y rutas nuevas en ella.

Este recorrido por la obra poética de Diego Jesús se propone reconocer cuáles son los vasos comunicantes que mantienen el flujo constante de la escritura a la vez que la alimentan y dan vida propia. Cada uno de los poemarios comentados no debe ser

considerado como una isla en el conjunto de la escritura de este poeta sino como partes que integran y conforman un todo unitario: su obra poética, su único y gran poema.

2. “Quien soy y quien fui”: ¿sueños diferentes? La infancia o un mundo primigenio.

Parte importante del territorio de la memoria está ocupado por la infancia que, como iremos viendo, no se despegará nunca de la escritura de este poeta ni del yo poético; con diferente intensidad y apariencia, encubierta o desvelada, aquélla ahí estará. No ha de interpretarse esto como poetización que el autor realiza con su vida sino que “vitaliza íntimamente su poesía escribiéndola al dictado consciente de la vida” (Molina Damiani, 2009:220); es una forma de transustanciación entre poesía y vida.

En los versos primeros de “Fiestas en Priego”, *Coro de ánimas*, se advierte ya el arraigo en una tierra a la que permanecerá unido durante casi toda su infancia: donde la alta Alcarria termina y las alcarrias de viñedos y olivos dibujan el paisaje, donde el campo apenas mantiene el centeno, por donde el río forma desfiladeros y hoces y se oye el canto de los grajos... “ahí / [...] / está mi pueblo”, donde “Dicen / que en los más hondos lagares, / y sin dolor, baila el buen vino”. Es la infancia y su topografía, el paisaje y entorno que ayudan a configurar una manera de vivir y una vida, una forma de avencindar la infancia en un territorio; así, ese tiempo no se volatilizará tan fácilmente ni desaparecerá; mientras existan los lugares a los que aquélla estuvo unida perdurará también la memoria. “En Priego”, poema del libro citado, entre lo sentido y recordado vuelve a aparecer la tierra con su territorio, “Hoy he venido / tras estos pastos, tras estas eras / de buen pan / y el luminoso trigo”; el regreso al espacio físico en el que queda enraizada la infancia con su tiempo.

Continuando el recorrido por la topografía física de la infancia es inevitable bajar hasta el río más importante de Priego, el Escabas, por el que hace años los gancheros guiaban los troncos que flotaban en sus aguas hasta el final del recorrido. En “Río Escabas”, de *Itinerario para náufragos*, vuelven aquella luz de los nogales y los aromas de sus orillas, los huertos de la hoz, los lirios, aquel entonces:

Lo ha estado haciendo el tiempo. En la más hondo
de mi vida lo veo, deja
sobre mi soledad el sabor agridulce
de los viejos metales, un profundo silencio

de vegetal cortado. ¡Qué noches encendidas de música
han desvelado a mi alma! ¡Qué paraíso de sonidos la incendian!

Son dos libros distantes en el tiempo *Coro de ánimas* (1968) e *Itinerario para naufragos* (1996) y en ellos perdura hasta revivir aquel espacio físico con su entorno y el paisaje en donde la infancia tuvo su asiento.

Al adentrarnos en la topografía sentimental notaremos que ésta aparece unida a la topografía física como parte indisociable de una misma realidad, el sentimiento engarzado a un lugar concreto, del mismo modo que el acto único de vivir es complejo y múltiple; no obstante, el sentimiento ocupará mayores espacios que el paisaje; los sentimientos son más productivos literariamente.

Parece simbólico que en *Grito con carne y lluvia*, el primer libro editado y del que escribe Martínez Ruiz (1963:5): “breve y mínimo, del que no quiere acordarse, pero que anoto para su segura y cierta historia”, se reviva, además de otros sucesos, la creación y primeros pasos de la infancia del mundo. Diego Jesús comienza su andadura poética más conocida con la interpretación y lectura personal de una cosmogonía conocida a través del *Génesis*. Es creado el cosmos, comienza su andar y poco a poco, lo mismo que los padres preparan y adaptan su mundo más próximo al de sus criaturas, ese otro cosmos se irá completando con lo necesario y accesorio para el desarrollo de los seres que irán siendo colocados en él: “...Y habiendo formado lodo con las manos / sembró las flores en la tierra. / Y soñó sus diminutos hijos”. Se reflejan en ese poema el nacimiento del mundo y aquella infancia que escuchaba las narraciones de la Historia Sagrada que, juntamente con la oficial y permitida, era la más estudiada y conocida entonces en cualquier rincón de aquella España.

El poema está traspasado desde sus primeros versos por un léxico, como repasaremos en su momento, y una atmósfera teñidos por el misterio y el esfuerzo incomprensible del trabajo de creador del mundo; lo mítico y lo imposible entreverados con lo religioso.

En este libro -que cada vez me parece más deslumbrante por la capacidad creadora e imaginativa- coinciden creación del mundo y creación poética nueva; creador de mundos y poeta, ambos, como los dioses, han decidido realizar su obra sin ignorar, al menos el poeta, que aún está en sus comienzos y que en el recorrido irá logrando mayor perfección. En “Carta a Federico Muelas”, *La valija*, reconoce el momento inicial en que se encuentra su obra e intuye largo el camino por recorrer: “algún día, / volveré a escribirte, / cuando sepa algo más sobre los versos, y me salgan mejor”. No obstante,

cuenta con buenos augurios como lo confirman las palabras proféticas de Eduardo de la Rica (1961:11): “Ahora ya tenemos poeta, todavía en sus primeros pasos como tal, pero aventurado -bienaventurado- en una línea en la que se funden la sobriedad lírica y el fruto de una meditación, la originalidad verbal y la idea”. Éste era el tiempo primero, los días iniciales de la creación poética de Diego Jesús, quien en “Carta a Raúl Torres”, del libro citado, asegura: “Y camino en mi misma sustancia; / en el tiempo de mi origen de siempre”; para añadir, confiado, que “me espera un rebaño de sueños”, mientras que su mirada se dirige hacia un horizonte poco apacible, ya que presiente “los años rotos del futuro”.

Mas la topografía sentimental de la infancia se concentra fundamentalmente en *Ámbitos de entonces*, poemario en el que se reúnen la infancia y las infancias como ámbito de ámbitos. Era aquél un mundo que se estrenaba cada día, aunque numerosos momentos y situaciones estuvieran más que estrenadas, malgastadas y abusadas desde hacía años; para el niño, sin embargo, todo se presentaba como nuevo, como si la realidad de las cosas lo estuviera esperando para que él la estrenara. Aquel mundo creado e imaginado se asemejaba bastante al del entorno en el que se encontraba y no muy alejado de “la trastienda de mis sueños”, donde éstos están a buen recaudo. Con la escritura, con la poesía pretende defenderse de las ofensas del mundo.

Entre el yo, el “Hubo una vez” o el “¡Qué lejano está todo!”, se preserva y mantiene la infancia. Nombres propios -los párrocos don Miguel y don Juan, Fermina, “portera de la casa desde siempre”, el profesor don Miguel, José, Manuel “mirada de algarrobo y frente abierta”...-, nombres comunes -el tonto, las mujeres que cosen a la sombra, el abuelo, los muertos, niños, los tordos, la torre de la iglesia, los arados...-, nombres del afán diario y la rutina -sacristía, candelabros, calles, carros, plaza ...-, otros que con el tiempo se cargarán de sentido -memoria, fe, presagios, historias...-. La infancia siempre será una (re)colección de nombres.

Lejano y próximo está todo: las tardes de juegos “enredándose / con muchachas” en calles “ante luces caídas”, los miedos y misterios del catecismo hasta sentir “el dolor en la sangre” junto a un Dios misterioso el de aquellos años, “que creció contigo y que llegó a tu edad”. Aquella infancia feliz fue adquiriendo conciencia sin sospechar que las ilusiones no entendían de presagios; “era entonces un niño” que no alcanzaba a imaginar la doblez de las personas ni la trascendencia añadida a las cosas, que disfrutaba bajando a las bodegas para observar las tinajas mientras que su padre “se pasaba las horas recetando”.

Escuchaba y veía detalles, sabía de una guerra terminada pero no del todo concluida pues se oían medias palabras e historias que nunca se completaban sino con silencios; comenzaba a entender algo sobre la memoria, lo del paso del tiempo al contemplar al abuelo y su lento caminar con bastón. Y en la infancia del niño entró la conciencia de lo que algún día entendería como (in)justicia social: “Me estamparon la vida tan de pronto / delante de mis ojos” mientras escuchaba “milagros de la vida”, del hambre y de la guerra e interpretaba los silencios.

¿Qué queda de aquello? La infancia y algunas cosas como un caballo de cartón, un tren eléctrico, un camión de madera y, sobre todo, una casa sin techo para conocer las estrellas y poder contarlas y una madre “que te dejó nacer para que fueses agua, / paz, en el caudal de todos”; pocos cachivaches con sus respectivos recuerdos y sus mundos pero, por encima de todo, permanece la capacidad para soñar en la casa sin techo ni obstáculos, para imaginar; y la posibilidad de ser agua que alimente numerosos caudales, es decir, de ser capaz de vivir también vidas ajenas.

Una y otra vez es preciso regresar para no dejar espacio alguno al olvido; en *La ciudad*, como se verá en los demás libros, mantiene residencia la infancia con sus dominios sentimentales, “Volvemos / [...] / a nuestra tierra. / [...] / Encontramos así, aquel pueblo lejano / y aquella siesta última: / un sencillo lugar, una pura herramienta / de la sangre”. Sigue muy presente aquel mundo rural en el que creció, con los candiles, el ruido de las sartenes, la siega..., hasta desvanecerse poco a poco. En “Ronda del agua, I” además de la imagen se escuchan los sonidos, “¿los oyes?”, los sones de las jotas y bailes, las romerías... En este mismo poemario, en “Ronda del hombre” -“La casa”- resurge la topografía sentida y sentimental en un minucioso recorrido por aquellas estancias y espacios que abarca la vida en un pueblo, su habitación con mesa y libros de texto, los aperos de labranza, la noria, las trompetas con las que el niño se divertía, las fiestas con sus sencillas casetas de feria, la procesión; nombres como los de Juan, Pilar, José, Andrés, Margarita... que sirvieron para alimentar una ilusión, un rumor o un cuchicheo; “Si volviese a la casa / negaría la paz, comprendería / lo duro de esta siesta”: no será posible quedarse a vivir en aquel pasado de niñez y difícil convertirla en residencia definitiva negando el otro tiempo transcurrido o las incertidumbres del futuro; la infancia, como cuanto está contaminado por el tiempo, es un río en constante fluir de agua-tiempo: “Huérfanos, quietos, sentados / para siempre en el río / de nuestra infancia” (“Primer amor”, *Coro de ánimas*); sentados, sí, pero sobre los zopeteros, conscientes de que no será

posible embalsar el agua hasta el rebosamiento e incapaces de detenerla; que quede en aspiración, en deseo. ¡Que corra libre porque así limpiará y purificará hasta arrastrar los lastres que pesan en el alma! “Llévate tú mi noche entre las aguas”, le pide al Escabas como quien reclama la liberación de un enorme peso.

Entre las vivencias de este entonces que con mayor frecuencia acuden al recuerdo están aquéllas que se mueven en torno al sentimiento amoroso y, sobre todo, las de los primeros amores: “¡Oh, tú, niña / a la que yo amo, ante la que / <<por delicadeza perdería mi vida>>: haz tú que éste / sea mi último momento de amor, que sea / tuya mi última mirada!” (“Infancia”, *Coro de ánimas*). Éstas sí son de estreno y a la vez que sentimientos se descubren ámbitos nuevos.

No se esfumará la infancia en la poesía de Diego Jesús ni va a cesar su presencia, aunque es innegable que con el paso del tiempo cuesta más reconocerse en aquel entonces, hasta creer que no son propios sino ajenos los pasos “con que pisé la infancia” y de aquella voz sentida tan sólo se conserva “una luz pálida”, porque “Todo / se descalza ante mí, deja su ropa y huye”: versos y referencias del primer poema-pórtico de *Fiesta en la oscuridad* que parecen más bien anuncio de pérdidas y fracaso, del acoso del olvido.

¿Quién no guarda dichos o sentencias asociados a algunas acciones u omisiones, repetidos y aprendidos en la infancia? Algún ejemplo de esto hallamos en este último libro mencionado: “oigo aquellas palabras / de la niñez: *si no se peca, se nos seca / hasta la mirada, se nos afloja / toda la vida*” (“Bacanal para el llanto”); y todos desde bien niños entendían aquellas palabras repetidas como una jaculatoria profana.

Las cómodas, baúles y cajones son apariencias con recovecos para la curiosidad de cualquier infancia; su presencia era la de espacios cerrados bajo llave y tentación permanente, donde se guardaba lo inaccesible o lo misterioso que terminaría por desembocar en fantasías infantiles y territorios que en algún momento habría que conquistar; ahí están las que fueron pertenencias como testigos que guardan un pasado de familiares ya muertos. Ahí, desde *Ámbitos de entonces* pasando por *La ciudad* hasta “Calderón de la Barca, 41” de *Itinerario para naufragos* o “Sombras en Priego”, de *Bajorrelieve*:

La memoria
de ti, que es un día lejano
de dolor y zozobra. La luz del rayo
que todavía teje de color malva el miedo

de nuestra infancia. “En la casa embozada, al vuelo de la noche”,
subo a las habitaciones del silencio: hay un breve recuerdo
desolado en sus cómodas; queda un rescoldo aún vivo
de oscuridad ahogada en los baúles.

Era el secreto de unos muebles que forzaron constantemente la imaginación y unas excusas familiares que sólo servían para azuzar aún más el interés por su conquista.

No muy lejos de aquéllos y con muchas coincidencias con ellos crecía la infancia fantásica y aventurera de los cuentos y hazañas propias de los héroes en la que “Llega ya el príncipe / de tus libros azules, sobrevuelan las hadas / que te ocultan y encienden” (“El silencio”, *Coro de ánimas*). Y proseguían los raptos de princesas, la llegada de bandoleros, la búsqueda de tesoros, la superación de las trampas preparadas por los enemigos; todo está ahí, en “Fabulación” -“mi infancia fue un pirata misterioso y sagrado; y aquellos campos, mares infinitos”- o en “El temblor del silencio, V” -“Tu infancia, / tantas veces cautiva, capitán de bandidos / en busca de tesoros”- de *Bajorrelieve* e *Itinerario* respectivamente.

Aquel tiempo, aquella infancia, ahora desperdigados, sobre los que se van construyendo cada tramo de futuro están tan presente en la escritura poética de Diego Jesús que asoma a lo largo de su obra sin decaer en intensidad: “Yo digo el verde de la infancia / que no nos deja solos nunca, y vive y sueña / y morirá con nosotros” (“Color solo”, *Bajorrelieve*); no ha de ponerse obstáculo alguno a ese tiempo personal y también participado porque, se quiera o no, nada impedirá su presencia o (re)aparición, aunque en ocasiones sea de manera ocasional e inesperada: “Deja, deja que los fantasmas de nuestra infancia / lejos de aquí, y aun a pesar nuestro, / se visiten, y se amen” (“Antiguo amor”, *Fiesta* ...).

Cada infancia tiene su dueño y, excepto aquellas infancias robadas, lo acompañará hasta donde esté situado el último apeadero. De igual modo, cada fragmento de infancia tiene un tiempo, su momento, su voz, aunque cada día que pasa todo parezca más lejano: “no de mí ya es el hondo / cielo de aquella voz”, escribe en el poema- pósito de *Fiesta*... reconociendo que la recuperación de lo vivido ya no mantiene el color ni el tono de voz originales.

3. De paso

El lenguaje sirve de disfraz para ideas, para sentimientos, para mostrar miedos y obsesiones que, una vez fijados en cualquiera de las numerosas maneras de expresión,

parecerán más fáciles de manejar pero, será al contrario, puesto que quedan expuestos en la plaza pública. En todo ese juego, el tiempo nunca se detiene, prosigue su andar dejando la marca de contingencia y eventualidad e imponiendo de modo general la conciencia de estar de paso: “debes ser / como un río que nace, pero sigue / su curso natural hasta otro río; / afluente hasta el agua que te espera” (“Afluente”, *Ámbitos de entonces*); esa misma idea de marcha o de estar de paso se repite en estos otros versos de “Ronda del agua, II”, *La ciudad*, “somos / únicos pobres, viajeros / solitarios, repartiendo el exilio”; cada uno con su viaje aunque todos hacia el mismo destino.

Ya nos hemos detenido anteriormente en el tiempo, en los lugares y en aquellos cielos “por donde fue la infancia”. Vamos a fijarnos en las líneas siguientes en el presente de la escritura, el que se configura con la suma de los diferentes presentes que acompañaron la creación poética, el que se manifiesta en cada uno de los poemarios.

No es el presente un tiempo feliz en *La valija* si no es que esté acompañado por un recuerdo que suavice los sinsabores; en la “Carta a Federico Muelas” escribe y cuenta el yo poético que está “con hombres y nubes que recuerdan / a mi lado, / el alegre despertar de mis pasos por tus tierras / que amargas y sinceras, alegres y muertas, / me sonríen”: ese presente movido entre el sentir alegre y amargo de aquellos espacios dudo que sea dichoso. Unido a la reflexión y al sentir se reconoce un presente teñido de gris e inseguridad: “alguien / debe ayudarme a proseguir la marcha / que de pronto, / he perdido / en el centro de esta ciudad extraña, diluida” (“Carta a Raúl Torres”); como si hubiera caído en un exilio se presenta el yo poético reclamando atención y alguna forma de guía ante el desconocimiento de un territorio que encuentra tan distinto al recién abandonado, aunque no tan distante. A lo anterior se añade en ocasiones la percepción consciente del paso del tiempo y de las marcas que, como huellas de una batalla habida, va dejando tras su paso: “Hoy, precisamente hoy ... / he visto de repente / las avanzadas arrugas de mis manos” (“Carta a Antonio Burgos”), que serán también arrugas del tiempo; la inquietud y desasosiego ante el desconocimiento de lo que está por venir, aún desconocido, determinan la actitud ante una vida que viene nada complaciente: “yo soy de la noche y del sueño, / y he caído también en ese cepo cansado de las manos / que nos hace inquietarnos por las cosas” (“Carta a Eduardo de la Rica”), a lo que añade “Te he escrito para cansarte un poco, / para meterte en tus ojos y en tu instinto mi cansancio”; así manifiesta su desasistencia y pide a ese tú receptor que sea solidario y copartícipe, reclama una ayuda en esa travesía.

No hay que aguardar mayor esperanza y sosiego en los poemarios sucesivos. En *Ámbitos de entonces* reconoce paisajes que aprietan su alma porque, señala en “El injerto”, “hoy van granando nubes / en toda la trastienda de mis sueños”; por otra parte, “Si yo pudiera... digo, / distraerme los huesos y la cal que llevo puesta” (“Perdón”) quizás podría esquivar o retrasar la inmediatez de lo caduco y distraer al tiempo en otras cuestiones ajenas, pero no es posible.

Esta visión que el yo poético va destilando de sus parciales tiempos presentes condiciona el futuro que, aunque prometedor, difícilmente va a aparecer impregnado de otra sentimentalidad que no sea la que se va percibiendo ni con un colorido más vivo y luminoso. Un ejemplo de ello encontramos en “Ronda del aire, II”, de *La ciudad*; se da cuenta y percibe cómo los aires que pasan ante él no presagian sueños de futuro ni felicidad, pues qué mal viento, “qué mal pelo me corre” y “Hoy, / grave se ha alzado la soledad”. El presente de los demás, de los otros, el presente que no será tampoco ajeno, desde la cotidianeidad lo mira e interpreta sintiéndolo como propio; “Ronda de la noche, III”, del libro citado, presenta una mirada muy completa: “Estoy detrás de los cristales” y desde allí “Veo pasar en grupos, al silencio”, a hombres “con las espaldas proyectando cansancio sobre su corazón”, a “los que están a jornal”, a “los que no tienen fe”, a una mujer “con la ropa interior / sobre grandes bandejas”, las cabras: es un mundo el que por allí pasa.

En *Coro de ánimas* se detiene para preguntarse “qué hago yo, hablando así; ¡qué digo!” (“La mentira”), teniendo que reconocer poco después “qué pocas cosas son verdad / ahora”. Y el presente se sigue cerrando hasta quedar en un palpito personal de desolación e indefensión. “Lejos, lejos de mi existencia estoy, / y solo” y aún añade: “Ciego, ciego estaré, si a tientas / toco todo mi ser, y nada / sino su fría, eterna, despedida hallo.”; versos del poema sin título de *Fiesta en la oscuridad*, libro que comienza con la expresión de un profundo sentimiento de desengaño y tristeza en el soneto dedicado a Luis Cernuda, “Amargo es el vivir, si nada empieza. / O si todo termina”. Y el tiempo presente ahí continúa como ocaso y oscuridad, como si la nada fuera la única solución para cada actor y sobreviviente en las escenas de esta obra teatral del barroco o de la vida. Y reduciendo aún más el círculo, en “Color solo”, de *Bajorrelieve*, continúa preguntándose cómo intentar la “aventura” y lograr escapar del tiempo de abandono; los primeros versos de uno de los poemas, “Tiempo desolado”, de ese libro -“Sobre todo es aquí / la tristeza y la noche”- presentan aquel ahora como infelicidad y desconcierto.

Y nuestro tiempo presente se derrama ante nosotros y huye, tal vez como futuro, en busca de lo no vivido aún, según se dice en “Espacio para un sueño”, poema que abre *Itinerario para náufragos*. Otro será un “tiempo callado”, aquel presente duradero que invade espacios sin vida; o tiempo despeñándose ante nuestra mirada impávida, ante las ruinas del tiempo, ¡hasta “parece / que da vida la muerte / de los muertos”!, exclama en “El soldado”, de *Coro de ánimas*, en un intento por obtener y encontrar vida y tiempo que detengan la muerte.

Distintos parecen esos tiempos presentes mas desde los comienzos son uno y el mismo, que va logrando una intensidad que se diluye poco a poco en el tiempo absoluto hasta formar parte del tiempo vital y desmedido fuera del alcance del hombre.

3. 1. De la caducidad

Desde los primeros poemas manifiesta conciencia de provisionalidad, conciencia del tiempo como su medida, como registro de los pasos por la vida y de la presencia del hombre; caducidad y finitud son marcas en el acontecer diario que le recuerdan al hombre que se encuentra entre paréntesis. En sus reflexiones sobre el hombre y su relación con el tiempo, escribe María Zambrano (1993:11): “el tiempo alza y eleva al ser humano sobre la muerte que siempre está, ella antes que nada, ella y no la nada, ahí. Y el tiempo interviene como mediador entre la muerte y el ser, que todavía tiene que vivir y ver, que recibir y que ofrecer, que consumir y consumirse. De la muerte el tiempo algo “tiene y algo trae”. No cabe duda de la *buena* relación, de la dependencia mutua entre tiempo y muerte, aunque al fin también él termina por quedar perdido y enzarzado entre la muerte.

En “Carta a Antonio Burgos”, de *La valija*, recuerda cómo tras las arrugas de las manos ha visto “el esclarecido ocaso que se acercará un día a descubrirme”, sin negar la tristeza y desazón que eso le causa; y añade:

Es triste, Antonio, muy triste
tener que morirnos cualquier día
sin saber
las infinitas aventuras de los peces,
el cielo futuro de la historia,
[...]
para volver a marcharse cualquier día
sin remedio.

Y esa finitud no sólo es humana -“Me moriré despacio”- sino que se extiende a todo cuanto está relacionado o tocado por lo humano, “y tu calle terminará un día como todo”, con todo y todos los de la calle.

Reconocer la caducidad y la muerte es algo que está entreverado entre los versos y recorre en cualquier dirección la obra poética de Diego Jesús. Así, en “Ronda del agua, III”, de *La ciudad*, encontramos, entre otros, estos versos: “Toco / el mármol frío de mi espera, siembro otra tumba”, y en el poema dedicado a Evtuchenko, del citado poemario, considera la muerte como “el baile / más sencillo, tan misericordioso / como el río que acaba, / que sobre el mar pone fin a su vida”, con un guiño poético de imagen manriqueña.

Como una inquietud permanente que anima la inmanencia existencial, así quiere recordárselo a sí mismo. En el poema sin título que abre el Libro I de *Fiesta en la oscuridad*, ese yo, sabedor y consciente de su fragilidad existencial se pregunta intranquilo “en qué dolor, sobre qué río tembloroso y amargo, vendrá la muerte”, pues “todo como / una larga esperanza, una injusta esperanza, está dispuesto”; más bien será una justa desesperanza.

La presencia de la muerte y la idea de caducidad, sin desaparecer, se unen en *Bajorrelive* al concepto de tiempo y éste se transforma en representante fundamental y fusión de aquéllas; de todas formas, sigue constante y arraigado ese sentimiento de unidad entre fugacidad y lo humano; sentimiento y deseo que terminarán por ser necesidad; así se puede intuir en estos versos de “Crepúsculo en las aguas del Júcar” donde aún perdura el deseo de “vivir, morir aquí junto a los días aquellos que / fueron de nieve como la flor el tiempo”. Más adelante, en “Concepción del poema” I, reaparece como mantra existencial el recuerdo de finitud: “Mi vida, una palabra, una palabra sólo / verdadera y tenaz, enredada a la muerte”; siempre enganchada ahí, inseparable mientras haya vida.

“Dime que no es verdad la noche, ni la muerte” se repite a sí mismo en un ademán de rebelión ante lo inevitable, buscando una excusa que encubra su inseguridad y lo aleje de esta realidad. Esos versos del fragmento IV del poema homenaje a Lorca en *Itinerario para naufragos* reafirman una vez más cuanto se ha dicho de la obsesión constante en esta poesía por el fin último que a todo aguarda; sin embargo, igual que en el poemario precedente, también en éste queda más diluida en el tiempo con su incansable paso esa preocupación vital, en un tiempo de naufragio y de “hogueras apagadas” y bajo la condición inexcusable de “Si debemos morir...”. Otra apariencia, ¿acaso realidad?, ha de unirse a todo ello, otra apariencia de condena con la que convive permanente el ser

humano contemporáneo afincado en ese espacio que niega el *locus amoenus* y desde el que ve pasar el tiempo: la ciudad -“flor de infortunio”-, nacida de la noche y de la sombra, “Llega desde la muerte, / desde negros océanos deshabitados”. ¿Qué quedará a salvo del naufragio?, ¿nadie podrá acudir y socorrer al hombre? Ciertamente lo colocaron para que navegara en ríos que terminan por desembocar en un único mar.

Hay que destacar, por último, que en algunos libros del poeta encontramos poemas sobre la muerte o sobre muertos concretos. En *Ámbitos de entonces*, “Agoniza el hombre” -“ya no se fija el hombre en la alegría, no; / el hombre está muriendo, ya ha dejado de ser, / ya no os escucha”-, “Para los muertos” ...; de “Ronda del hombre”, en *La ciudad*, serán “El entierro”, en el fragmento IV, “El organista Tomás Sánchez” (VI); de *Coro de ánimas* destacaremos, entre otros, “Funeral”, “A la muerte de Juan Sánchez”, “Meditación y oración delante de la capilla ardiente de E.J.R.”.

De paso, por tanto, ha de continuar el ser humano, siempre de paso, como castigo de los dioses y manifestación de su poder para superar tanta finitud: “La eternidad no era necesaria, pero / alguien que es su verdad, su quemadura, su / sola existencia, la ha encendido”, se nos descubre en el poema sobre el pintor Martínez Novillo, en *Fiesta en la oscuridad*. Rodeado de caducidad, sintiéndose parte y fin de la misma, ha de recordar constantemente su intrascendencia y la de todo lo humano frente a unos dioses que se han reservado para sí el derecho a sobrevivir eternamente, fuera del tiempo: arrojaron la materia y avatares fuera de sus ámbitos y, como regalo o disfraz, la entregaron al ser humano para que no intentara alcanzar el sentido ni la necesidad de la trascendencia.

4. ¿Memoria como resistencia o “como un dios extinguiéndose”?

A través de la escritura, aunque no en todas sus formas, se manifiesta la memoria, asentada sobre el sustrato del tiempo, histórico y personal, y en un ámbito o espacio concretos. Una forma de volver hacia donde alguna vez se estuvo, un esfuerzo por reconstruir aspectos o fragmentos del pasado propio, es la memoria, pero quien intenta ese regreso es un yo diferente en cada ocasión, es decir, que siempre que se entra en ese territorio ya no se es el que fue; se intentará recuperar aquella identidad que parece extinguirse, aunque será difícil retenerla; acaso en el intento por rescatarla se esté perdiendo y ahí se inicie su disolución.

Según Lanz (2003:107), “En la mayor parte de los casos, la reconstrucción de la memoria aparece arraigada en un espacio que adquiere relieve simbólico; es lo que sucede

[...] con la Cuenca recreada en *La ciudad*, de Diego Jesús Jiménez”; y añade poco después que en otros casos “la memoria recurre a un proceso abstractivo y esencializador”; por lo tanto, la memoria se encuentra en constante actividad tratando de situarse en otro estadio de *su* realidad.

¿Será la memoria “materia de olvido” como apunta Benito de Lucas?; tal vez hacia ahí señale su destino final, pero mientras exista y prosiga con su actividad, aquélla se irá fragmentando y entrarán el desorden o alguna forma de desvarío, tal vez un nubló:

Aquel momento
que dejó de brillar, lo que no ocurrió entonces y hoy nos llega
su sostén miserable, nos ofrece sus pechos, nos da su anciana
[boca, su escondido recado
de Celestina, ¡oh madre nuestra!, ¡oh noche!, ¿quién nos engaña
[y nos festeja?, ¿quién
puede darnos sentido? ¡Oh, ¿qué días
son los que nacen, y cuáles
los que mueren? Los que no fueron jamás hoy son y lucen
con su verdad bordada y su verdad cosida ...

Desde esos versos del poema “En la pintura de <<El Bosco>>, de *Fiesta en la opscuridad*, nos podemos asomar para observar cómo la memoria en su constante ajeteo no se detiene en separar aquello que no fue de lo que hoy sí es, o en señalar lo que hay de fabulación o lo que fue real; la memoria puede convertirse en un elemento más de (re)creación; la verdad se puede inventar.

Anteriormente se ha repasado el tiempo primero o infancia y el reflejo de su memoria, tan ligados al descubrimiento del mundo sensorial, al nacer de los sentimientos. Veamos otras formas de manifestarse.

La primera habrá de ser la memoria que viene de lejos, existencial y presente, individual y colectiva, “todo, lo que se enciende un día, lo que envejece / un día y se levanta, / es salud para el cuerpo”, (“Ronda del agua, II”, *La ciudad*), y es también memoria del hombre; en ella bulle lo heredado y transmitido, “Nuestra tierra / vuelve otra vez a ser la antigua criatura” -del poema citado-, la cotidianeidad en la que se halla inmerso, que trasfunde e incorpora a la propia identidad influencias de vidas de los otros; de aquí nace cuanto el hombre “puede tocar con su memoria, medir con el recuerdo / de su vida”, señala en el poema-pórtico de *Coro de ánimas*. Hay que abrir “los patios más umbríos” de

la memoria para que reciban luz y se llenen de otras memorias parciales y menores, para llegar a la memoria “de ti, que es un día lejano / de dolor y zozobra”, (“Sombras en Priego”, *Bajorrelieve*), para descubrir al fin aquella que parece “avinagrada y espinosa”. Y llegará el momento en que la memoria, “fiel animal”, morirá “ante el lecho yacente de su dueño”, como recuerda en el primer poema del libro citado o, como sucede con el color verde de la infancia, otro acompañamiento más: “vive y sueña / y morirá con nosotros” (“Color solo”). Quedará todo envuelto en el enorme “nublo de la memoria” hasta que una mirada lo ilumine o se acerque un final para despeñarla entre el olvido.

Acompaña a la anterior una memoria cultural que, como una sombra, estará a nuestro lado unas veces siendo reconocida como tal y otras como equipaje anónimo con el que se carga sin otro remedio desde siempre. De los numerosos ejemplos de esta forma de memoria -no equiparar con culturalismo- que se podrían citar en la obra de Diego Jesús -“Homenaje a don Antonio Machado” y “A César Vallejo”, de *Coro...*; “Palabras para Luis Cernuda”, “El demonio”, de *Fiesta en la oscuridad*; “Poema en Altamira”, de *Bajorrelieve*; “Homenaje a Federico García Lorca”, de *Itinerario para naufragos*. Quisiera detenerme tan sólo en dos ejemplos: el breve libro-poema *Grito con carne y lluvia* y el poema “Carta a Miguel Hernández”, de *La valija*. El primero, como ya se ha comentado, es un recorrido fragmentado por el Antiguo y el Nuevo Testamento, concretamente por el *Génesis* y los Evangelios; en esos textos míticos se relata de manera accesible al entendimiento humano mediante ejemplos plásticos unos hechos y principios, convertidos a veces en cuestiones de creencia, que por su complejidad no podrían ser comprendidos; desde la creación del mundo hasta la sucesión de escenas muy concretas, rápidas, de la vida y de la predicación de Jesús, del nacimiento de una religión que encontraría en sus comienzos algún contratiempo.

Todo esto forma parte de la tradición transmitida y heredada en nuestro entorno geográfico que, posteriormente, ha pasado a integrar lo que hemos denominado la memoria cultural.

La figura del poeta Miguel Hernández (1910-1942) se convirtió en un símbolo por su obra literaria así como por el dramatismo de parte de su vida; como tal, fue durante décadas un recuerdo constante hasta que pasó a formar parte de la memoria cultural de muchas generaciones de aquella España gris y sometida. En la “Carta a Miguel Hernández”, en sus dos versiones, la primera y la publicada en *Poesía* (1990), reescrita, como en su momento se destacó, se lamenta su muerte a destiempo en cárceles, entre “cerrojos

inútiles”. El poema es un grano más para fecundar el recuerdo y la memoria del poeta y de la persona: “Tu tierra aún es tu tierra; y aquel huerto / tu huerto; y aquella luz la tuya / para siempre en el hombre”; con estos versos, de la última versión, finaliza el poema proclamando que la obra de Miguel Hernández ha de continuar siendo luz.

De la memoria somatizada, es decir, de aquélla que va ligada a determinadas partes del cuerpo humano, que ha dejado fijada en alguna de ellas y desde las que afloran los recuerdos, encontramos numerosos ejemplos principalmente en *Coro de ánimas* y en *Fiesta en la oscuridad*: “Entonces / eran tus pechos nidos, eran pequeños pájaros / sin vuelo” (“El silencio”), “vivo el recuerdo / del amor no alcanzado; piernas, muslos, caderas, rostros, carne / que yo hice de espíritu, ¿dónde / podré veros?” (“Ideal”). De *Fiesta en la oscuridad* entresacamos estos otros: “Sobre tu espalda crecen los milagros, vienen / a beber de mi sed otras espaldas” (“Fiesta en la oscuridad”), es decir, que se convocan los recuerdos que han quedado fijados en alguna espalda o tal vez en otras partes, “En tu cuello indefenso aún vive / toda la adolescencia y la inocencia / de aquellos días”, del mismo poema.

De igual modo, permanecen asociados en la memoria lugares y espacios, concretos o ya borrados, en los que confluyeron sentimientos, sensaciones: “Recuerdo / algún lugar en el que te abracé. Sólo / eres ahora una ciudad lejana” (“Poema del amor y la compañera”, *Coro de ánimas*); unos versos después en el mismo poema: “Y si recuerdo / alguna calle, eres tú quien la cruza; y si miro a la mesa, / yo te recuerdo en el atardecer”. A la memoria cualquier detalle servirá de ayuda para quedar ser más duradera, asentarse mejor y rehuir el olvido.

Hasta podría insinuarse en “Sombras en Priego”, de *Bajorrelieve*, otra forma más de memoria, la memoria del yo, desdoblada en “memoria de ti”, de “nuestra infancia”, memoria autorrefencial en segunda persona: “Aún está allí, aún sigue allí tu imagen / encendida en el tiempo”; sería una manera de replegarse sobre sí mismo, de verse en su propia memoria.

Del tiempo histórico y sus huellas en la memoria individual y colectiva ya queda constancia en capítulos anteriores; nos detendremos en el pasado más reciente, aún no.

5. Entre el pasado próximo y el presente

En la obra poética de Diego Jesús, como ya se ha señalado, el tiempo individual y el colectivo están muy presentes; en ambos, el yo poético se inmiscuye como activador de

los mismos. Tanto el pasado como el tiempo actual en cada obra tienen gran capacidad para generar la escritura, sin embargo el futuro sólo se vislumbra, aunque pudiera intuirse al observar el presente. Si las cosas van a continuar siendo como hasta aquí, escribe mirando hacia el futuro en la “Carta a Federico Muelas”, de *La valija* (1963), “es preciso citarnos en los cerros, / cobijar nuestras voces en castillos, / correr sobre el llanto interminable de Mangana / o sufrir delante de lo negro”, propone como refugio un espacio fortificado, casi de la memoria infantil, esperando los cambios.

Transcurrido el tiempo ucrónico de *Grito con carne y lluvia* o ese otro ya lejano que recoge el primer poema de *Ámbitos de entonces* -“antes de que los niños / inventaran las playas para jugar, / antes de que existieran / los barcos de papel y la alegría”-, el pasado próximo y el presente se interfieren en los primeros libros saltando de unos espacios a otros; sucede sobre todo en *La valija* y en *Coro de ánimas*. Por otra parte, en ellos aún no se desarrolla el concepto de tiempo como absoluto universal sino que se fija en un tiempo concreto, limitado, tiempo cerrado entre los años anteriores más cercanos. En los libros últimos desaparecerá poco a poco esa idea tan restringida de tiempo para ser considerado más abierto y universal, el tiempo de la existencia del hombre.

Aún están recientes los días en los que “el hambre llamaba por las puertas”, épocas en las que la miseria era “único plato por las casas” y en el paisaje del recuerdo aún permanecía un tiempo en el que el campo no lo surcaban los arados sino los fusiles y las bombas. Sin necesidad de encubrimiento figurativo ni disimulo poético en la expresión literaria es fácil apreciar la transparencia de opinión y juicio críticos a la situación general de aquella España de la posguerra: “España abajo Castilla adentro... la tristeza”. Además de esas referencias de *Ámbitos de entonces* en *La valija* y en *La ciudad* encontramos la imagen simbólica de la noche, que ha de soportar sobre sí *otras noches* con las que cada día se carga hasta convertirla en una espesura: “La noche, / ha caído también por una España Grande y Libre / como una mártir más de la odisea” (“Carta a Eduardo de la Rica”); ironía de unos versos que emplean la misma fraseología que en los discursos del Régimen; “sobre las noches negras de mi patria / era capaz / de besarte en los ojos” (“Ronda de la noche” I), o el deseo y tal vez la esperanza de que llegue sin retraso una luz que habrá arrastrado hacia la nada la noche y los nubarrones, ojalá “fuesen / a dar al mar estas oscuras nubes / que cruzan hoy la patria” (“Diciembre”, *Coro de ánimas*). Continuando con la terminología oficial de entonces, eran frecuentes las referencias a ese tiempo posbélico como período y años de paz, incluso hubo celebraciones con pompa y

propaganda de lo que dieron en llamar “Los 25 Años de paz” y de progreso, mediados los años sesenta. Aprovechando tal palabrerío y cargado de connotaciones expresivas muy evidentes, emplea como denuncia y crítica en *Coro de ánimas* el término *paz* como imposición de silencio: “veo / extendidos paisajes, trenes, humo, pueblos en paz, hombres / muy tristes / por los pueblos en paz” (“Poema del amor y la compañera”). ¡Paz que produce tristeza!

Una mirada especial dirige el yo poético hacia ese tiempo y hacia los espacios más próximos y vitales en los que se mueve habitualmente. Además de su entorno en la niñez, aquella capital de provincia tan lejana de todo, que amanece oscurecida como le recuerda en su carta a Federico Muelas, le preocupaba de manera especial: “me duelo como tú de nuestra Cuenca”; era consciente de que aún tardaría en llegar a esa tierra, enclaustrada en otro tiempo, cuanto en otros lugares anunciaba cambios y renovación. En “Amanecida en Cuenca”, de *Fiesta en la oscuridad*, parece respirar con alivio ante la simbólica amanecida, el asomo a un tiempo nuevo que parecía negado a esas tierras: “Grata / y bienvenida sea / la lluvia que ahora cae sobre el tiempo, en Cuenca”, lluvia acompañada por la fertilidad y por la cosecha que aguardan el futuro, una nueva luz que permitirá otras perspectivas de la realidad; por eso, contempla “el más alto suceso de la lluvia encendiendo / la aliaga de los sueños, viene, viene desde el pinar, / la noche amanecida”. Se percibe lentamente el acercamiento de tiempos con su esperanza aparejada.

Un título como *Fiesta en la oscuridad* es simbólico y poliédrico por las numerosas lecturas que admite. Una primera perspectiva sería la humana: la oscuridad, la ausencia de luz son presencias de una ausencia, existencial porque el hombre está encaminado como un ser para la muerte, fin último y destino. Aquí la “verdad vital”, esa caducidad, queda revestida por “la verdad poética” de los versos, vida y vivencia caminan de manera inseparable; entre tanta inquietud, al menos quedarán el sentimiento amoroso, y acaso la creación artística y su mundo, como refugio ante la inseguridad y las turbulencias; desde ahí el yo poético y el ser humano serán capaces de esquivar los dominios de la muerte y mantener la vida entre los rescoldos de la existencia; “la vida [es] un milagro / que festejan las sombras”, pero esa celebración, efímera, no es ajena al devenir sino un respiro en su continuidad porque ninguno de cuantos festejan el momento ignora que “la vida es la tarde reflejada en el féretro”; a pesar de eso, el ser humano constantemente estará anhelando que la vida lo deje existir.

Por otra parte, conviene recordar que ese libro se publica en 1976, año que marcaría el desmoronamiento de una España periclitada, de paso hacia otra nueva y diferente, observada con expectación y dudas. Pervive la oscuridad en la situación política de esos años pero con atisbos de claridad que deben ser celebrados como esperanza de otro futuro diferente al que estaba diseñado.

Celebrar fiesta entre tinieblas y oscuridad recuerda los ritos de iniciación, de magia, de (des)encubrimiento; fiesta entre siluetas y sombras que velan una realidad ¿ignorada? Imágenes de un cuadro de pinturas negras o de teatro de sombras. El título del poemario dibuja con trazos la situación en la que se encuentran hombres y mujeres decididos a festejar el desconocimiento de lo que está por venir, nunca peor que el presente que desean borrar entre festejos.

Acaso el paso de los años haya diluido entre sombras y desesperanzas, entre fracaso y mentiras tanta ilusión en ellos depositada, teniendo que reconocer como lo hace en “El temblor del silencio” II, de *Itinerario para náufragos*, que “Los pálidos colores / con que oculta el pasado su derrota / iluminan el templo”, como si fuera imposible ver la claridad al entornar la mirada hacia atrás porque todavía la luz está falseada por reflejos del pasado que impiden el fulgor de aquélla y disimulan con máscaras ese tiempo recién superado.

En esa mirada retrospectiva ha de destacarse cómo desde *Ámbitos de entonces* se manifiesta un afán por cerrar heridas dejadas tras una guerra que aún mantenía en pie sus banderas, una preocupación ética y conciliadora por restañar y arrinconar aquel tiempo e iniciar uno diferente que aún se dilatará unos años. ¿Serán perdón y olvido los trayectos que se deben recorrer para construir otra realidad? “Perdonar, / perdonar, perdonar aún sigue siendo hermoso en esta tierra” (“Luisito”); “perdonar es algo tan grande en esta vida... / es tan viejo y tan nuevo, tan de siempre...” (“Nuestros muertos”); “aquello de la guerra fue un mal sueño, / que tendrás que olvidar como otras cosas” (“Profecía”). Son los sentimientos, sin duda sinceros, que perduran de aquella infancia en la que el perdón era una virtud que preparaba para el olvido sin rencor.

Cuanto hemos señalado mantiene ecos atemperados de la estética socialrealista que había soñado cambiar el mundo a poemazo limpio pero cuya decadencia comenzaba a intuirse. No me resisto a señalar una casualidad coincidente: el ejemplar de *Ámbitos de entonces* que estoy manejando está encabezado por una dedicatoria autógrafa y manuscrita que dice. “A Leopoldo de Luis con mi admiración y amistad”, sigue la firma de Diego Jesús Jiménez, así como el lugar y la fecha, “Madrid - 11- Marzo - 64”. Eran los años en

que se anunciaba el decaimiento y casi desaparición de una manera muy concreta de entender la poesía.

La obra creativa de Diego Jesús, ignorando otros cantos adormecedores, sin desistir en la búsqueda de la belleza, nunca renunciará a la veracidad ética, al olvido ni a la intensidad agónica, en sentido unamuniano, que manifiesta la vida del ser humano; compromiso civil y solidario con el otro, reflexión constante sobre la fugacidad o la contingencia de cuanto existe, la ficción que aparenta realidad, o la sospecha de insuficiencia significativa de la palabra orientarán hacia los nortes de un personal y bien trazado itinerario. Acaso, con una célebre frase de Bossuet citada por Juan Goytisolo (2002:62), nuestro poeta pueda ser considerado así: “Un hérétique est celui qui a une opinion”; ¡ojalá hubiera más herejes capaces de mantener una opinión propia!; son necesarios para superar la monotonía y la uniformidad. Al fin hay que reconocer, con palabras de Dámaso Alonso en el soneto “Hombre y Dios, del libro homónimo, que en el hombre confluye el mundo, en él es “donde se anuda el mundo”. Debiera conseguir siempre ser dueño de la historia, de la suya, sin permitir que otros la manejen y se la entreguen ya escrita.

6. Entre lo irracional y el arte: magia, superstición, brujería...

¿Crear es magia o simplemente desvelar lo que ya existe? Será magia si el creador, burlando las leyes naturales y los razonamientos, transforma en visible, en apariencia, en palabras o imágenes lo que era vacío, la nada. Si, por el contrario, revela cuanto intuye o imagina que existe en alguno de los recovecos de lo ya creado, será un prestidigitador que muestra habilidad para mover las palabras, para integrar imágenes. En *Grito con carne y lluvia*, por ejemplo, se entremezclan en sus comienzos magia y prestidigitación para presentar la existencia real y en desarrollo de mundos nacidos de la nada; y cito de la primera edición:

Chorreante aún
besó la Creación en lo ignorado
y fue poniendo las formas
en extensión tejida íntimamente,
hasta lloverse en la torcaz paciencia
y perder su pensamiento lo creado.

Convertidos en materia incierta los seres recién aparecidos quedarán al socaire de movimientos y caprichos del azar hasta la constatación posterior de unas leyes naturales.

Durante la infancia es un recurso habitual acudir a ese mundo en el que todo es posible; servirá como explicación aceptada ante cualquier realidad o sugerencia desconocidas; a veces, se presenta la magia como parte del mundo infantil, “Nuestro colegio tiene un tejado de brujas y de arena”, escribe en “Matricule a su hijo en este colegio” (*La valija*) echando mano del imaginario de los cuentos. A esa edad la razón aún está ausente y la credulidad conduce al asentimiento fácil: “Venid, venid, ahora / [...] / que pongo el corazón como cuando de niño / creía en la bondad y en la milagrería / de los santos”, recuerda en “Ronda del agua” (*La ciudad*) con esa mirada hacia aquel entonces.

En la mayoría de los poemarios de Diego Jesús aparece con fuerza ese mundo de la ocultación y de lo inexplicable, de la brujería y las pócimas milagreras, de la superstición como sustituto y justificación de la creencia, “hablo / de las más curanderas, de las brujas que forman en torno a los niños / la inocencia”, escribe en “Ronda de la noche, III”, *La ciudad*. Tal vez todo ello sean huellas de relatos infantiles escuchados a la abuela y vividos con intensidad: “¡Qué procesión de aparecidos / es ésta, que da aliento a mi alma! ¡Cómo la noche / tan calmada de voces, hizo herida!”, revive “En la Mancha” esos momentos en los que aquel niño se sentía parte del relato. Acaso formen parte de una larga tradición de estas tierras en las que el Santo Oficio desarrolló una enorme actividad en su jurisdicción de Cuenca con numerosos procesos incoados para esclarecer y castigar asuntos de brujería, como asegura Caro Baroja; es parte de una herencia colectiva que pasa a la cultura popular y a la tradición manteniéndose a lo largo del tiempo.

El poema recién citado, perteneciente a *Coro de ánimas*, recoge ese trasmundo con sus pobladores y su locura, afanados y en constante actividad, como variopintos personajes necesarios: aldeanos y frailes, oscuros arciprestes, monjas y doncellas, ángeles envueltos en continuo traspies, desmemoriadas adivinatoras, duendes del organdí y el luto que “pisan la uva, piensan, / crecen”; un bullir de intereses no siempre claros mueve a todos ellos en esa teatralidad en que queda transformada la vida.

Al observar los ungüentos, hierbas, objetos y pócimas utilizados en estos oficios, también presentes en algunos de estos poemas, es inevitable la mirada a la gran maestra literaria de la hechicería y de este mundo de los secretos que exhibió un variado y complejo muestrario de productos con los que conseguir lo inalcanzable: Celestina -“¡oh madre nuestra”, dirá “En la pintura de <<El Bosco>>”, convertida en símbolo de la

manipulación, el disimulo y el arte de remediar males del alma y del cuerpo. Hay que destacar cómo entre los medios *curativos* o *reparadores* estaban además los decires, jaculatorias y oraciones *ad hoc*: la palabra como remedio unas veces o como maldad otras.

Veamos en algunos de los poemas la heterogeneidad de recursos, sobre todo balsámicos, ya utilizados por Celestina con éxito evidente; en el poema “En la Mancha” hallamos líquidos para el amor, fórmulas para conseguir casamientos, “filtros, decires / para la deshonra; para no envejecer, / secretos y vendajes”. En el mismo libro, el poema “En Priego” muestra como remedio “todo el curanderismo: agua de malvas, / cataplasmas, barnices / callejeros, hierbas / benditas”. Aún hoy numerosas personas buscan curaciones y solución a sus problemas de salud mediante plantas y otros elementos naturales en los que depositan la esperanza que parece negarles la medicina científica y oficial; frente a ella, la medicina tradicional y alternativa tendrá abiertos espacios y, sin duda, fieles defensores.

La relación de productos o elaborados mágicos a los que se atribuyen posibilidades y soluciones para todo se amplía en el poema “En el amor”, de *Fiesta en la oscuridad*, recurriendo no sólo a los preparados y mezclas de plantas sino a remedios que intuye una imaginación favorecedora y maga: hierba pajarera, bálsamos hechos por monjas, mosto, milenrama, aceite de conejo, vino de la flor de la hiedra, la voz de la hojaplasma, la virtud del romero, las “luces halladas / en la hiel del corzo, vistas / en el espliego y en el monte”; y añade, desengañado, mirando hacia aquel entonces desde este ahora como algo irremediable: “Todas / estas cosas, un día nos salvaron”; ésas y otras le sirvieron al hombre para soportar las carencias frecuentes y rellenar los vacíos, fueron bálsamo para dolencias del cuerpo y del espíritu; eran apariencia de salvación. Hoy la vida apenas muestra remedios fiables que ayuden a mitigar la desesperanza o aconsejen tras el naufragio. Difícil la respuesta a preguntas que van y regresan cargadas de más dudas y desazón. Los versos siguientes, del mismo poema, quedan enredados entre preguntas que apuntan una acusación que no encuentra defensa:

Y por qué hoy, ¡oh!, vida
desdichada, si la reseca
luz del centeno, o la miel blanca
de la culebra en cinta, o del destilado
zumo del tuétano de la corneja, hervido, bajo
la noche solitaria, o la estrella
sin dios, aun

siendo mentira, fueron
salvación, ¿tú no nos salvas?, ¿tú nunca
nos traes felicidad?

Ante la ausencia de respuestas creíbles que apunten una mínima esperanza, el hombre se halla tan desvalido que busca una tabla de salvación; ni siquiera las mentiras le van a ser útiles como repuesta temporal, tampoco las fábulas colmarán el desencanto. “Veo la dura / leyenda de nuestra superstición”, reconoce en “Fuegos Fatuos” (Dios): es un tramo más en el camino del desvelamiento de otras supersticiones y del desengaño al descubrir la simulación que ocultaban, con frecuencia ignorados a pesar de haber sido nuestra compañía desde los primeros pasos; tan hondamente enraizadas aquéllas que se hace difícil su sustitución u olvido.

Cuanto se ha señalado forma parte del recuerdo heredado que mantiene el yo poético; lo presenta como un aspecto que ha sido fundamental e influyente en la vida y en numerosas vidas. No pretende desde el yo poético en ningún caso hacer crítica de ese ámbito que el ser humano tiene destinado a la irracionalidad, imprescindible para la creación artística y, en ocasiones, para superar u olvidar la rutina cotidiana; no será posible someterla a la razón ni que ésta se imponga en su ámbito; la irracionalidad por alguna rendija se le escapará al hombre para así manifestar la existencia de un espacio en el que la razón no va a ser capaz de imponerse.

En el alma humana ha de preservarse un espacio en el que la magia y el azar convivan con la superstición y lo irracional porque de ahí, sin duda, nacerá alguna forma del arte. “El universo de la lógica” se encuentra indefenso ante lo que desconoce pues se escapa a reglas y teoremas; los principios nacidos de la contemplación y de la práctica de las teorías huyen de cuanto apunte al vacío y a lo imprevisible. La magia y lo oculto difícilmente se someterán a la lógica y su tiranía, ni soportarán la razón. En el viaje por las lindes de lo irracional se acerca el creador al mundo primigenio en el que todo se mantiene impregnado de lo mágico-simbólico. El arte debe moverse en la transgresión, en el límite, entre las fronteras de la posibilidad; la magia podrá ser cauce y camino que guíe hasta ellos.

El poeta picense, como observa Luján Atienza (2009:18), (re)aviva “un mundo desfigurado a través de imágenes sacadas de un universo de leyenda que recuerda el abigarrado mundo medieval, y así desfilan por sus poemas: [...] religiosos, magos, alquimistas, mercaderes, etc. Se trata de una confluencia barroca de tiempos y

espacios...”; recupera tiempos y ritmos adecuados para el arte, dispuestos para la actuación artística y los festejos de la apariencia. Desde hace años permanecían aposentados en la ciudad “encantadores de serpientes y músicos / que transportaban instrumentos con cuyos sonidos construían ciudades. / [...] comerciantes de insólitos remedios / cuyas plantas dejaban a su paso, en el aire, perfumes / de paisajes lejanos”; recrea de esta forma en “El temblor del silencio” III, de *Itinerario para náufragos*, la atmósfera que desde entonces irá impregnando cada uno de los tiempos creativos de cualquier futuro.

En *Bajorrelieve* y en *Itinerario para náufragos* resulta sobre todo la magia, de la decantación de alquimia, curanderismo y brujería, cuyas huellas no desaparecen por completo de los poemas. La magia, sin embargo, será aliento y necesidad para el arte: “La magia / no envilece a las cosas: las consagra / en su altar misterioso / donde el tiempo no existe”, apunta en “Concepción del poema” IV, de *Bajorrelieve*, considerando la magia como remedio seguro frente a la temporalidad instalada en el sentido del vivir. Como se ha señalado anteriormente, la magia acompañada por la superstición es el origen del arte, que convive con el azar para enriquecerse “con su lenta armonía de sueños imposibles”; ahí, en lo inesperado, en lo imprevisible, en el misterio al que no se tiene acceso fácil, estará refugiado el arte y, acaso, alguna forma de belleza que, como aquél, conserva un lenguaje “mágico / e imperfecto a la vez”.

En este territorio de la magia, de la poesía, como diría Juan Carlos Mestre, tienen acogida “los desterrados de la razón”, quienes apuestan por la imaginación y los sueños, quienes desobedecen la imposición de la norma y saben decir ¡no!

7. De lo rural memorioso a la reflexión

La rutina, lo habitual, el día a día, la vida y sus satélites en una pequeña localidad quedarán integrados como material poético: el párroco, el médico -el padre del poeta lo era y así lo recuerda en “El niño que fui”, de *Ámbitos de entonces*: “salía al corral y respiraba / tan pobrememente niño aquellos aires / junto a la reja de la clínica / donde mi padre / se pasaba las horas recetando”-, los corrillos en los que las vecinas cosen y acomodan vidas, los niños y sus juegos, la muerte con su velatorio y el entierro de tercera -en el bifocal poema “El entierro”, *La ciudad*, se reúne el ceremonial en torno a la muerte-, la fiesta del pueblo, las celebraciones navideñas y las de Semana Santa, las labores en el campo, afanes y fatigas. Y no deben olvidarse los profesores, sus clases ni aquellas aulas

de cuyas paredes colgaban “carteles de músculos y nervios” mientras sostenían vitrinas en las que, como reliquias, se exponían huesos, “Tenía yo diez años. Me enseñaban / a conocer por dentro la vida de los hombres”, recuerda en “A las 8, clase de Biología”; tampoco eran ajenas las horas de catecismo ni la fe ciega en un Dios misterioso - continua compañía en aquellos años-, ni las charlas en las que se repasaba la historia familiar con variadas versiones, arrinconada para la posteridad en baúles y cómodas en las que cada objeto guardado contará fragmentos conocidos o ignorados de la familia; queda poetizado en dos poemas tan distantes como lo son “Nuestros muertos” y “Calderón de la Barca, 41”.

No es *Ámbitos de entonces* desde sus primeros versos -“Estoy en la terraza de mi casa. / Miro hacia a bajo y veo...”- territorio único de aquella vida centrada en un espacio y en vivencias tan concretos sino que, como se irá viendo, a lo largo de la obra y, principalmente hasta *Fiesta en la oscuridad*, el palpito del recuerdo (re)vivido y el ámbito rural en su amplia manifestación tendrán una presencia constante que no va a desaparecer en los poemarios siguientes, aunque sí se irá diluyendo sin abocar a la ausencia.

Hay un poema en *La ciudad*, “La casa”, que recoge gran parte de esa sentimentalidad y emociones que mantienen a pesar del tiempo aquellos espacios, lugares, momentos; está escrito desde la memoria, desde las pérdidas:

Los tiestos ya no tienen
la sangre de la flor, ni sube el griterío de la plaza, ni se
[encuentra 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.

Prosigue el recorrido por el corral, entre los aperos de labranza -el carro, la vertedera-, la noria, los domingos, los membrillos, el baile y las fiestas, la mesa de nogal, los libros, la bicicleta sin manillar...: una vida, como de costumbre. En otros poemas posteriores, como “En Priego”, “Fiestas en Priego”, de *Coro de ánimas*; “Sombras en Priego”, en

Bajorrelieve, o “Río Escabas”, de *Itinerario para náufragos* regresa el recuerdo, aunque fragmentado, a algunos momentos ya recogidos en “La casa”, mostrando así la necesidad de una referencia o enclave a los que dirigir la mirada, de un tiempo y unos espacios a los que puedan acudir sin impedimento los duendes de la niñez; será el mejor camino para evitar la perplejidad o la desorientación que producen la pérdida del origen o el olvido de una procedencia. “Deja, deja que los fantasmas de nuestra infancia / lejos de aquí, y aun a pesar nuestro, / se visiten, y se amen”, desde estos versos de “Antiguo amor”, en *Fiesta en la oscuridad* expresa que el tiempo fundacional del que se procede es preciso que muestre su apariencia en algún momento como reafirmación del presente, como punto de encuentro entre el hoy y aquel entonces, como seña de identidad.

En este territorio del imaginario rural hay que destacar entre las labores del campo y demás afanes del hombre de esa tierra, como símbolo de regeneración y fecundidad, las faenas agrícolas de la sementera del trigo: “Que pierda ya este trigo / su locura; quede sólo su siembra, / su parva y su costal, ¡el acarreo!, ¡la era!, ¡todo / lo que es cierto! / Coge, tú coge siempre / lo que es espiga; el grano, aunque sea de noche”, de “La mentira”, en *Coro de ánimas*. Ahí queda dibujado casi todo el recorrido de la simiente hasta que llega a ser mies; el grano será lo decisivo puesto que va a generar nueva vida y a alimentar la ya existente. Se trata, sin duda, de la celebración de la continuidad de la vida, del triunfo de la semilla germinal que en cada siembra desafía la desaparición, ahuyenta la caducidad, asegura el futuro.

Poco a poco esa actividad del campo se va transformando en rito, en ceremonia, hasta contemplar “cómo los trigos consagraban el campo, / y un ofertorio / de caballos y niños trotaba por la hierba” (“El camino”, *Coro de ánimas*) ¡Tan importantes estas tareas rurales y sus entornos sociales con sus ámbitos que han sido ensalzados hasta su asimilación en parábolas que los mensajeros incorporarán a sus predicaciones religiosas! Religión y siembra enraizados en la misma tierra; pareciera quedar todo envuelto en el ámbito del misterio. En los textos evangélicos y en las celebraciones del cristianismo el trigo hecho pan llega a ser consagrado, convertido así en alimento, además de material, también espiritual para el alma de los creyentes. ¡Misterio el de la transustanciación siempre sometido a la magia de unas palabras! ¡Magia debe esconder una tierra que hace germinar la semilla y arcanos los territorios de la palabra que es capaz de crear y transformar la realidad en sus apariencias!

Acaso semilla y palabra tengan la misma procedencia e idéntica emoción -“su corazón estuvo / sembrando el trigo de aquel día” (“Ronda del hombre, I”)-, semejantes serán sus destinos en la fertilidad. El poema, como un campo sembrado; la espiga, ya hecha y madura; a punto ya la cosecha en la que, además del poeta, el lector recoge y siembra al mismo tiempo; finalmente, el acarreo.

Voz a la palabra: “En las gavillas, dejo la voz / como el que marcha un día para segar”, escribe en “Ronda del agua, I”; esa voz en “Ronda del hombre, I” se volverá a escuchar porque encuentra el latido de una vida: “vedme sembrando; / oídme bien / la voz que traigo para segar, el buen lamento de mi vida”. En aquellos trigos engavillados por la voz se escucha la palabra; la espiga será trillada para liberar el grano que germinará, cuando caiga, en el poema. Poesía y siembra, acarreo de la palabra exacta y simiente se confunden en la tierra fértil: “Qué acarreo me sigue, / qué sementera / alza por dentro de este mar / su calma” (“Ronda del aire, III”). La palabra y la simiente mantienen latentes unas fuerzas que el poeta, como el campesino, han de sacar a la luz, ambas justifican la esperanza y asientan el pasado.

“Sé que ha dejado trigos, / parvas alocadas / para muchos”, dicen unos versos del poema “Homenaje a don Antonio Machado” en los que trigo es cosecha poética recogida en la escritura, en su obra, aunque algunos no quieran verla como buena y otros intenten desparramarla para que pierda su sentido.

Ya cosechado, el trigo irradia una claridad -“Hoy he venido / tras estos pastos, tras estas eras / del buen pan / y el luminoso trigo” (“En Priego”, de *Coro de ánimas*)- que debiera ser imitada por la palabra; cuando ya está limpio despliega energía y vitalidad; siempre símbolo y futuro, sometimiento a la piedra del molino.

No podía faltar, junto a la cosecha del trigo, alguna referencia a la vendimia, labor que sigue en el tiempo a otras: “ya huele / como si hubiese ido al monte, como si hubiese ido / de vendimia o de siega” (“Amor oscuro”, de *Coro de ánimas*), unidas ambas y símbolos, espiga y racimo, de fecundidad y vida.

En este repaso por lo rural memorioso hallamos nombres de cacharros y utensilios domésticos familiares, presentes cada día y decorado de la convivencia, casi uno más de la familia. No se trata de simple enumeración de objetos sino que aparecen en el devenir de cualquier vida y mantienen una relación con el ser humano que va más allá de su simple utilidad. Dos ejemplos en *Fiesta en la oscuridad* el primero lo encontramos en el poema sin título, en los comienzos del libro: “En este amanecer / de sartenes y ollas, de pucheros

y trébedes, / mi voz se seca”, la monotonía y la repetición conducen al agostamiento, reducen la vida a un espacio limitado e impiden alcanzar horizontes; por tanto, la voz no debe quedar únicamente enredada en ellos. Otro ejemplo está en “Fuegos fatuos” (Dios): “Cántaro, botijo, cesto / que nos lleva a la compra, al mercado de dios: ¡hacia nuestra miseria!”, recipientes con los que la ayuda para la supervivencia no sería suficiente.

Romerías, bailes tradicionales -“Oigo cómo templan la jota, / la levantan, sostienen / su camino” (“Ronda del agua, I”)-, fragmentos de una memoria infantil y colectiva en la que aquel mundo vuelve a ser rescatado en la escritura hasta quedar incorporado como propio y vivido.

La tradición y la vida rural encierran una sabiduría que la palabra es capaz de explorar, de poner en valor para enriquecer el presente después de haber abierto una parte del pasado.

Tras este recorrido por lo rural memorioso, que seguirá aflorando en toda la obra aunque con menor intensidad, otra vertiente más profundamente meditativa se manifiesta ya en *Fiesta en la oscuridad*, poemario a partir del cual se diversificarán y ampliarán las vertientes de la escritura poética. Una de ellas es la reflexión, ya presente en libros anteriores -“somos / [...] viajeros / solitarios, repartiendo el exilio: odre por odre, medida / por medida” (“Ronda del agua, II”)- pero ahora se asomará con mayor detenimiento y desde perspectivas más generales y profundas sobre el pasado y sus actores, sobre el devenir y la Historia, sobre los silencios y la capacidad de la palabra para expresar y a la vez ser testigo duradero, sobre el sentimiento amoroso como liberación y esclavitud al mismo tiempo... No debiera entenderse esto como ruptura respecto a la obra precedente ni como debilidad o carencia discursiva; ya se ha comentado anteriormente cómo la poesía de Diego Jesús es un *continuum* que en cada poemario ahonda en el alma y en la existencia del ser humano, que avanza en busca de una respuesta imposible a preguntas y dudas o que desoye en su avance a quienes ofrecen el milagro de la salvación con sus parábolas de mercado. En ese fluir poético nunca dejará a un lado su memoria ni aquella infancia que modelará distintos momentos de etapas posteriores, “cortos / aquellos años que aún nos miran / asombrados y en vilo”, como reconoce en “Disfraz”, de *Fiesta en la oscuridad*.

“¿Existir, / es pensar?”, se pregunta (anti)cartesianamente en el poema “En la pintura de <<El Bosco>> mostrando duda y sin atreverse a proponer respuesta alguna, aunque en otro anterior, en el que repensaba el paisaje en la pintura de Martínez Novillo, había

concluido que “Todo lo que nuestra vida alumbra / nos medita y nos huye”, como si la presencia del hombre fuera el espanto que ha de ser evitado y su pensamiento, un motivo para la fuga.

En *Bajorrelieve e Itinerario para náufragos* el detenimiento indagatorio confluye, entre otros temas, en la capacidad del lenguaje para decir, en la poesía, el yo poético y el poeta ante el mundo, ante la sociedad y el tiempo que le ha tocado vivir. La poesía no debe ser neutral en su mirada hacia la Historia, no ha de ser de igual modo benévola con quienes sirvieron de notarios y sus víctimas ni debe convertirse en “evasión de la conciencia”; la poesía ha de manifestar su presencia cuando la vida, “que nunca sabe si es de noche o de día”, parezca sumirse en el silencio o ser destinada a una oscuridad interesada.

Y como una geometría invisible que sostuviera los poemas, aparece con fuerza la música, casi ausente en los poemario anteriores y muy presente en los dos últimos citados; “¡Qué noches encendidas de música / han desvelado a mi alma! ¡Qué paraíso de sonidos la incendian!”, señala en “Río Escabas” reconociendo así la música como cumbre y superación de la luz, “la luz hecha música”; en ésta se acomoda cierta capacidad de “incendio”, de armonía y pasión desmedida, de purificación que encamina hacia nueva vida. O será sosiego y disfrute en unión con las aguas de su río: “invisible aposento en el que fluye, ¡oh música infinita!, / mi corazón en su quietud eterna” (“Júcar” III, de *Itinerario...*). De nuevo, la luz será música en otros poemas y señalará qué arquitecturas deben ser recuperadas de entre las sombras para ser salvadas de la oscuridad: “Como música antigua, / la luz gastada por la arquitectura / se desliza en los muros” (“El temblor del silencio, II”), inundando de claridad las miradas que hacia ellos se dirigen. Y, cuanto exigió esfuerzo y lucha, “posesión de la vida”, alegría por la supervivencia, ha de despertarse en el descanso que ofrece la música, en acogimiento y equilibrio, en “música apacible”.

Así es la música: armonía y quietud, unas veces; vitalidad desmedida, otras.

La música, tan próxima a la matemática, cercana a la poesía, no debe ser presentada como otra de las forma de arte que puede ser contada; ambas “exigen nuestra presencia”, no sólo nuestra voz; si ellas exigen presencia, el poeta podrá proponer también el alejamiento de cualquier ausencia o acompañamiento. “Suelo escribir oyendo, sobre todo, música clásica” contaba Diego Jesús a Méndez Rubio (2004:183); y completaba con estas otras palabras: “La música me ayuda a encontrar un ritmo determinado, a introducirme en el interior de la materia con la que el poeta trabaja, las palabras, a hallar sus sonidos más

convenientes en un momento determinado de la creación del poema”; el ritmo de los versos, la cadencia de numerosas imágenes, la sonoridad de la palabra buscada, tienen su asiento en una música que parece no escucharse pero sigue sonando, transformada en sustrato del que emerge esta poesía.

Desde aquel ámbito inicial, reducido espacio de la cotidianeidad y de la vida encauzada, se va llegando cada vez hasta una más intensa la reflexión. No han sido precisos saltos, ni equilibrios, ni piruetas dialécticas, tampoco la constatación de grandes teoremas; cuanto es habitual o próximo, si conserva la emoción e intensidad de lo humano, generará pensamiento siempre que se sepa transitar y vivir conscientemente; fácil será encaminarlo hacia la reflexión; sin embargo, habrá de considerarse estéril aquel itinerario que se aparte de aquélla, pues mostrará tan sólo la apariencia de lo superfluo y evidente.

De cualquier modo la poesía será y seguirá siendo, como dirá Caballero Bonald, una ocupación violenta de la memoria.

8. La realidad pasa como en desfile teatral ante los ojos de un ciervo muerto

La mirada imposible de un ciervo muerto sirve de pantalla o fondo platónico de cualquier cueva donde se proyecta una realidad que desfila para dejar sus sombras allá en el ojo inmóvil; esa misma realidad pasará ante unas pupilas inactivas e inertes y, tras una nueva (re)creación, será devuelta, ya transformada en el proceso del reflejo. Como si aquélla hubiera pasado a través del tamiz de la carencia o de la imagen de la muerte, reaparecerá otra nueva realidad. En los ojos, ya vidrio, del animal se reavivarán imágenes que conformarán el nuevo desfile, no de lo que fue sino de lo que ahora comienza a ser. Difícil comprender todo ese proceso desarrollado en tan reducido espacio porque desafía el mundo de la lógica y sus teoremas, desajusta cualquier forma de razonamiento. Será otro intento más de superación imposible de la muerte, una falsa victoria sobre ella. Es entonces cuando deben surgir poesía y textos poéticos que, en palabras de Todorov comentando a Rimbaud, son poéticos porque rechazan la representación y se limitan a expresar su propia y exclusiva realidad; se alzan por encima de lo racional y de lo esperado. Será ahora la que sirva como disculpa la mirada inane de un ciervo, animal este que engrandece cualquier cacería, da lustre como trofeo y en el quehacer poético, como en el poema “Fabulación”, puede cruzar “bajo el mar” y “pasearse en un medio / tan hostil, aunque hermoso para él, como el agua”.

A lo largo del tiempo ha sido considerado el ciervo como animal simbólico; en unos casos será símbolo de “renovación y crecimiento cíclicos” (Cirlot, 1997:135); en otros lo relacionan con la luz y el cielo; incluso hay ejemplos en la iconografía medieval en que aparece una cruz entre la cornamenta del ciervo. “Parte de su prestigio”, añade Cirlot, “lo debe el ciervo a sus características físicas: su belleza, su gracia, su agilidad”. Nuestro poeta, por su parte, lo presenta ya en uno de los poemas de sus primeros libros, “Luisito”, en *Ámbitos de entonces*, como símbolo de libertad: “tú eres libre, / tú siempre has sido libre como un ciervo”.

La realidad poemática se ha deslizado sobre la superficie engañosa de los espejos, sobre el reflejo de las aguas de los ríos, sobre cualquier espejo que guarda la magia de unir y recomponer cuantas imágenes y fragmentos posan ante él. Ahora, sin embargo, alcanza los ojos vidriosos de un ciervo muerto que servirán de espejo recreador de reflejos.

Recordemos unos versos de “Fiesta en la oscuridad” en los que ojo y mirada se asocian para animar la presencia de una vida que parece llegar:

Y así la imagen
del séquito encendiéndose
en el fondo del ojo del animal que ha muerto. Brillan
[las armaduras de los guerreros
que regresan; se oyen en su mirada
los cascos del caballo que cruza
y el frío del relincho.

Más que reflejarse, como suele suceder en el mundo lógico y real, las imágenes se encienden para iluminar una realidad que la sinestesia de los ruidos y el frío en la mirada ayudan a sentir las sensaciones que parecen anunciar vida.

De nuevo, luces en la mirada del ciervo, realidad soñada, aparecen en “Bajorrelieve” IX como si fuera una necesidad para alumbrar la muerte: “Alimentados / por un ciervo derribado entre sueños, con la mirada aún llena / de luces y de bosques, los cocineros / hacen guisos celestes” y sugieren una realidad nueva para escapar de una cotidianeidad inmersa en la monotonía. Acaso deba como complemento añadirse a lo anterior que hasta la mínima luz de las estrellas, como recuerda en “Fiesta en la oscuridad”, se resguarda en los ojos del animal, “Y cae la tarde, y en los ojos del ciervo / las estrellas se olvidan”. Alguna forma de luz, aunque sea estelar, acompaña esa mirada en un intento por sobrevivir.

Desde una poética cognitiva, observa Luján Atienza (2007b: 420) que “todo proceso de percepción de la realidad es a la vez un proceso de creación [...]. Pero la idea de la realidad como reflejo construido tiene implicaciones no sólo cognitivas en el poema”. Que la realidad o la Historia son conocidas a través de sus disfraces es una idea que se repite en la poética de Diego Jesús; “Nos fascina el pasado / porque siempre es hermoso su disfraz”, mientras que ese mismo pasado también nos disfraza “con sus más bellos trajes”, las palabras viven con su disfraz. Y añade Luján Atienza que tanto el disfraz como el reflejo “viven en una ambivalencia valorativa. Son positivos porque nos permiten acceder a la realidad como representación, pero a la vez son negativos porque destruyen la esencia de la verdad al no mostrar la realidad en su desnudez”.

La mirada del ciervo muerto según va recreando, destruye lo que precede. Hay un punto de confluencia al que llega una realidad desde el reflejo, del que posteriormente irá surgiendo otra realidad cuya existencia se inicia entonces y no tiene por qué ser copia fiel de la primera. Mas la magia de la poesía las conducirá a través de un mismo cauce en un proceso de ida y vuelta. Y añade en “Fiesta en la oscuridad”: “Mira nuestros desnudos, ese / reflejo de oro de nuestra pobreza, ardiendo en la mirada de cristal, tendido en los profundos bosques / de los ojos del ciervo que, hace años, mataron”. La luz e iluminación anteriores son ahora incendio, arden una vez más el reflejo y el disfraz, el engaño del resplandor del oro y la pobreza, la evidente y contradictoria realidad.

¿Cómo subsistir al margen de la mirada? Será difícil prescindir de ella si se pretende reconocer la existencia de lo real. En la mirada, finalmente, queda disuelta la realidad; la mirada la hace suya y, tras una lenta decantación de materiales, la vuelve a presentar como nueva y creada, como apariencia.

9. Oralismo o la llamada compartida

En gran parte de la obra de Diego Jesús, hasta los dos últimos poemarios aquí estudiados en los que se observará un giro importante, se manifiesta una reminiscencia de aquellos momentos en los que de niño escuchaba a su abuela largas historias, sucedidos y leyendas: “Recuerdo [...] los relatos de vidas de santos con los que mi abuela pretendía ayudarme a conciliar el sueño y que provocaban en mí, justamente, el efecto contrario” (Méndez Rubio, 2004:166); al fin, lograban desvelarlo. Y en “Nuestros muertos”, escribe el yo poético, se repasan junto a la madre y las tías los “milagros de la vida, los recuerdos / del hambre y de la guerra”. En ambientes rurales era frecuente y costumbre escuchar y

contar como formas seguras de transmisión de tradiciones y cultura; así, se pasaba el tiempo. Durante los relatos se repetían fórmulas orales y expresiones que invitaban a compartir, a mantener la atención; en ocasiones, se permitía intervenir. Tantas horas escuchando relatos habrían de dejar huella en la escritura poética; de alguna forma tenían que influir en ella.

Para definir cuanto acabamos de destacar podrían utilizarse conceptos como “oralidad” o “textos orales”; sin embargo, no parecen los más precisos puesto que ambos se aplican más frecuentemente a la carencia de escritura y de textos escritos, siendo oral la transmisión de cualquier conocimiento. “Oralismo” puede considerarse como concepto más amplio; supone la existencia de la escritura y de textos escritos en los que se recogen fórmulas de oralidad como la apelación a un *vosotros*, a un *tú*, la utilización del verbo en imperativo, la inclusión de conjunciones... Lo conformarían expresiones propias del lenguaje oral insertadas en la escritura. A través del oralismo, la poesía intenta buscar la complicidad e implicación del lector acudiendo o bien a una segunda persona de plural, a un *tú* o un *nosotros*. Un buen ejemplo lo encontramos en la sección “Cartas”, de *La valija*; con el lenguaje epistolar, siempre próximo y desinhibido, se intenta la complicidad del destinatario.

Los siguientes versos de “La guerra”, “y nadie, os repito, comprendió / su soledad elemental”, manifiestan la presencia invisible de los otros, de cuantos están al otro lado de la página; es un ejemplo de oralismo. De igual manera, éstos otros de “El mar”: “Yo decía: sentaos tras la lumbre, / decid a los pastores que bajen con nosotros”; y añade poco después suponiendo la continuidad de alguna presencia, “Sabed, que el mar os esperaba con los brazos abiertos”.

Con la fuerza indicadora de la deixis comienzan los primeros versos de “Agoniza el hombre”: “Miradlo, / ya baja la cabeza”; como quien señala ante su auditorio los avatares de un relato o sobre un cuadro señala el recorrido de la historia que cuenta, así conduce y guía las miradas. “¿Veis estos campos? / Aquí puse mi adiós”: ahora la deixis de estos versos de “Funeral” refuerza la expresividad y confiere cierta teatralidad a la palabra escrita; lo mismo se podría decir de los versos iniciales de “Coro de ánimas”: “Ved ahí el púlpito / de nuestra gloria, ahí el callado altar” Por otra parte, las formas verbales del imperativo proporcionan al texto poético rotundidad expresiva y vivacidad; intuyen que alguien está ahí a la escucha: “¡Padre!, ¡madre!, tú, vosotros, / todos, los inútiles / muertos, los distraídos, que con palabras que nunca / pude entender, me habláis”; en estos versos

pertenecientes al último poema citado se extiende el texto, se abre más allá de la simple escritura.

El oralismo consigue ampliar la perspectiva y la mirada del texto poético, como si intentase sobrepasar el espacio restringido de la hoja o la línea versal, en un intento por hallar, tal vez, ámbitos más extensos.

No sería exagerado entrever en algunas de las formas verbales empleadas un no intencionado tono dogmático e impositivo, o acaso una invitación, como si se hablara desde una supuesta autoridad o desde un púlpito con el fin de llamar la atención o de reconvenir conductas: “Venid, venid, ahora / que abro mi paso con lentitud”, palabras de “Ronda del agua, I” que sugieren una actitud de aceptación y seguimiento de un determinado itinerario; tras lo cual, en “Ronda del hombre, I”, insiste en que debe ser escuchado: “oídme bien / la voz que traigo para segar, el buen lamento / de mi vida”; aquí el yo poético impregna de emoción su propia voz para conseguir el asentimiento. No está muy alejado este modo expresivo del tono de algunos textos bíblicos: “Si os hice / ver, si os hice / respirar, si estáis tallados / con lo mejor que tuve / y tengo... [...] ¡Cómo / he podido perderos!”, se lamenta al finalizar “Coro de ánimas”.

Los juglares eran maestros de la oralidad y sabían cómo animar a sus oyentes a seguir el desarrollo del relato o de la historia sin perder la atención, “escuchad”. Apelar al sentimiento para no quedarse en el simple mirar era y es un recurso que busca la implicación y la reacción del lector: “Ved el espacio en llamas”, “ved / el corazón de piedra / de la ciudad”, de “El temblor del silencio, II”; “Os hablo, pues, / desde la soledad”, confiesa en el poema final de *Coro de ánimas*.

Los textos poéticos escritos encierran una musicalidad que se desvela al ser recitados, al abandonar la escritura y pasar a la voz; es entonces cuando se oyen verdaderamente esas imágenes fónicas que aguardan bajo la letra. ¿No están destinadas a la audición figuras como la aliteración, onomatopeya, la anáfora o la rima, entre otras? Tras ellas está la armonía sonora de los versos, la posibilidad de transformar el texto gráfico en texto verbal como forma originaria de oralidad, como una de las intenciones primeras de la poesía lírica.

Desde *Bajorrelieve* el oralismo se manifiesta de modo decreciente; girará en busca de otras presencias en un *nosotros*, o en la reaparición de un *tú* cuya fuerza expresiva es ya una constante en numerosos poemas de *Coro de ánimas*; de esta forma se indaga en una proximidad cada vez mayor; desde *yo* hasta *vosotros* parece mayor la distancia y el

alejamiento que desde el *yo* hasta un *tú* o, por supuesto, hasta el *nosotros*; lejanía o proximidad que pueden señalar la intensidad emotiva.

En “Tiempo desolado, III” *nosotros* ocupa todo el espacio poético. Miramos y oímos, “Y tocamos la vida / cuyas arrugas conocemos. / Nos sentimos seguros ante / esa flor sin color / [...] / Y aceptamos el día de hoy”; la implicación y presencia de *nosotros* reduce la amplitud significativa del texto porque no se ve en la necesidad de interpelar a nadie ni de diálogo alguno; parece quedar circunscrito a un espacio reducido sin necesidad de mayor extensión.

La presencia del *tú* en *Itinerario para náufragos* va unida en numerosas ocasiones a un *yo* geminado en esa segunda persona de singular, siendo ésta un trasvase de la primera. Podría pensarse que el mismo *yo* poético trata de recoger el eco de su propia voz en un esfuerzo por escucharse a sí mismo: “Oyes a tu memoria / llover sobre las cosas”, “Y le llamas poema / al placer de la mente de obtener de las cosas / un lenguaje preciso”, en “Poética I y III”.

A través de la segunda persona de singular se busca un cara a cara *yo-tú*, un situarse frente a frente sin escabullir la mirada ni evitar un diálogo en el que sólo parece oírse a una parte, a quien habla; son numerosos los ejemplos que podemos hallar en *Itinerario para náufragos*: “Dime que no es verdad la noche... / [...] / ¡Ay, dime que no son ciertos tus dioses con gusanos ni tus cuerpos de estiércol! / Dime tú que no existe el pan de cieno que no tiene memoria y has dejado mordido. / [...] / Dime que no es verdad el día de tus negros espejos”: el silencio va a ser la respuesta ante esa continua e intensa súplica del *yo* poético en “Homenaje a Federico García Lorca, IV”; en cada uno de los ruegos que aquél plantea se sugiere cuál sería la respuesta que se espera.

Y en poemas posteriores del mismo libro es el *yo* quien habla y escribe, quien se habla y se escucha a sí mismo, está ante sí como interlocutor mudo. “Ves inmóvil, el tiempo; ves el musgo / sobre el que se levanta, en un silencio de cenizas, la Historia. / Ves los valles arder... / [...] / y ves sombras distintas, / rumores de otros siglos; te parece aún oír / avanzar los ejércitos”; en estos versos de “En la oscura paciencia de los bosques” el *yo* poético dirige ahora la mirada hacia fuera, al exterior, para ser testigo y tener conciencia del tiempo personal y del tiempo histórico.

Desde aquel amplio y evidente oralismo de las primeras obras se cambia la perspectiva de la mirada; irá desvaneciéndose el *vosotros* para reafirmarse con mayor intensidad el *yo* en los últimos libros. De cualquier modo, el oralismo es una tarea que desarrollan al

unísono, empleando terminología de Prieto de Paula (1996:354), “el yo del poeta (el que *escribe*)” y el “yo poético (el que *dice*); en “Fiestas en Priego” se puede hallar un buen ejemplo de esa distinción que propone el crítico salmantino:

Pero yo sé, que tú nunca
te irás. Este
es tu pueblo.
Esta es tu casa. << Mira
la claridad del campo.>> Y lloras,
cerca del autobús, mientras que te despides. ¿Cómo
ibas a irte tú?

Como sucedía en las representaciones teatrales clásicas en las que muy pocos actores habían de representar distintos papeles cambiando la máscara, siempre decisivos en el desarrollo de la obra, aquí también es uno solo quien pone voz a otras voces que deben ser escuchadas.

10. “Supe de tí”: con nombre propio

El poeta, por tanto, quien dice y quien escribe, al manifestar su sentimiento amoroso tal vez tenga en la mente un nombre propio, posiblemente real, a partir del cual sueña e indague hasta convertirlo en un referente poético que exceda aquella particularidad concreta. No tiene por qué ser uno y el mismo siempre, como se insinúa en “Fiesta en la oscuridad”: “Cuántos / cuerpos que me despreciaron, desde el tuyo me aman. / [...] / Tu cuerpo es residencia / y es hogar de otros cuerpos. Sobre tu espalda crecen los milagros, vienen / a beber de mi sed otras espaldas”. De los diferentes nombres que quieren asomarse al texto con presencia y figuración, sólo uno parece tener rostro e imagen constantes, perfil propio y duradero aunque a veces se desvanezca.

A pesar de los saltos y devaneos del yo poético en su devenir a lo largo del itinerario - “Acaso, / yo no te reconozca y seas / mi único amor”, reconoce en “Poema del amor y la compañera” en un arranque de sinceridad-, siempre quedan elementos e indicadores esenciales que definen y ayudan a enfocar la imagen que acompaña a aquel nombre ya desvelado en los primeros libros y cuya aura, aunque perceptible, seguirá latente en los siguientes, frente a aquellos otros nombres casuales y pasajeros que apenas tienen continuidad; así se irá asentando como referencia que ha de servir de mojón orientador - “Hogar fue tu mirada para los días más inhóspitos; cielo es tu cuerpo aún”, del segundo

poema liminar de *Bajorrelieve*- al que dirigir la mirada cuando la noche o las sombras diluyan la cotidianeidad. Aquel nombre propio, por encima de otros, se transforma en su permanencia; deja de ser un *tú* de individualidad concreta para resurgir en un nuevo *tú*, ser (i)rreal, humano, en el que se confluyen la amada del *Cantar de los cantares*, la de la poesía lírica provenzal o la idílica casi perfecta del Renacimiento. “¿Entonces, cómo / ser feliz contigo, si / no te merezco, si te salvas de mí, si vuelas, si recorres, si incendias / mi memoria y mi sed, como si ya no hubiese días?”, se pregunta un yo, arrobado, en “Bacanal para el llanto”.

Convertir el sentimiento amoroso en culto y devoción a la amada, en rito y ceremonia a la nueva diosa será lo que manifiesta un yo poético que no acierta a deslindar lo divino de lo terrenal o humano, un yo que se siente incapaz para delimitar sentimiento o lo que es devoción. El misterio lo envuelve todo ante la espera expectante de alguna manifestación de la palabra. “Bajó la anunciación del triunfo hasta nosotros”, confirma en “El camino”, recreando, como lo habían hecho Fra Angélico, Caravaggio, Ribera, Murillo y tantos otros, la imagen pictórica de un poderoso haz de luz mensajera que desciende de lo alto e ilumina los elementos clave del cuadro. Origen extraordinario como explicación del sentimiento amoroso, prosigue en el mismo poema, que quedará envuelto entre el léxico exuberante propio del ritual de las ceremonias: “En un principio vimos florecer las auroras, / cómo los trigos consagraban el campo, / y un ofertorio / de caballos y niños trotaba por la hierba”; trigo, consagración y ofertorio son términos que aluden a la liturgia de la misa en la que el trigo hecho pan se ofrece en el momento del ofertorio para ser posteriormente consagrado. En este mismo ámbito, lo humano alcanza lo divino hasta la fusión mutua, como recogen estos versos de “Primer amor”, también de *Coro de ánimas*: “Eres la alcoba / donde viven mis dioses; eres el viejo comulgatorio / donde oculto mi vida”. Más adelante, en el poema “Crepúsculo en las aguas del Júcar”, de *Bajorrelieve*, se puede hallar otro ejemplo de (con)fusión entre ámbitos tan dispares: “Como dos oraciones oigo tus pechos todavía, / también oigo tus sueños, y los míos, / llenos de pecados y de ángeles”; la tierra y el cielo unidos mediante el sentir amoroso. Se produce un proceso de fusión, *blending*, ya observado y estudiado por M. Turner y G. Fauconnier que consiste “en la elaboración de una estructura significativa inédita a partir de elementos de espacios mentales distintos. La fusión no se limita a hacer confluir dos realidades, sino que crea una realidad nueva, con una estructura mental propia. [...] el poeta aprovecha... la fusión de lo erótico y lo sagrado” (Luján Atienza, 2007b: 421). Como se ha señalado ya de alguna

manera anteriormente, esta fusión viene del *Cantar de los cantares*, la encontramos en la poesía sufí de Ibn Arabi de Murcia y se asienta en la poesía mística en lengua castellana siglos después.

Ya en tierra, el *locus amoenus* servirá de encuadre y marco de una realidad que parece respirar y traslucir la huella tras el paso de la amada: “entre flores / y umbrías, entre lugares / de agua fresca / supe de ti... / [...] / ¡Hasta en la reposada / copla de los caminos / oí tu nombre!”, versos estos de “Entre sombras” que confirman la omnipresencia de la mujer amada; ésta se habrá convertido en referencia de un mundo personal y poético, señal a la que mirar ante cualquier desvío o duda, confluencia deseada de los puntos cardinales. “Y si recuerdo / alguna calle, eres tú quien la cruza; y si miro a la mesa, / yo te recuerdo en el atardecer”, añade en “Poema del amor y la compañera”. Obsesión y pervivencia.

No podían estar ausentes en la celebración de esa presencia duradera del *tú* las aguas del Júcar, siempre compañía, acaso necesidad o acogimiento: “Y tú estás sobre el agua / con todo tu misterio, luminosa y reciente, milagro y medicina / de mi cuerpo vencido”, confiesa rendido el yo poético en “Crepúsculo en las aguas del Júcar” a la vez que reconoce el poder taumatúrgico de esa presencia capaz de negar la derrota con la que amenaza la decadencia.

Y el nombre propio aparece por vez primera antes de comenzar *Grito con carne y lluvia* (1961) -“Dedico: A ti, Társila, caminando ya por cualquier lugar de este trozo de vida que se nos abre. Diego”-, continuará en *La valija* (1963) como parte de la dedicatoria del libro -“A mi madre. A Társila. A mis amigos. Diego”-, en uno de cuyos poemas, “Carta a Eduardo de la Rica”, manifiesta de manera inequívoca y confiesa su amor: “Te he escrito, Eduardo, / para decirte... / [...] / que a Társila la quiero y la deseo como al silencio”. En el prólogo para la primera edición de *Ámbitos de entonces* (1963) escribe Martínez Ruiz (1963:5): “Y para disimular su amor apasionado a los versos, se echó novia -Társila [...] - que es como decir musa y cornamusa, confidente a quien contarle tantas cosas”. Ese nombre propio empieza a ser alma, latido de los versos, afluente de la palabra para que memoria y vida no se detengan. Dejará su denotación individual y concreta para convertirse en auténtica referencia poética. El “Poema para el amor”, incluido en el libro citado anteriormente, y seleccionado por María del Pilar Palomo en *Poesía. Diego Jesús Jiménez* (1990) concluye: “Quizá el amor bien pueda ser un poco más alegre; / quizá diciendo Társila se cumpla”, verso este reescrito respecto a la primera edición que decía,

“quizá diciendo barca ya se cumpla”; la fragilidad de la barca se ha transformado en la seguridad en tierra. Y en “Perdón”, poema con el que finaliza *Ámbitos d entonces*, se reafirma la confianza en esa referencia segura y firme ante vaivenes y avatares no esperados: “Si vieras, Társila... / lo que cuesta dar cuerda / al alma cuando para.”

Por último, en “El camino”, de *Coro de ánimas* (1968), poema en cuyo título resuena el eco de la dedicatoria de *Grito con carne y lluvia*, desoyendo la experiencia y alzándose por encima de las leyes naturales a las que está sometido el ser humano deciden proclamar la victoria, transitoria, sobre lo terrenal y la muerte.

Juntos los dos, de tierra para arriba, ¿qué importaba
la muerte? ¿Qué importaba
que una estrella chocase contra el agua, si era dócil
la luz, si tus labios estaban inmortales, marcados,
y era un pájaro el beso
con las alas abiertas? Társila, amor, dime:
¿quién no ha puesto la vida
sobre el seto de un beso y ha soplado?

Y a partir de este poema sólo hallaremos un *tú* poético que ¿será prolongación o apariencia de un nombre propio? “La escritura poética, como todo arte, se debe a la relación profunda del creador con la vida, con lo que de manera tan limitada solemos llamar realidad”, respondía el poeta, entre otras cosas, a Méndez Rubio (2004:167) al preguntarle por la relación de la cultura y la vida cotidiana en la génesis de su escritura.

Difícil será que sobreviva al paso del tiempo una obra poética que sea únicamente artificio; si carece de alguna forma de enraizamiento en lo humano, en lo vivido, no soportará el peso de la apariencia.

11. Tras el incendio, ceniza

Apagado el rescoldo, queda un polvo gris en mezcla perfecta de cuanto fue y ya no es; sales, óxidos, sílice..., testigos ahora mudos y usurpadores de otros cuerpos.

La ceniza aparece con frecuencia sobre todo en *Bajorrelieve* e *Itinerario ...* Como símbolo poético queda desplazado el plano material para ocupar otro intangible y significativo, acaso más espiritual, un nuevo escenario donde, escasa, habita alguna otra forma de vida. “Como el de la ceniza / era estéril su rostro”, así recuerda en “Calderón de la Barca, 41” la ausencia de vida, tal y como la entendemos, en la ceniza, esa masa

informe. Tendrá apariencia de polvo y al cubrir los cuerpos los desfigura como si se tratara de un anuncio de la muerte: “¿Cómo justificar / lo que el tiempo borró, y ayer los años / usurparon de un mundo de ceniza y de tedio?” (“Bajorrelieve III”). Servirá de ejemplo la ceniza para definir situaciones en que se destaca lo negativo: “Cómo la realidad / con su tersura de ceniza, nos / envilece y nos mancha” (“Tiempo desolado, III”).

Tiempo y ceniza, ineficaz la *sobrevivencia* e imposible la regeneración, como puede intuirse en estos versos de “El temblor del silencio, II”: “caen del tiempo los copos / de una ceniza enferma”; será ese tiempo, acompañante y generador de ceniza, una manifestación de la desmemoria -“Anduve toda la tarde solo, como ahora estas calles / donde el tiempo se adhiere a sus cenizas lívidas” (“Río Escabas”)- o tal vez sea una manera de borrar las huellas de las evidencias para que desaparezcan los testimonios -“cuando el tiempo nos cubra en sus cenizas”, “Cuanto sé de tu calle”, *La valija*- Impedimento y obstáculo, la ceniza anuncia tristeza y el camino del fracaso; estar triste, escribe en “Poema de lo triste” incluido en el último libro citado, “es volver a ser hombre a través del miedo / y doblarse en los siglos de lo humano / sin llegar a volar por la ceniza”, que limita e impide el vuelo. ¿Y la Historia, tan unida al tiempo, cómo lo testimoniará?, ¿cómo se hará oír entre las cenizas? “En la oscura paciencia de los bosques” tal vez se halle alguna palabra a modo de inconcreta respuesta: “ves el musgo / sobre el que se levanta, en un silencio de cenizas, la Historia”. ¿El silencio como única respuesta? Se encontrarán otras maneras de conocer, de mantener el pasado y su Historia a pesar de que la ceniza haya cubierto alguna época o se haya introducido en algún espacio -“Como pequeños capilares de humedad y ceniza, cruzan las grietas la pared” (“Bajorrelieve, VI”)- que no por eso va a permanecer desconocido.

La ceniza siempre se ha identificado con la muerte y la disolución de los cuerpos; y añade Cirlot (2003:130) que la ceniza simboliza <<el instinto de muerte>> “o cualquier situación en la que el retorno a lo inorgánico surge como amenaza. Relacionada con el polvo, de un lado, con el fuego y lo quemado, de otro”. Y, a pesar de todo, el yo poético no deja de ver alguna manifestación de luz en medio de tanta ceniza; así en el fragmento III del poema “Homenaje a Federico García Lorca” observa cómo “La ciudad / brilla como una ola de ceniza sobre la lejanía”; y en los versos finales del mismo fragmento añade: “y atraviesan / en vuelo errante, como cenizas de la luz, el silencio / los pájaros”. Con un tono más poético, en “Plaza de Santa Ana” queda dibujado el atardecer y sus luces que parecen cubrir cuanto tocan antes de la entrada total de la noche, “aún la última

claridad del crepúsculo no se ha ido del todo / pues deja sus cenizas, como el polvo, en las cosas”. Incluso entender la ceniza como fuente de vida y de claridad, como ya se comentó al referirnos a “ruinas fértiles”: “De sus cenizas, hoy, / se alimentan las flores, la claridad de todo cuanto en estos bosques, origen de la vida, / es silencio” (“Bajorrelieve, VII”).

La ceniza, a veces, será tan sólo un disfraz incierto y aparente bajo el que aún se esconda un rescoldo que pueda ser avivado al menor soplo del viento: ejemplo y símbolo de cómo la imposición absoluta sobre las voluntades ajenas puede ser sólo tan exterior como engañosa, pasajera y temporal, acomodada hasta que en cualquier instante el incendio vuelva a reavivarse y las llamas sean incontrolables extendiéndose por doquier hasta convertir en devastación lo que se creía como ceniza superficial; en los versos con que finaliza “Noche de San Juan” se encuentra un buen ejemplo del rescoldo avivado: “Todo lo que un día creyeron / reducido a cenizas / es rescoldo, voz viva”.

Hay que recordar, además, cómo la ceniza entra también en la liturgia cristiana y simboliza el reducto final en el que se convertirá la parte material y orgánica del ser humano; el rito de la imposición de la ceniza *-Pulvis eris et in pulvere reverteris-* al que acompañan esas palabras de la ceremonia el Miércoles de Ceniza se convierte así en un recordatorio al que no son ajenos ni el poeta ni su yo poético: “un miércoles de ceniza cabizbajo”, escribe en “Envuelto entre mis cosas”, de la primera edición de *La valija*. Como ya se sabe, el recuerdo de una infancia rodeada de catecismo y continuas enseñanzas religiosas, de ceremonias litúrgicas y miedos a una condena eterna tiene su reflejo en la escritura.

“Arcángel de ceniza” es el título que el poeta pone a una de las partes de *Itinerario para naufragos*, precisamente la dedicada al poeta García Lorca, que reaparece en un verso del fragmento IV, “Desde sus sienes abrasadas por extraños arcángeles de ceniza y de niebla descende, / regresa enfurecida a sus más bajos fondos”, verso que evoca al primero de este fragmento: “De la noche descende como un ángel huido de los cielos”. Es una de las causas de la desgracia de la ciudad, ya que “seres” expulsados, caídos en desgracia, y fuerzas misteriosas han confluído en la maldición de ese espacio destinado al hombre que es la ciudad.

Ya en *Grito con carne y lluvia* se encuentra “ceniza” al lado de pensar y de ideas; en la primera edición escribe: “Antes que ceniza dejó al hombre sus ideas, / en la orilla; y con sed, dejóle pensar / hasta perderse”; tras una ligera reescritura, aparecen en *Poesía*. *Diego Jesús Jiménez*, edición de María del Pilar Palomo: “Antes que ceniza dejó al hombre / en

la orilla; y con sed, dejóle pensar / hasta perderse”. Bien se pudiera concluir, en cualquier caso, que lo que el yo poético pretende es lo que cree evidente, que el hombre recibe de su creador la capacidad racional antes que la posibilidad de la muerte; precede la racionalidad a la contingencia para que el hombre pensante sea capaz de razonar y comprender hasta el convencimiento que su fin es la caducidad, la desaparición, la ceniza.

La vida sobre la tierra está destinada a ser ceniza; el hombre, a ser parte de ella y la poesía no va a ser sorda a esa fatalidad humana, es decir, habrá de recoger de alguna manera este sentimiento que acompaña al hombre durante su vida. Antonio Carvajal, amigo y cómplice creador del poeta de Priego, considera que la poesía es “la concreción verbal de un modo de vida, es la hermosa y brillante ceniza que el poeta recoge pacientemente de la hoguera del vivir, experiencia y existencia fundamentales a manos llenas” (A. Chicharro, 1999:14). Vida, fuego, hoguera, finalmente ceniza. Y la poesía, como rescate antes de que la nada ocupe el espacio que pretende aunque no le pertenezca; ha de recoger lo vivido y lo sentido en la (con)fusión inseparable de la ceniza. ¿Será todo esto un error? “Vivir me parece un error metafísico de la materia, un descuido de la inacción” (Pessoa, 1997:137). La ceniza es la respuesta a tanto error.

12. Siempre imprescindible, el río.

Como si de una obsesión permanente se tratara, el río -en muy pocos poemas empleará el sintagma *un río*: “contemplé la vida / desde las márgenes / de un río”, “discurre / como un río mi vida” (“El camino” y “El silencio”, respectivamente, de *Coro de ánimas*)- es mucho más que una corriente de agua que fluye; en la poesía de Diego Jesús se convierte en espacio de acogimiento del yo, en una presencia visible o vislumbrada que aparece o se oculta en su obra; es memoria y también recuerdo, apoyo y sostenimiento, y espejo veraz; “Las nubes / y mi vida, reflejadas así sobre las aguas. Vedlas templando / el corazón, navegando la sangre / con sencillez, siendo vaivén, rumor, espuma / conocida; esta música grave, este cantar / del río”: escribe en “Ronda del agua, II”, (1990:62), confiado en la capacidad conciliadora de las aguas.

Por los poemarios discurre el río, en la superficie o en los estratos más profundos; aparecerá con nombre propio, Júcar, en la mayoría de ellos, exceptuando *Ámbitos de entonces* y *Coro de ánimas*; menos frecuente es el Escabas, río que bordea Priego, de tradición ganchera, río de la infancia. En el poema “Río Escabas”, de *Itinerario para naufragos* se hace acopio de recuerdos de aquellos ámbitos que tan honda huella dejaron

en la escritura y en el yo poético, “baja lleno de sombras / que mi alma conoce. Yo lo recuerdo ahora, lento” y “En lo más hondo / de mi vida lo veo”; tal vez este río haya quedado tan interiorizado en la memoria del poeta que sirva de sedimento sobre el que se habrá de asentar, en cierta manera, el Júcar. Era el Escabas compañía e imagen constantes, presencia en los juegos infantiles y en el quehacer cotidiano de las gentes de Priego, “lo subían al pueblo nuestros ojos mojados”; ha de servir de refugio firme en el que perdurarán los recuerdos y se mantendrán a salvo de la destrucción y del tiempo: “Quiero ir a su lado; habitar su silencio de nave abandonada. / Hasta mi alma sola, llega su olor a invierno en los membrillos. / Llévate tú mi noche entre las aguas”; liberación, también, el Escabas ha de arrastrar las oscuridades en él depositadas con al paso de los años y agobio constante que impide ver la claridad o la vida en su plenitud más deseada.

Como símbolo del tiempo, desconocedor de fronteras o límites -“Pasan / como una madrugada estas aguas del río; / sin orillas, sin fondo / verdadero” (“Ronda del agua, I”)-, el río es fertilidad, esperanza creadora, espejo en el que la realidad quedará desenfocada y perdida en fragmentos minúsculos de imposible recomposición o rescate: “Desde el agua se ven / de otra forma los carros. / Desde el agua es distinta la mañana, / el carnaval, las novias que pasean, los altares / del tiempo” (2001:75); es otra la mirada y tan distinta la realidad desde el agua, como recogen esos versos del tercer fragmento de “Ronda del agua”, diferente la imagen del mundo.

Vita flumen o discurrir de la vida como aguas en un río; *tempus fugit* o discurrir del tiempo, que “como los ríos huye” y se derrama hasta disfrazarse entre la vida; tópicos literarios cuya presencia a lo largo de la literatura es invitación a reflexionar sobre la provisionalidad del hombre y la inseguridad que provoca el flujo constante de nuevas aguas que arrastran el presente de manera imparable, como recuerdan estos versos en “De aquel entonces”: “río abajo, ciudad abajo, miles de hombres muertos navegando”; vidas anónimas, momentos que acaban de ser vividos y caen constantemente en aguas que los llevan a cauces naturales de otros ríos hasta alcanzar la desembocadura que acaso no sea otra que el espacio que abarca la muerte junto al olvido. “Sé en qué fruto vencido, / [...] /... en qué dolor, sobre qué río / tembloroso y amargo, vendrá la muerte”, confiesa en el poema con que comienza Libro I, de *Fiesta en la oscuridad*, un yo poético consciente de su derrota ineludible al final del recorrido de cualquiera de los ríos o de la vida.

Y siempre, el Júcar como referencia y apoyo, como símbolo y querencia, como remedio y auxilio: “¡Oh! río que al recordarte /... inundas, lavas mi dolorosa juventud, la

deplorable y venturosa y fría / cima del corazón” (“Amanecida en Cuenca”); será río y necesidad, plenitud, amparo imprescindible, “Te escribo / levemente apoyado sobre el Júcar, [...] / Estamos sobre el Júcar / y he bajado los ojos al compás de las calles de sus aguas”, escribe en “Carta a Federico Muelas” con la seguridad de quien tiene un asidero y referencia fiables; alberga ese río otras formas de vida latente, diferentes grados de subconsciencia, que se mostrarán bajo apariencias no previstas. Y el alma del yo poético hallará descanso en aquél cuando busque un espacio resguardado, innecesario para otros, cuando la soledad sea ya necesidad de compañía serena con la que compartir historias bajo las que fluye vida: “Lavo mi ser en ti, ¡oh río del tiempo!, Júcar / indefenso y tenaz. Sé tú ese vidrio, como el cristal claro de la helada en la noche, ese sollozo, / el rumor que aún persigo, que casi veo allí, al raso, bajo la sola / vida del hombre”; en estos versos de “Amanecida en Cuenca” (*Fiesta en la oscuridad*, 2006:36) el yo reclama al Júcar atención y ayuda que no ha encontrado más allá de un río en cuya respuesta confía. No olvida qué fácil es sentirse acompañado, y a la vez solo, por este río que tanto tiene de humano: “Junto al río extendemos / nuestra misericordia, somos / únicos pobres, viajeros / solitarios, repartiéndole exilio” (“Ronda del agua, II”), siempre viajeros como las aguas. Y en “Ronda del aire, III” seguirá pidiendo soledad para bañar su cuerpo “en este Júcar, dentro / de su oración, del aire que ahora pasa”, como si de agua prodigiosa se tratara. Y un anhelo aún, una esperanza: ser uno en él, formar una única entidad, “diluirme en él” hasta la identificación completa.

Vena abierta que riega, distribuye aliento y vida a su paso por un territorio: así es el Júcar en la poesía de Diego Jesús, río que conserva imágenes y recuerdos que la mirada y, acaso la memoria, han de buscar en sus aguas, en sus espejos móviles, difíciles de detener; “Hoy bebe de su sed / la mirada en el Júcar” y por donde pasa el agua “en serenidad” crece “en su paciencia el fruto” (“Amanecida en Cuenca”).

Interminable será la presencia de este río en la mirada. Manuel Rico (2001:209-210) recoge dos poemas inéditos, uno de los cuales es “Río Júcar. Las cuatro estaciones. Invierno”, de él incluye un fragmento en el que el río sigue siendo eje sobre el que gira la vida, permanente puerta abierta hacia:

¡Qué resplandor nocturno
de paraísos vegetales y de sombras celestes
en sus aguas reposa!

Como licor avanza
despertando el aroma

que habita los sonidos.
¡Cuántas veces
has hallado en su imagen
la palabra que nombra más allá de sí misma!

Éste es el mismo Júcar que en *Itinerario para náufragos* baña “la memoria en sus aguas”, guarda aromas, esconde la palabra que habrá de llenar de “sonidos exactos y de luces precisas / nuestro conocimiento. Si es en los ríos donde se detiene / sea fría su música, transparentes y frescas sus dormidas imágenes”, sugiere en “El lingüista” como actividad prioritaria de la palabra; ésta, renacida, habrá de avivar las imágenes que en las aguas reposan, en las profundidades del cauce o diseminadas en la superficie; será la palabra la que acompañe al río, como si de su séquito se tratase; cada una nos acercará una imagen que, a su vez traerá palabras para nombrar, conformando así una sucesión en continuidad.

La (re)creación desde las aguas del Júcar, su presencia aun en sueños, siempre será fecunda ya que aquéllas son fértiles. “A diario lo escucho, / aun de noche, con sombras, / levantarse”: convivencia necesaria entre el yo poético y un río, algún día memoria común, es lo que muestran estos versos de “Ronda del agua, I”; y continúan: “Danza, pone su aire, / su cristal, su argumento de álamo, / y acude / como elevando su virtud / a las esferas graves de los cuerpos”; presencia de un río que todo lo mira, dominio que todo lo impregna, que alcanza cuanto pasa ante su espejo; de esta forma, ha ido creando su mundo, pero necesariamente compartido con el yo y los otros.

En torno al río late una poética en la que la palabra es imprescindible para recomponer los fragmentos de cuantas imágenes se van distorsionando en el transcurso irreversible de las aguas; la palabra trae hasta ellas la armonía o el enfrentamiento necesarios para que esta poesía mantenga su vitalidad.

13. (Pan)teísmo léxico o el mundo religioso en el vocabulario.

La obra de Diego Jesús está sembrada de un vocabulario de eco religioso, del ámbito ceremonial y de palabras que trasladan al mundo personal de las creencias individuales. Conviene recordar cómo en el tiempo fundacional, en el principio fue la palabra, como se señala en el comienzo del cuarto evangelio, el de san Juan. Quedó ligada aquélla desde entonces a la religión, al misterio, a lo sagrado, a lo que se ha de construir, casi restringido el acceso hasta ella pues era motivo de veneración y temeroso respeto. El poeta, “lañador

de mundos” tan distantes, consigue el acercamiento hasta alcanzar la fusión entre lo humano y lo religioso, deshaciendo la verticalidad arriba-abajo que animaba ambos ámbitos tan distantes aparentemente. Cabría decir con Antonio Carvajal (1999:187) que “La palabra es un bien que se trabaja”, un patrimonio en el que ha de ser engastada y pulida, también dominada, un medio con el que distraer o apaciguar la fragilidad humana, con el que prolongar la espera a la que el ser humano está sujeto.

“El hecho de que en mi poesía pueda hallarse con facilidad un vocabulario perteneciente al mundo religioso, cuando no poemas vinculados con ese tema, pudiera deberse a la relación un tanto asfixiante de mi infancia con una cultura que giraba siempre en torno a la iglesia y sus actividades”, reconoce el poeta en respuesta a Méndez Rubio (2004:165). Eran años en los que la vida y las costumbres, sobre todo en el medio rural, permanecían sometidas al subyugante y único posible magisterio de la Iglesia cuya capacidad para decidir sobre lo bueno o lo malo era universal.; de este modo se obligaba a imaginar constantemente aquel mundo de las creencias y de lo invisible: “nos convertía en visionarios”. Era la manera de estar en el mundo.

Grito con carne y lluvia (1961), como ya se ha comentado, es un poema de aliento fundacional, abstraído de un espacio y tiempo concretos, en el que se intuye la presencia nunca vista de un Creador Supremo; en él se imponen la fe y la creencia en un Salvador-Redentor que pasa por el sufrimiento del Gólgota. Se completará la escenografía con la presencia de alguien en quien descargar iras y fatigas, alguien capaz de reproducirse y así prolongar la Historia a lo largo del tiempo cambiante; así se “creará” un ser necesario cuyo destino será mantener la esperanza en un incierto paraíso futuro después de haber caminado entre miserias a lo largo de una vida. La primacía de lo divino sobre lo humano es evidente en este poema en el que dichos ámbitos se fusionan en desigualdad, ya que lo humano siempre estará condicionado a la voluntad divina. Aquí y así nació “el culpable pastor de mis palabras”.

Nos fijaremos en primer lugar en el vocabulario empleado para presentar objetos utilizados en el culto y en las ceremonias religiosas.

El altar como piedra o mesa sobre la que celebrar ritos, su sentido originario, se amplía a otras realidades, queda trascendido y trasladado a situaciones diferentes. Desde el sentido religioso originario -“altares florecidos para el rezo” (*Ámbitos...*, 1963:9)- poco a poco el altar irá adquiriendo una pátina menos fría y ritual, más humana: “Deja que con tu voz / ... yo haga / un altar en la noche”, “ahí el callado altar” (*Coro ...*,1968:30,93),

“sobre qué altares / me sonrío esta máscara”, “En los altares de la carne cumplen / el dolor y la vida”, “en qué viejos altares/ ... recé por ti” (*Fiesta ...* 1976:13,27,45). Serán nuevo escenario no para sacrificios o rezos sino para instalar nuevos dioses, para situar la imaginación humana donde antes estuvo la oscuridad divina, alzándose así otra forma de idolatría: “Un dios falso en su altar es la palabra”, mientras que la magia consagra las cosas “en su altar misterioso” (*Bajorrelieve*, 1998:47,53). En *Itinerario...*(1996:52,63,66,77) hay “altares / de alucinadas geometrías”, “gozosos altares”, “Altares de su cuerpo,..., los toreros encienden / trozos de tiempo”, “Debes,..., construir un altar”. Queda así transformado el altar en símbolo poliédrico sobre el que se podrá consagrar todo aquello que nunca antes se había aproximado a lo divino; ha sido el yo poético quien ha decidido elevar al altar también lo profano.

En la mayor parte de los templos solía haber una plataforma desde la que se predicaba, se anunciaba el mensaje, se daba vida a la palabra, se dirigían los rezos y hasta se condenaba conductas y comportamientos. De esas palabras dichas desde el púlpito nacerían necesariamente imágenes y visiones imaginarias que iban a poblar las mentes de los fieles que, temerosos y aturcidos, escuchaban recreando imágenes y preguntándose en quién pensaba el predicador que lanzaba tales palabras; cada uno deseaba que fueran para el otro. Encontraremos “púlpitos serenos”, “monjes / y púlpitos”, “el púlpito / de nuestra gloria” (*Coro...* 1968:43, 62,93); “a la sombra del púlpito” estará el diablo, al “frescor de la cúpula” (*Fiesta...* 1976:44), porque tras el clérigo y su palabra ¡cuántas veces se esconde el diablo! “La autoridad, / [...] /... bajo el púlpito asiente” ya que los intereses del predicador y de quien manda confluyen en idénticos objetivos y destino, se defienden mutuamente. Los sermones son “de oro y piedras preciosas” y terminan siendo pronunciados por “voces de plata”. Hay “púlpitos / borrados por el tiempo” (*Bajorrelieve*, 1998: 69,72); otros son poéticos, “púlpitos altísimos” que atraviesan la luz del río Júcar (*Itinerario...* 1996:48); éstos se han convertido en imagen y reflejo.

Los comulgatorios aparecen ya en el primer poema de *Ámbitos...* Distintos serán aquellos que facilitan formas no comunes de comunión, servirán para expresar sentimientos y vida emocional: “eres el viejo comulgatorio / donde oculto mi vida”, hasta considerar “los ciegos / comulgatorios del vicio” (*Coro...* 1968:20,93).

Aún se puede encontrar una amplia relación de vocablos que designan objetos de carácter religioso; en *Ámbitos ...* (1963:9, 27) la cruz, el sagrario; un escapulario, los misales, las estolas y los cíngulos (*La ciudad*, 1965:57,66), casullas de color verde y

“casullas fenicias” (*Bajorrelieve*, 1998:37,68); “viejos palios”, reclinatorios, (*Fiesta ...* 1976:13,44) o “palios en las sombras” (*Bajorrelieve*,1998:68); retablos en los que se muestra la desnudez de los ángeles, “cálices florecidos de júbilo”, devocionarios, estampas, recordatorios con oraciones y datos personales del finado, “un rosario de pétalos de rosa” (*Itinerario ...* 1996:40,52,60).

Las palabras extraídas del rito ceremonial o de la práctica religiosa son también numerosas; como ya se ha señalado, no se trata de diferentes formas de descripción sino de la apropiación de un léxico que en numerosos ejemplos perderá su especificidad significativa habitual a la vez que va adquiriendo otra. Ya se aludió anteriormente en *La valija* a la celebración y significado del Miércoles de Ceniza; vamos a seguir el léxico desde el que se fijan otros actos y prácticas religiosas que con cierta periodicidad se repiten: el rezo de la novena, aleluyas y salmos, el rosario, la misa de doce, las invocaciones en la letanía “Arca de la Fe”, “Estrella Matutina”, bautizar, *Ámbitos...* (1963:9, 29, 32, 37). En los poemarios siguientes se recogen de nuevo términos léxicos que hablan de ceremonias o momentos de las mismas; así, en *La ciudad* (1965) se recuerda un entierro de tercera (p.55), una de las tres categorías en las que se clasificaban los entierros según el número de sacerdotes que celebraran las exequias o los gastos suntuarios -velas, flores, féretro, música y coro...-; la procesión (p.63). Ofertorio y consagrar las encontramos en los primeros versos de “El camino”, de *Coro...*, “vimos.../ cómo los trigos consagraban el campo, y un ofertorio / de caballos y niños trotaba por la hierba”; en el mismo libro se lee: “me bendice tu sombra / clandestina”, del techo caerán “la oración y el conjuro”, “¡Qué antigua oración es esta / del cuerpo! ¡Qué rezo se oye / por la carne...!”, de nuevo aleluyas y misa y “dóciles ritos, salmos / donde el amor / es fiesta” (1968: 18, 20, 27, 56, 58, 62). Ya en *Bajorrelieve* (1998:70,73) hallamos el término comulgar -“comulga / con pétalos nocturnos”- con un claro simbolismo y evidente desplazamiento significativo; “el párroco bendice / cada rincón” y suplica a los fieles “que en oración sigan postrados, rueguen”. Y si la liturgia tiene al Júcar como dios del lugar, será “vegetal y sagrada”, *Itinerario...* (1996:52).

Este nivel religioso del léxico en la poesía de Diego Jesús acaso sea la expresión de otra realidad que subyace oculta y ahí fijada en el alma humana. Esta forma religiosa del vocabulario no debiera llevarnos a creer que la obra se ha transformado en poesía religiosa sino que los ámbitos religiosos y su terminología léxica han sido incorporados al mundo laico y civil de esta escritura, cubriéndola con esa pátina especial que ha adquirido lo

religioso y traspasando vivencias y sentimientos humanos; de esta forma, se presentan entrecruzados ámbitos tan distintos. No obstante, convendría recordar con A. Colinas (2009:52) una sugerencia de Hölderling, que “Toda la auténtica poesía es religiosa”; la palabra poética con frecuencia es imprecación, ensalmo, lamento, plegaria; la poesía y su escritura en las culturas primeras mantenían lugares comunes con la religión. En la obra creativa del poeta de Priego renace esa conexión, acaso no tan extraña, entre lo laico o civil y lo religioso.

Otro grupo importante de palabras lo constituye el formado por las que están relacionadas con la creencia al margen de la razón; por ejemplo, la fe: “y ahora que puedo, / quisiera decir Fe, y digo: Fe” (*Ámbitos...*1963:10); o en estos versos, “ni el que se santigua / porque no tiene fe”, del poema “Color solo”, de *Bajorrelieve* (1998). La convicción de que Dios existe y está presente como una realidad más de la vida, en el día a día, es muy evidente en los primeros poemas: “Y parecía que Dios estaba vivo”, “tú, niño por la gracia de Dios / ... esperabas / [...] / a que don Juan entrase y empujara / tu corazón de niño hacia el sagrario; / [...] / ... y Dios se consagraba sin remedio”, “aquel Dios misterioso de tus años, / que creció contigo y que llegó a tu edad” (*Ámbitos ...* 1963:21,27,28); era lógico plantearse, como sucede en “El camino”, “¿Quién no ha creído en Dios, en sus ojos abiertos o en sus manos alegres?”; se imaginaba un Dios omnipresente, poderoso y humano. Y como en cualquier proceso se evoluciona y se cambia; “Perdida / la memoria de dios” habrá que buscar el “antidiós”, necesario para el equilibrio entre el bien y el mal; por tanto será preciso crear al demonio, objeto del poema “(El demonio)”, parte de “Fuegos fatuos”.

De ahí, se pasará más tarde a dios y a los dioses, ejemplo y proximidad del ser humano ascendido: “oigo tus pechos como copas de nieve con las que se embriagara, /...un dios / al que nadie recuerda”, las manos en Altamira serán utensilio y “los dos primeros dioses/ tallados en la piedra”, la palabra se habrá transformado en dios falso, también colérico y dispuesto a entrar en las páginas de la Historia (*Bajorrelieve*, 1998:27,28,47,69). Poco a poco nos acerca hasta una divinidad que pierde eternidad porque se humaniza y queda expuesta a lo contingente, como se puede deducir de este verso en el poema homenaje a Lorca en *Itinerario para naufragos* cuando la realidad es la ciudad, “dime que no son ciertos tus dioses con gusanos”, dioses y gusanos.

Pecado, otro de los vocablos que se encuentra en diferentes poemas; no será considerado como quebrantamiento de la armonía o de la norma moral, “¿Cómo / suena el

pecado por la piel, y aconseja / el lugar” (*Coro...* 1968:22), sino como juego y superación de imposiciones incomprensibles, fuera de la influencia de normas sin razón: “Me salvaría si hoy pudiera / pecar contigo. Pero ya nadie viene a perdonarnos / o a condenarnos” y hasta el pecado se hace “apetecible como una fruta nueva” (*Fiesta...* 1976:30) porque se han superado los miedos y dudas así como las condenas sin justificación racional. Aparece el pecado entre salvación, condena o a perdón como si de una correlación obligada se tratara; lo encontraremos de nuevo en el poema “La lágrima de san Pedro de <<El Greco>> III del libro recién citado: “ved cómo el ocre / tardo del hábito hiere o perdona, salva o maldice, nuestra más honda pasión / hacia el pecado”; y en “Tiempo desolado” III algo hay que “nos condena y nos salva”.

Otros vocablos como sacrilegio (*Fiesta...* 1976:63), paraíso en *Bajorrelieve* (1998:47,68) o en *Itinerario...* (1996:60,63), exvotos en “Escombros de la luz”, los santos Sebastián e Isidoro, santa Rita de Cassia, de “Calderón de la Barca, 41”, continúan el amplio recorrido léxico que habla de creencias religiosas presentes en el culto y ritual, en las ceremonias.

Ante esta presencia léxica, el yo poético trata de desvelar cuanto de misterio tiene el ámbito religioso, tan próximo y al mismo tiempo alejado; confluyen lo humano y laico en lo religioso, lo divino parece descender mientras que asciende lo humano; se crea de esta manera un mundo personal con nuevos disfraces, con apariencia distinta en la que se intenta el contacto de límites imposibles. Se accede, a través de imágenes creadas desde este vocabulario, hasta ideas y creencias siempre abstractas, pero ahora visuales y más fácilmente imaginables.

No podía faltar el léxico con el que referirse a edificios y espacios destinados al culto y a la oración. Como invitación imaginaria a formar parte de la verticalidad, las torres y espadañas de iglesias y catedrales, igual que el humo del incienso o las plegarias, señalan hacia lo alto siguiendo líneas que no tienen fin. La verticalidad ascendente pareciera indiciar valores morales.

Iglesia e iglesias serán edificios de presencia casi obligada en el paisaje rural y urbano: “llego hasta la Iglesia, / antigua y necesaria como un árbol”, leemos en el primer poema de *Ámbitos...* uniendo así paisaje, arquitectura y religión.; iglesia la volveremos a hallar en *Coro...* (1968:18), *Fiesta...* (1976:43). Templo, de significado amplio y universal, aparece en *La ciudad* (1965:13), “Casi / se han convertido en templos / las azadas”; “sé tú / como la viga madre / que sujeta a un templo”, “sobre las piedras frías de este templo, os hablo”

(*Coro...*1968:27, 94). En *Itinerario...* (1996:27, 59) están catedral y templo, o alcoba como “un lugar sagrado / para mí”. Santuario, en *Bajorrelieve* (1998:28, 47, 51). Sacristía está en el primer poema de *Ámbitos...*, en *Coro...* (1968:95), *Fiesta...* (1976:43), *Bajorrelieve* (1998:33,68); capilla, en “Bajorrelieve” IX y en *Itinerario...* (1996:40,60); ábside, en el poema “Ante las ruinas del convento del Rosal”; coro, en “Escombros de la luz”. Sirvan como muestra las citas anteriores, pues en ningún caso se ha intentado una relación exhaustiva.

Cabría señalar, junto a los anteriores, otros espacios periféricos y del entorno de lo religioso. Así, los lugares de formación para futuros guías de las almas: “lentos / seminarios al sol”, *La ciudad* (1965:37); “Convento, casa / de negros sacristanes” -así lo dibujaba en la original taberna con siete puertas-, o el convento como lugar de refugio, o variantes más precisas como son la abadía y la cartuja, (*Coro...*,1968:86,94). Adentrados en esos espacios, no puede faltar uno tan próximo como el claustro del convento del Rosal; habrá otros como aquél que protege un jardín en su interior y donde “vence el tiempo a la luz”, se escuchan las voces de un tiempo pasado; o ese otro que será invención del Júcar, con imágenes que invitan al ceremonial de la consagración de sus aguas:

Un silencio de pórticos,
de sombras derramadas y de cristales líquidos
edifican el claustro
de su voz, turban con los más hondos
y fugaces inciensos la gloria
de un cortejo de cálices florecidos de júbilo.
Enciende su liturgia,
vegetal y sagrada, un resplandor oscuro.

(“Júcar” IV, *Itinerario...*)

A éste último claustro lo acompañarán “sombras conventuales, sacristías de agua” y “ecos conventuales (*Bajorrelieve*, 1998:33,68).

Evocar para crear es lo que procura el yo poético; desde la evocación se alcanzan realidades y mundos no imaginados. Cada una de las palabras destacadas anteriormente consigue evocar e introducir otros ámbitos cuando abandonan su significación denotativa.

Necesaria será la concurrencia de otros términos léxicos, cuantos hacen referencia a quienes están destinados a mantener templos o habitar monasterios, a subir a los púlpitos o a utilizar los cálices revestidos con estolas y casulla, o a ser complemento necesario para

el buen discurrir del entramado religioso: novicias, párrocos, pontífices, teólogos, frailes (*Bajorrelieve*, 1998:68); monjas, arciprestes, clérigos, abadesas, monjes (*Coro...* 1968:37, 59, 62). Y seguirían en otros libros más frailes, clérigos, párrocos, confesores, monjas, sacristanes...

Este amplio y abundante léxico de carácter religioso sugiere, en aquellas ocasiones -la mayoría- en las que la connotación ha desbordado y ampliado la denotación, una lectura laica, es decir, se han desacralizado los vocablos, han sido descendidos de sus altares para dibujar, encubrir o insinuar vida y vidas; tal vez no sea exagerado hablar de la paganización de lugares, creencias y espacios de culto relativos a la cultura cristiana en la que el yo poético está inmerso. “El léxico constituye la puerta de entrada a la interpretación de un mundo poético, pues invita al lector a abrir esquemas de interpretación de la realidad”, señala Ángel L. Luján (2006:68) destacando la importancia del léxico para el lector y su interpretación del mundo poético en el que se sumerge en la lectura. Cada una de las personas, de los lugares, de los espacios o de los objetos nombrados en este repaso léxico poseen una gran capacidad genésica, porque desde la evocación despliegan su actividad para generar otra realidad, abren el camino a nuevas referencias.

Desde la desmitificación del ámbito religioso tradicional nacen en la obra creativa del poeta conquense otras sugerencias de culto, nuevas creencias, diferentes maneras de celebración de lo erótico-amoroso. Transustanciación, o metástasis, de lo religioso en lo humano haciendo coincidir ámbitos nacidos de la misma necesidad, de la precariedad ante los “agujeros negros” tan frecuentes en la esencia del ser humano que, a veces, los oculta bajo creencias y paradigmas que únicamente disimulan o disfrazan la fragilidad de su existencia.

14. “Necesito acompañar a los colores”

Como si hubiera de ser necesaria la existencia del color, este verso de *Grito con carne y lluvia* sugiere la presencia del cromatismo ya desde el tiempo genesíaco y desde los inicios creativos. Y, como anuncio de lo previsible, el color y una gama variada, no excesiva será constante presencia / ausencia en la obra poética de Diego Jesús Jiménez; sin embargo, pareciera a primera vista que los colores están solapados y sin brillo entre los versos, como si no existieran, pero sus destellos no pueden ser apagados aunque aparezcan rodeados de las impertinencias del ser humano: “Ved .../ la mala vida que discurre en la

limpia / bilis del amarillo, o ved cómo arden / las manías del rosa; o mirad a la cumbre del azul suicidándose, sobre / las heridas fugaces / que un rojo claro disecó entre sus labios” (“La lágrima de san Pedro de <<El Greco>>” III). ¡Qué distinta la actividad o la proyección de cada uno de los colores!

Conviene detenerse en primer lugar en el poema “Color solo”, de *Bajorrelieve*; en él un solo color, el verde, se convertirá en camino y respuesta, en insinuación que abre la posibilidad de nuevas coloraciones monocromas. A través del verde claro “que nos trae alegría y esperanza” transitan sentimientos y la posibilidad de futuro; otro será “el verde oxidado / del tiempo” más parecido al del musgo o al de las botellas “llenos de incertidumbre y de sollozos”. ¿Qué pensar de los verdes que “nos dicen adiós desde las estaciones o desde la ventana”? Un color de despedida, se aleja de la alegría. Y el verde “de los cuarteles o el de las casullas”, que nunca “dan flor”, no anima la esperanza sino el temor, no sirve a la libertad sino a la obediencia ciega, al temor, al castigo; sin embargo, “el verde de la infancia” será compañía constante e invitará a soñar, a la aventura; se encontrará con el verde del mar, sin límites ni fronteras en su inmensidad. En el poema se contempla el color verde como símbolo; en algunos momentos de la vida o de la Historia ha servido para identificar a quienes se han vestido con él -como se recordará el verde es el color emblemático del Islam- y lo han paseado para imponer ideologías, creencias o formas de pensar y de vida, sin disidencia alguna. Color solo, no sólo color.

Habría que recordar que en varios poemas de *Fiesta en la oscuridad*, cuadros concretos y la pintura, otra de las facetas artísticas y creativas de Diego Jesús, se convierten en objeto poemático. En palabras que recoge Méndez Rubio (2004:168) el poeta lo explica así: “Muchas imágenes de mis poemas surgen de la mirada de quien ha contemplado las cosas con la retina del pintor; traté de expresar con palabras imágenes vividas muchas veces o de reflejar, por ejemplo, un momento peculiar de la luz”; mirada de pintor y palabra de poeta buscando siempre la luz.

Además de lo ya indicado, hay que resaltar que los nombres de colores más frecuentes a lo largo de esta obra poética son el verde, aproximadamente en veinticinco ocasiones, con mayor presencia en *Fiesta en la oscuridad* y libros posteriores; el azul con matices azulipardo o azulado, en torno a veinte, aunque más desigualmente repartido en sus apariciones poemáticas.

Se establece, por lo tanto, un eje verde-azul en el que confluyen vegetación y vida - “verde / prado sobre el que aún, la bondadosa mentira de la infancia / nos salva”

(“Crepúsculo en las aguas del Júcar”)-, sentimiento y naturaleza -“Está ya amaneciendo. Nacen arrepentidos / unos de otros los azules” (“Júcar” II)-, acaso anuncio de muerte - “oscurecidos verdes / sin floración ni savia” (“Escombros de la luz”)-, o contemplación de una forma de inocencia -“Llega ya el príncipe / de tus libros azules” (“El silencio”), “azules / me contemplan las aguas.../ [...] / Azules / me contemplan sus aires” (“Paseo al mar”)- y de la fabulación.

La paleta léxico-cromática y su campo semántico se amplía, de mayor a menor frecuencia, con el blanco -a veces desajustado como en “la blanca sombra / del rostro que fue amado” (“Antiguo amor”) o “blancos cuervos” (“Fuegos fatuos”, “Dios”)-, negro y gris, rojo, amarillo, ocre, cadmio, malva, violeta, siena, rosa, morado, pardo, púrpura,...

Además de los colores citados, hay otros sin cromatismo, poéticos y creativos, que nacen de la confluencia de imaginación y percepción sensorial más que, como diría Rimbaud cuando explicaba la sinestesia, del desarreglo de los sentidos. “Color de cuna” y “color de verso”, en *Grito con carne y lluvia*; en “Tiempo desolado” II aparece “color descalzo” y en “Plaza de santa Ana” hay rosas “con el color del aire”: colores sin pigmento, pero plenos de evocación sentimental sugerente.

No quisiera terminar “Ejes de la poética” sin hacer referencia brevemente a dos elementos significativos que subyacen en estos poemas: la piedra y la noche.

En “Ronda del hombre, VI”, por ejemplo, la piedra se presenta como símbolo: “Tomás ha creído en las piedras, ha creído / que es amor verdadero su dureza .../ [...] /...Ha querido ser piedra”. Recuerda Cirlot (2003:367) que la piedra es “símbolo del ser, de la cohesión y la conformidad consigo mismo”, por eso Tomás Sánchez, organista que interpretaba el “Miserere” de Chopin, desea ser piedra porque con su dureza y permanencia, aunque sometida a la erosión y otros cambios, se opone a la muerte y a la decrepitud entendidas desde parámetros humanos. Si se desea que algo perdure, ojalá se convierta en piedra, se piensa; así, en “Ronda de las piedras”, momentos incontrolables pero fecundos de duendes y payasos “arden / en el aire, se transforman / en piedras” como forma de perdurabilidad y permanencia. De igual manera, cuánta vida, qué Historia han quedado apresadas en la piedra, como en “Bajorrelieve” para afrenta del olvido. Aunque algún día termine en pedazos o arenisca, sobrevive al hombre en el tiempo, pues “Sobre piedras remotas, cuaja la luz” (“Amanecida en Cuenca”) y se podría añadir que las piedras guardan la memoria, sugieren la palabra no escrita y la imagen no grabada, como recuerda el poeta López Costero en *Memorial de las piedras* (2009).

La noche siempre ha estado relacionada con la fertilidad, con la espera de la luz del día, también con la muerte. Por otra parte la noche ha servido de acogimiento para la imaginación emocional y, como diría Edmund Burke, es grandiosa y sublime porque camina inseparable de los miedos y temores primordiales del subconsciente colectivo. “Por la noche es más grave nuestro exilio, el camino hasta un árbol.../ [...] /... Por la noche regreso / de mi viaje a los sueños, abro la puerta de la casa, desafío, trabajo / en mi virtud” (“Ronda de la noche” II): la vida en la noche se entiende de otra manera porque es capaz de arder el silencio y, sin ser convocadas, acuden imágenes entre las sombras. “Deja que con tu voz / y tu perfume, yo haga / un altar en la noche” (“Ideal”): el culto y los ritos en la noche, incluso los dioses y los demonios, adquieren valores diferentes a los considerados a plena luz, es la magia que guarda y mantiene consigo, embozada. Y así, día tras día o noche tras noche. Hospicio o acogimiento se extienden a lo largo de ella, “Sólo el asilo / de la carne, el hospicio / del cuerpo, nos acoge en la noche” (“Amor oscuro”); el disfraz o la apariencia también se convertirán en acompañantes y guardianes fieles.

Como símbolo y definición de una situación histórica la encontraremos tempranamente en “Carta a Eduardo de la Rica”: “La noche, / ha caído también por una España Grande y Libre”; si al mismo tiempo es social y colectiva, entramos en “Tiempo desolado” I en el que se confirma que “Sobre todo es aquí / la tristeza y la noche”. Habrá momentos en los que ésta sea individual y personal, entonces las sombras habrán comenzado por situarse alrededor, hasta ser consciente de que poco a poco irán adentrándose, “sombras / que ahora penetran mi corazón... se hacen oscura noche / que desciende por siempre” (“Sombras en Priego”), como si aspirara a ser eterna.

No siempre la noche ha de ser fracaso y ausencia, pues de alguna quedarán momentos felices en la memoria, “¡Qué noches encendidas de música / han desvelado a mi alma” (“Río Escabas”); habrá pervivido de otras noches la ilusión de tiempos mejores frente a la oscuridad, hasta poder decir de la “noche / que es claridad y esperanza” (“Poema en Altamira” III).

Mas el yo poético, a pesar de instantes fugaces, es consciente de la realidad en la que está envuelto, no ignora lo difícil que es mantener la esperanza en la prontitud de una amanecida que parece retrasarse, de ahí que parece rendirse a lo evidente: “Dime que no es verdad la noche”; se pregunta inútilmente a sí mismo en el poema homenaje a García Lorca, como si acabara de despertar a una realidad social y humana que ni comprende ni acepta o fuera posible otra respuesta que la ya esperada.

Quedan señalados en este capítulo elementos destacables que procuran unidad y la coherencia precisas a una obra poética que no queda agotada en lo anterior sino que encierra tantas posibilidades como lecturas; de ahí la importancia de la misma.

Cualquier libro es una fiesta de la palabra; un libro de poesía es el enaltecimiento de la palabra, la palabra y el lenguaje son nuestra habitación, “la casa del ser”, una de las razones del hombre. Muy acertada me parece la reflexión de Lledó al respecto:

“Un elemento imprescindible en el territorio de la libertad es el lenguaje. Pero esa inconsciencia que nos habita en nuestro <estar> en la naturaleza, la padecemos muchas veces ante nuestro ser en el lenguaje. Se ha hecho tan propio de cada individuo el universo conceptual de palabras entre las que vive, que apenas es consciente de que ese espacio hay que habitarlo, construirlo, cuidarlo, pensarlo. La habitación en esa <casa del ser> es una continuada tarea de aprendizaje y claridad” (2010:4).

La palabra tiene capacidad para configurar la vida de quienes la poseen, de guiarlos y acompañarlos siempre y cuando sean capaces de entenderla. Tal vez queden en la palabra algunos rincones por descubrir y ojalá sea así pues se evitaría la rutina de lo repetitivo, de lo esperado, de lo ya dicho.

A MODO DE FINAL: CONCLUSIONES

XII “FUGACIDAD INMÓVIL”. CONCLUSIONES

De manera tan sugerente titula un poema inédito en libro, son dos palabras capaces de definir tantas situaciones y momentos, contradicciones y apariencias en que cualquier respuesta racional y lógica se desentiende de la realidad. Sirvan de pórtico esas dos palabras, nada inocentes, para introducir las conclusiones a las que se puede llegar tras la lectura personal de la obra del poeta pricense.

Fugacidad e inmóvil, ambos términos unidos proponen una aporía desde la que es posible interpretar y leer la obra poética de Diego Jesús: hay un sustrato firme, un sedimento -infancia, memoria, vida y caducidad, ética antes que estética- sobre el que se levanta cuanto es tiempo y devenir, lo fugaz y pasajero, entendidos no como intranscendencia evanescente sino como aquello que a pesar de haber pasado rápido deja huella y rastro hasta asentarse y formar parte de un sustrato personal que se irá afianzando y ampliando cada vez más debido, entre otras cosas, a la memoria, al paso tiempo. “El poema que intentas / como el amanecer va deshaciéndose; es una nebulosa / que no puede expresarse”: no estamos frente a la nada ni asomados al vacío, ni nos rodea el abandono más absoluto pues en el amanecer confluyen luz, emoción, imágenes, vida..., sino que estamos plantados ante la imposibilidad de abarcar tanta vida en su inmensa manifestación, ante la incapacidad del ser humano para detener el devenir en su fugacidad, ante la inexperiencia para aplazar el tiempo presente.

La primera de las conclusiones tras la lectura de la obra poética de Diego Jesús es señalar que ha de ser contemplada como un todo único en movimiento ascendente y en constante afluir, un *continuum*, un itinerario que sigue caminos, sugiere lugares, sendas o peculiaridades sin necesidad de ser dividido en tramos ni etapas tras las que sea preciso hacer un alto y detenerse a observar lo recorrido; recuérdese con qué ironía el autor asociaba las etapas en la creación literaria a una vuelta ciclista con sus etapas de la que él nunca fue partícipe ni partidario. La disgregación divisoria en etapas y períodos creativos - como si del paso de las estaciones del año se tratase- quede como útil didáctico para una clasificación divulgativa Desde *Grito con carne y lluvia* (1961) -poema digno de ser tenido en cuenta por su innovador desbordamiento visionario, el movimiento y fusión de imágenes cinematográficamente montadas- la obra va creciendo, abriéndose cada vez más

a la vida y las vidas, acogiendo el tiempo y la Historia, hurgando en el acto creador o desenmascarando la realidad con ayuda de la palabra hasta desembocar con todo cuanto ha sido material de creación en *Itinerario para naufragos* (1996) donde, finalmente, ha afluido y reposa, como en un delta, lo que sí será ya obra, aquello que se convierte en imprescindible y necesario para intuir o entrever desde la duda y la sospecha qué condiciona, limita irracionalmente al ser humano, qué es lo que lo mueve. Ahí será posible rastrear y escuchar ecos de cada uno de los libros anteriores, en ese poemario están la indigencia y la riqueza propias y ajenas, del yo y de los otros, los espejos tras los que se burla la realidad.

La obra poética de Diego Jesús comienza por fijarse en aquel tiempo y espacio primigenios en los que un creador imaginó y creó un ser diferente a cuanto tenía forma y presencia, al hombre; decididamente lo coloca arraigado para siempre a la tierra, le asigna un tiempo medido y ajustado, con destino al acabamiento, sujeto a la desaparición, a la muerte; será el personaje que a partir de entonces ocupe la escena y la dirija, autor-actor-director de una ópera bufa a veces, en la que falla en muchas ocasiones la tramoya y el espectáculo se derrumba, se convierte en incontrolable.

Sin detenimiento ni tiempo que perder, obviando la escritura más convencional y frecuente de la época, “poeta escritor” y yo poético proyectados en “poeta escrito” proseguirán su trayecto a la búsqueda de una escritura personal, sin temor al riesgo, hasta alejarse poco a poco de lo que entonces se ofrecía como habitual; avanzarán hacia una escritura más sugeridora y visionaria, sin sometimiento a la racionalidad, siempre próxima a la condición humana pero sin aceptar la servidumbre de un realismo estéril y confesional.

En *Ámbitos de entonces y La valija*, ambos publicados en 1963, el yo poético ha centrado la palabra (re)creativa en un tiempo vital más delimitado con una finalidad, retenerlo y salvarlo del olvido, en ámbitos muy concretos en los que unas vidas apenas mantenían esperanza alguna mientras que otras se estrenaban en lo desconocido, infancia y juventud. Comienza así a reunirse la memoria primera entre “alabanza de aldea” o lo próximo, lo cercano y familiar frente al anonimato y lo impersonal de la ciudad en la que el hombre parece perdido ante la imposibilidad de abarcar cuanto se presenta ajeno ante él.

Cuando se publica *La ciudad* (1965) en la poesía de Diego Jesús se había asentado una actitud reflexiva y meditativa que puede observarse desde los primeros versos: “Es una vida, / un nuevo corazón puesto en el fuego, / una trampa al final”; asomado a imágenes

que aún recuerdan un tiempo reciente y próximo pretende crear aquellas otras que presentan otra realidad, transustanciada y nueva porque ha sido creada.

Coro de ánimas (1968) ahonda más en la emoción y el sentimiento amoroso, nunca abandonados en los libros anteriores, pero ahora se desatan y manifiestan de manera destacada en el Libro I; el amor será la fuerza que mueve y revitaliza la escritura, recuperada desde el recuerdo lejano en un presente de aquel pasado. Al mismo tiempo retomará la reflexión más existencialista y parece dejarse arrastrar por la frustración ante la imposibilidad de controlar el paso del tiempo y sus consecuencias. El poema final, “Despedida”, será rotundo, sin espera de respuesta alguna: “Me despido. Me marchó / para siempre”, con un cerrojazo final, “Hasta nunca”, apocalíptico, de poeta profeta que recuerda por esa fuerza de la palabra clausular e incontestable a cualquier anunciador de un próximo y definitivo final. De aquel sentimiento amoroso no queda asua perceptible en los poemas del Libro II y Libro III; la desesperanza parece haber ocupado su espacio y otros más.

La vida es presentada en *Fiesta en la oscuridad* (1976) como irrealidad, apariencia, espejo tras el que se esconden los sueños de alguna forma de realidad. El poema homónimo, “Fiesta en la oscuridad”, debe ser resaltado como poema fundacional y troncal, pues en él germinan ya los libros siguientes, en él se vislumbran el trayecto y las marcas del camino a seguir: cómo leer el tiempo y la Historia, de qué manera observar la realidad desde la apariencia y sus disfraces, cómo distraer y en qué ocupar al hombre ante la seguridad y el convencimiento de que acceder a paraíso alguno es un proyecto largamente peleado pero inútil y perdido, saber si la palabra será capaz de significar o, por el contrario, habrá que reconocer carencias importantes en ella. Así pues, este poema representa la madurez total, el tronco del que seguirán brotando ramas hasta desgajarse y mantener vida propia. A partir de aquí, desde este poema, la creación poética, la escritura creadora de Diego Jesús Jiménez discurrirá por un itinerario por el que pocos poetas han logrado transitar pues ignoran que vivir es el regreso “de una guerra perdida”, prefieren asomarse a la ventana en vez de soñar la realidad, les es más fácil ser testigos inmutables de cuanto desfila ante ellos que desviarse indagando otras posibilidades; debieran atender estas palabras de Ricardo Molina en el poema “A una dama, gran lectora de poesía”: “No os asoméis a la ventana. / Será mucho mejor / que soñéis lo exterior”; soñar nunca será límite para la libertad mientras que ser simplemente notario que anota en su cuaderno de manera fidedigna lo que se le presenta como realidad no es destino para los creadores.

En *Bajorrelieve* (1990) una profunda reflexión recorre todos sus versos: indagación sin respuesta definitiva ante preguntas y dudas que acosan al ser humano, su falibilidad, la ruina como espejo, ejemplo o final de lo que vendrá, el Tiempo y la Historia como elementos que irán conformando la vida del hombre. ¿Habrá de acudir al Arte, al poema como ilusión o freno a la provisionalidad y al avance inmisericorde del tiempo? ¿Será la palabra capaz de desvelar alguno de los misterios o habrá de ceñirse a ser simple instrumento que muestra lo evidente? Acaso hayan de buscarse las respuestas en lo que queda esculpido en los bajorrelieves que testimonian lo inevitable ya sucedido; en su lectura se presiente, casi se anuncia cómo será el futuro.

Y en *Itinerario para náufragos* (1996) desemboca la poesía de Diego Jesús; en este poemario afluye cuanto material creativo estaba reunido, o acaso disperso, en las obras anteriores, latente o manifiesto; aquí está todo: poesía y poética, memoria y Tiempo, vida e Historia, desaparecidos y sobrevivientes, la fusión del entonces y el ahora: el regreso al estar porque se es.

El yo poético ha asumido un proyecto identitario que viene de una transferencia autobiográfica y ahora deja expuesto aquí para quien desee indagar en otros itinerarios menos caminados. Entre los poemas de esta obra queda el poeta escrito y manifiesto, sin nada que esconder por parte del “poeta escritor”. Como en los libros anteriores, especialmente en éste, el poeta ha levantado amplios “espacios de meditación” (Rico, 2001:31) dejando abiertos caminos del pensar en los que lo racional ya no sirve si no es para tratar de comprender los fracasos que ha de soportar el hombre. Las mismas incertidumbres en las que ha vivido y vivirá el ser humano quedan aquí constatadas, así como las (in)capacidades de la palabra o el consuelo, tal vez, en el Arte. Aquél, hombre-poeta-yo poético, ha sido desalojado de una tierra patrimonial y conocida que podía medir con sus propios pies -el espacio amigo de su infancia- para caer en un territorio urbano desde donde ha de realizar inventario de las pérdidas, en un lugar oscurecido en el que él mismo también se oscurece entre manipuladores de la palabra y acaparadores de plusvalías varias. Si a lo anterior agregamos la sucesión deslumbrante de imágenes, su capacidad de evocación, la fuerza ética de la palabra a pesar de sus carencias, habremos encontrado una obra poética difícilmente superable. Los versos de *Itinerario para náufragos* nos llegan más porque nos leemos en ellos o porque, parafraseando unos versos de Artur Lundkvist, el poeta tiene agujeros en las suelas de sus zapatos y así conserva la

sensibilidad para captar y no perder las corrientes terrenales que lo alimentan; lo que se vive siempre queda ahí en algún rincón del alma.

A pesar de la fuerza expresiva y visionaria de los versos, aunque a veces la palabra suene tronante, estamos ante poesía visionaria o “serenamente contemplativa” que, como en varias ocasiones se ha comentado, podría extenderse en las proximidades de la poesía mística pues, como en ésta, hay unos ejes coincidentes que mueven a ambas: la sublimación de vivencias o del sentimiento amoroso, el desasosiego tras una búsqueda infructuosa o la desorientación provocada tras su la pérdida. En esta escritura poética quedan reconstruidos y aunados fragmentos de ausencias que, aunque latentes, parecían dispersos: sueños y recuerdos, ríos como el Escabas imbuido en aquel ámbito natural y humano de Priego, la magia de una infancia que buscaba aventuras imaginarias, paisajes concretos siempre cercanos y presentes como lo son algunos rincones de Cuenca.

El poeta en su itinerario creativo consiguió bordear los excesos *novísimos* que algunos pretendían imponer como canon y nunca se rindió a la exhibición de escaparate; ciertamente hay poemas de cultura en la poesía de Diego Jesús pero, como diría Prieto de Paula (1996:181), “orientados hacia la reflexión moral, o hacia la experiencialidad, por cuanto cultura y arte son ingredientes de la vida cuya plena absorción por parte del poeta excluye la tentación del escándalo exhibicionista”. A lo largo del recorrido procurará ir acopiando para su caudal poético cuanto de humano tienen el devenir, el pasado o el presente contemplados o evocados desde todos los ángulos posibles, sin perder de vista a ese ser terrenal, creado, ni desechar el intimismo que llevará adherido como acompañante -difícil hallar poesía auténtica sin alguna cuota de intimismo o sin vivencia de la realidad-, con la mirada frecuente hacia el recuerdo y la memoria.

Tras este breve recorrido por los poemarios éditos del poeta de Priego parece aún más evidente cuanto se manifestaba en un principio, que la obra la conforma un todo en constante progreso sin rupturas en periodos o etapas establecidos y precisos. En cada poemario reaparecen, con apariencia diversa, desasosiegos, sentimientos o dudas, contemplados desde tiempos humanos e históricos diferentes; brotan de modo natural como sucede con las llamas o los manantiales en algunos campos; de esta forma la obra poética se presenta como un todo entrelazado por la unidad y la permanencia; principalmente desde *La ciudad* hasta los poemas últimos aún no editados en libro se puede apreciar ese *corpus* poético que conforma la obra. No ha de olvidarse que el proceso creador es un fluir sin interrupción ni detenimiento y, del mismo modo que el caudal de

agua de un río le da vida y entidad unitaria a ese río, así sucede con la escritura -caudal- y la obra del autor -el río-. No será difícil encontrar en esta obra el eje central hacia donde dirigir la mirada: el hombre, el de hoy con su memoria, sus esperanzas, miedos y fracasos; el de siempre, portador de una herencia que no podrá rehuir y de un pasado que nunca debiera arrinconar aunque a veces sea merecedor del olvido; el hombre con sus trasiegos a cuestas, sus anhelos y desencantos. La cercanía afectiva, la emoción y la ilusión presentadas o no con sus disfraces le ayudarán en ese trayecto en el que la muerte silenciosa y a la espera tal vez asome sin ser presentida. “Quien soy y quien fui” no son sueños diferentes al detenerse en el ahora o al recordar aquel mundo mítico y primigenio de la infancia que ya fue; el que está comenzando a ser ¿ya será otro? El yo poético, siempre el mismo en espacios y momentos distintos, constatará una escritura centrada en el hombre y los ámbitos en los que se mueve; “la reviviscencia de la infancia, la solidaridad humana, la reflexión elegíaca” (Prieto de Paula, 1996:19) serán obsesiones permanentes.

En segundo lugar, es evidente que esta obra poética es un creciente e inagotable poema de amor siempre en marcha, con la muerte al acecho, de vida como mantenimiento necesario y soporte del sentimiento amoroso o de su ausencia. Tal vez en el primer poemario no se manifieste tan claramente ese triduo vida-amor-muerte, pero en los demás libros su presencia avivará la escritura y la abrirá hasta los rincones más recónditos del ser humano, aunque a partir de *Fiesta en la oscuridad* la presencia de la muerte disimulará emboscada y más contenida. El amor será la mirilla desde la que trata de observar y medir el mundo; éste habrá de ser entendido o negado desde un sentimiento que todo lo impregna hasta alcanzar la posesión y el disfrute; entonces, se quisiera eterno el mundo, porque se ha esquivado el tiempo, se ha accedido a alguna apariencia de eternidad: juego y engaño de los sentidos y disfraz de las palabras.

Quisiera, en tercer lugar, comentar cómo la calificación de la poesía de Diego Jesús como “irracionalista realista” o “realista irracional” me parece un poco superficial y escasa, pues debiera ir más allá. Así la define Molina Damiani y corrobora el poeta cuando afirma: “Todo cuanto he dicho [...], hace que considere el poema como un espacio de convivencia de lo real y lo irreal, del realismo y el irracionalismo” (Méndez Rubio, 2004:174). Sin duda, considero más acertado y preciso definirla como “real transubstanciada”, conceptos que ahondan y amplían el sentido de esta poesía. Posiblemente estemos ante una poesía antes real que realista, puesto que nace de lo vivido

o de lo soñado vivido, germina en ámbitos, tiempos y espacios por los que transita el ser humano, o el yo poético en algún momento, ayer, hoy o mañana, la vida, por eso es real. Ahora bien, esa realidad una vez aprehendida por la mirada pasa a formar parte y a actuar en un proceso creativo; la mirada crea cuando comienza a percibir, parte de esa creación será consciencia y otra quedará a la espera en el subconsciente. El yo poético comenzará a dar forma -hasta este punto del momento creativo aún podría considerarse “realista” la poesía de Diego Jesús y acaso también irracional- para crear otra realidad. “Realista irracional” parece centrarse fundamentalmente en una definición de lo externo y, como tal, se reduce a una manifestación de arquitectura exterior que apenas deja entrever la complejidad que puede haber tenido esa arquitectura que se contempla, mientras que “transubstanciada” debe entenderse no sólo como cambio externo sino que cuanto han ofrecido la mirada y los sentidos va desapareciendo a la vez que de “las cenizas” de esa desaparición comienza a surgir lo nuevo creándose, desaparecer para crear; la desaparición es un proceso que conduce a la ruina fértil, en las cenizas no sólo domina la inanición pues alguna fuerza oculta e inexplicable capacitada para generar cierta vitalidad inicial se esconde entre ellas; desde ese momento lo creado irá creciendo, se manifestará en textos poéticos esa creación; estamos ante el realismo transubstanciado. En ese proceso, como se señala en algún momento, no se podrá prescindir de lo emocional del ser humano, de lo vivido o de lo soñado, de cuanto se ha conseguido y de aquello a lo que se ha aspirado pero quedó en el camino: todo entra en el caudal creativo; cuanto más variada sea la procedencia de los afluentes, mayor capacidad generadora de vidas y mayor riqueza tendrá en sus aguas.

No se queda esta escritura poética en una simple transformación de aquello que se considere material creativo sino que el acto de crear sobrepasa el proceso de transformar, es decir, ha de llegar a transubstanciar. Realidad transformada o transcendida aún no alcanza la profundidad de lo que aquí proponemos, sería una aproximación pero aún quedaría como forma hipodérmica de entender la realidad, sin alcanzar por completo lo que supone el proceso de transubstanciación. Algo de esto último había intuido el poeta al proponer la poesía como forma de creación “a través de un lenguaje capaz de transustanciarse” (1993:28); esa capacidad del lenguaje hace que la realidad que trasladan las palabras sea realidad transubstanciada; el poeta no sólo ha de escribir las palabras y manejarlas sino que “necesita vivirlas”, cargarlas de vida. Cuando el poeta nombra un objeto, lo destruye “para crearlo de nuevo” (Méndez Rubio, 2004:172). En este proceso

habrán influido eficazmente, además del lenguaje y sus posibilidades de evocación para desarrollar lo simbólico, la ensoñación, la emoción y cuanto de visionario pueda tener la nueva realidad. De este modo, leer y entender la poesía de Diego Jesús se convierte en un constante y continuo proceso creador, servirá de guía para amortiguar el fracaso existencial que se esconde tras la muerte.

Aunque lo hemos observado desde tantas ópticas, quisiera, en cuarto lugar, volver al río Júcar, presencia constante en la obra del poeta conquense y recuerdo heraclítico. Su poesía ha encontrado alojamiento en él, en su espejo o en el fondo de sus aguas; los poemas entran y salen de ellas, fértiles como en cualquier mitología. El Júcar es la casa de la poesía de Diego Jesús; testimonio de esto, sean los versos siguientes de “Río Júcar”, poema inédito, en el epígrafe “Las cuatro estaciones” / “Invierno” publicado por Rico (2001:209):

¡Qué tempestades sueñan
en su abismo infinito! ...
...
Como licor avanza
despertando el aroma
que habita los sonidos.
¡Cuántas veces
has hallado en su imagen
la palabra que nombra más allá de sí misma!

Sin duda, el Júcar despliega una capacidad genésica en la que el poeta ha quedado enganchado; ahí nacen numerosos poemas en los que el río pasa a ser una de las almas literarias del poeta; desde él interpreta cuanto percibe produciéndose una visión psicogeográfica, que bien podríamos denominar psicofluvial. Este río es mucho más que el espacio físico que en su fluir va conformando una cuenca hidrográfica; se ha convertido en territorio sentimental y espiritual que late y siente a la vez que el poeta; sin duda, y en palabras heideggerianas, es ya un espacio amigo del ser que, finalmente, será considerado como la dimensión cósmica de su experiencia humana. El río, como elemento de la naturaleza, ya tenía entidad física pero este Júcar, el de estos poemas, nunca existió hasta que unas palabras en sus actos de lenguaje lo intuyeron; entonces el Júcar comenzó a ser ‘su río’, el del poeta, que lo descubrió y conoció al leerlo en los poemas ya terminados, no antes.

Tal vez no fuera exagerado hablar de geotextualidad en la obra del poeta de Priego, pues no sólo sería el Júcar que ahora nos ocupa uno de los ejemplos sino que, como en diferentes apartados se ha ido comentando, es evidente la relación intensa entre el poeta y la tierra que pisa que, a veces, es la misma que la tierra que vive; ésta no tiene por qué coincidir con aquélla en la que habita, aunque sí pueda haber sincronía. ¿Es el poeta quien crea paisajes o éstos provocan la escritura poética? ¿Paisajes creados o paisajes creadores? Al final, todo ha de someterse a la palabra y a la escritura del poeta o de un yo poético que, aunque signo convencional, se halla enraizado en un yo personal, memorioso y consciente; sin olvidar que, como señalaba E. Jabès (2001:54): “Escribir es, quizá, imponerse, en el seno de la semejanza, a todas las semejanzas; parecerse al fin a sí mismo, a la nada”.

“Junto al río extendemos / nuestra misericordia” y ese mismo río procura elevar sus posibilidades taumatúrgicas “a las esferas graves de los cuerpos”. ¿Qué misteriosos secretos esconderán unas aguas desde las que se ven distintas las mañanas y distintos “los altares / del tiempo”? Permanecerán en ellas sin desvelar, así se mantienen su condición el misterio y su entidad el secreto.

Vida y memoria: el Júcar; acaso, también esperanza.

El continuo correr de las aguas siempre se leerá como símbolo de fugacidad de la existencia humana tanto individual como colectiva; la permanencia del cauce como forma temporal de lo establecido señala el camino para el paso de las aguas. En ellas fijaron su residencia una ciudad cierta y otra impuesta -son la misma-, gentes e historias, arquitecturas que resisten el paso del tiempo y debilidades humanas que no alcanzan desembocadura alguna. ¡Qué diferente esta ciudad de aquélla otra -la impuesta- que tiempo después en *Itinerario...* brillará “como ola de ceniza sobre la lejanía” y se convertirá en un diario desafío para el hombre!

La ciudad de *Itinerario...* es ya otra; más lugar de exilio que de acogida, desencanto más que paraíso o Arcadia feliz; en palabras de Patxi Lanceros recogidas por Lanz podría definirse ahora la ciudad como una “creación cainita”, hasta tal punto que, prosigue Lanz, “masifica, anula diferencias, reduce identidades, homogeniza realidades diversas”(2007:145-146). La ciudad de la contemporaneidad se ha transformado, la hemos convertido, en territorio hostil, en hábitat poblada por numerosos naufragos; espacio inestable, en movilidad, en cambio constante.

Y la fugacidad, como todo lo caduco, tiene un recorrido y un punto que no podrá sobrepasar, es su punto y final; ahí se desvanece su identidad, se detiene el proceso en el que tenía sentido su devenir y encuentra la muerte; de esta manera la caducidad cumple su objetivo y alcanza su cumbre en la nada; a partir de entonces ni fugaz ni caduco tienen forma perceptible, es decir, desaparecen, caen en el vacío en el que se precipita cuanto es efímero. Precisamente ese marchamo de “poesía vitalista”, tan enganchada a la vida, es una forma de insistencia para no perder de vista a la muerte; en el espejo retrovisor de la vida asoma emboscada su imagen la muerte. Como compañera no deseada pero inevitable, a lo largo de toda su obra, y así se ha destacado, el poeta pricense convive con el desvelo constante por la muerte.

A punto final, sin retorno, suenan los versos de “Tango para un tiempo sin ti”, poema desasosegante y de “maldita belleza”, palabras estas de Molina Damiani que dan título a los apuntes para la edición búlgara de una antología de la obra de nuestro poeta: “asistes al inmenso / naufragio de la luz. Sobre la arena / quedan restos de sol / equivocados”. Los versos con que concluye este poema no olvidan aquellos otros, ya citados -“Me despido: / Hasta nunca”-, de *Coro de ánimas* en los que parecía echarse un cierre definitivo, un verdadero punto final; ahora, en éstos se escucha la conciencia de transeúnte reflexivo en unas palabras de despedida: “El poema que escribes te separa del mundo. / Llévame hacia la muerte. / Ayúdame a morir”; versos estos que no revelan forma alguna de ruego ni son expresión de un deseo sino el convencimiento de lo inevitable, la conciencia de haberse detenido ya en la última estación del viaje.

Quisiera cerrar estas palabras que hablan de camino y viaje, del pasar ligero, con tres versos de este poema que evidencian intensidad tranquila y existencial, lirismo limpio y calmado en la sala de espera: “Por si algún día llamaran a la puerta / y fuera ella que vuelve, en el jarrón vacío / -tantas veces imagen del silencio- he puesto flores”. De este modo queda preparada cualquier forma de despedida por imprevista que sea; jarrón vacío o el olvido, flores o la belleza que se marchita, despedida y final.

Aunque repetida en otros apartados, no puede estar ausente en estas conclusiones otra de las constantes preocupaciones del poeta: el lenguaje, “causa de nuestra esclavitud”. En *Bajorrelieve e Itinerario para naufragos* comentábamos cómo la palabra queda escasa en el decir y las consecuencias que se siguen ante la imposibilidad de la palabra para expresar vivencias o emociones. En “Fugacidad inmóvil”, poema inédito en libro aunque recogido en antología por Molina Damiani (2007:539-540), regresa el yo poético, con mayor

convencimiento y fuerza si cabe, a la reflexión sobre la importancia de la palabra y la poca fiabilidad que merece debido a su frecuente inestabilidad: “Como en el caleidoscopio, conocedoras del azar, / cambian en el poema las palabras al menor movimiento / o se ahogan en él lo mismo que los rostros / en el agua estancada de las fotografías”; la inconstancia e incertidumbre que muestran las palabras convierten la arquitectura poemática en un ejercicio inútil o en una aventura, en simple espejismo: “No te engañes, ni exhibas / el plumaje fantástico de los pavos reales: escribes el poema / que a sí mismo se escribe; enciendes la elocuencia / vacía de la muerte”. ¿Queda el poeta sometido a la esclavitud de la palabra o es él quien debe mantener la “ambición hermosa” de someterla? ¿Aún no habrá conseguido llegar a ser, como sugería A.Carvajal (1999:189), un futuro “domador de vocablo rebelde”? Difícil alcanzar acuerdo o pacto alguno con la palabra; ésta parece estar habitualmente bajo sospecha y a la defensiva ante la llegada de cualquiera que vaya a usarla, especialmente rebelde ante el poeta.

Y en “Las formas del silencio”, poema también inédito que M. Rico publica en *Iluminación de los sentidos* (2001:210-213), las palabras, afirma desde el yo poético, “buscan en el poema el mayor grado de realidad. Inexactas, mas no injustas, desean / a través de un sonido distinto, coincidir con la memoria”; de nuevo manifiestan estos versos la preocupación constante ante la dificultad expresiva de las palabras, la inexactitud inestable en la que se mueven; por eso, difícil será la convivencia entre poeta y palabra, complicada pero inevitable en tantos momentos.

No se pueden cerrar, por último, estas conclusiones sin destacar la importancia fundamental que tiene en esta escritura poética el sedimento ético sobre el que se levanta el aliento creador de Diego Jesús Jiménez; será difícil abarcar la amplitud de estos textos o adentrarse en ellos si se prescinde de la dimensión ética de los mismos; como si de una corriente subterránea de la que afloran persistentes manantiales se tratase, así recorre esa capacidad ética el ámbito creativo y escriturario. “No es posible callar, comer silencio”, escribe el también poeta mejicano J.E.Pacheco (2009:146) en la que podría ser una aproximación a lo que debe entenderse como intención ética e intensidad humana de cualquier forma de creación. Escribir es una de las maneras de hablar, de no ser cómplice del silencio, de romper cualquier presencia de ese silencio “antes que los gusanos del instante / abran la boca muda de la letra / y devoren su espíritu”. Estamos ante una poesía que habla, que dice, que no se conforma ni queda acomodada en la estructura externa ni en malabarismos aparentes. Hablar podría ser entendido según lo explica E. Lledó quien, por

otra parte, no se detiene en la sospecha ni en la ¿suficiente? capacidad expresiva, comunicativa, o no de la palabra sino que la considera desde su función vehicular, transmisora y actualizadora de diversas realidades: “Hablar es haber ido dejando reposar toda la preexistente sabiduría de la palabra, haberse ido enriqueciendo con la única puerta consciente que nos ha dejado abierta el pasado y, de pronto, utilizar de nuevo ese legado para sintetizar, en un <<acto de habla>>, la preexistencia que hace posible, y la existencia que realiza” (1996:90).

No es ésta poesía documental ni poesía social sino poesía civil, es decir, enraizada en un compromiso social y político, compromiso “que no proviene de un pacto previo a la escritura sino que nace en ella” (Méndez Rubio, 2004:181); los poemas no son escritos al dictado de, nacen alejados de dogmas, de verdades eternas. Así, la creación poética mantiene una relación profunda con la vida, con cualquier forma de experiencia tanto individual como colectiva, con el tiempo presente, el heredado o el futuro; todo ello necesario para transmitir emoción. Y no debe olvidarse lo que el poeta considera un rasgo distintivo: “la actitud de mi poesía -la actitud de mi persona fue una más de entre otras muchas- por situarse en un espacio crítico frente al mundo y la sociedad en que vivimos. He dicho en alguna ocasión que creo en la solidaridad humana, que no tengo verdades que ofrecer, que la verdad me aterriza” (Méndez Rubio, 2004:175-176). La escritura, como el arte no son neutrales, asegura el poeta conque, como tampoco lo es cuanto se ha vivido o visto, ni lo serán nunca la herencia histórica transmitida, la mirada, lo sucedido; incluso las acciones propias o ajenas manifiestan una actitud o un posicionamiento a veces consciente, otras no; y aunque fuera bajo la forma de silencio ésa sería también una manera de no ser neutral, una manera de estar *siendo*.

La valentía ética, fuerza humana y la capacidad de ensoñación en esta poesía son suficientes para forzar el desenmascaramiento de engaños o autoengaños acumulados en el devenir humano e histórico, para desvelar aquellas justificaciones innecesarias o interesadas y cuantas falsas razones son esgrimidas con la única finalidad de aparentar un consuelo moral capaz de justificar de manera lógica cualquier forma de desmanes. En esta poesía las palabras son “tiempo sobre el que razas primitivas / transcribieron su historia”, destaca el yo poético en “Concepción del poema” III, a lo que en el poema “Lugar de la palabra” II, de *Itinerario*, añadirá: “Empapadas de historia / no eluden su pasado”; de esta forma se reconoce lo entreverado de esta poesía con la tradición literaria, con la que dialogará constantemente; será con el Renacimiento, con la mística, acaso con el Barroco,

con el Romanticismo más auténtico o con otros ismos. Sin embargo, ni poeta ni el yo van a ocultarse tras la palabra para eludir tiempos o lugares poco honrosos para el ser humano ni van a permitir que la palabra falsifique o suavice cuanto deba ser conocido a pesar del desabrimiento que pueda provocar.

Posiblemente las decepciones que arrastran consigo el transcurrir del tiempo, la desesperanza y la inevitabilidad del fin al que el hombre se encamina hayan ido modelando una mirada poética plena de lucidez e incapaz de evitar la angustia acusadora: “¿Qué hizo el hombre para / ser así castigado?”, se pregunta en “Amanecida en Cuenca” desconociendo o tal vez soslayando una respuesta tranquilizadora; no ignora, aunque no responda, la derrota cierta ya señalada en el destino desde el nacimiento. Este estado de duda permanente favorecerá en la escritura el dinamismo de la búsqueda constante y una indagación sin detenimiento, de tal forma que cada uno de los poemas, cada libro serán un paso más hacia la certeza de la provisionalidad, hacia la confirmación de lo efímero.

No es para pusilánimes la poesía de Diego Jesús Jiménez, ni lo es para lectores cómodos puesto que exige una lectura poliédrica y multidireccional, nunca esa lectura única que no arriesga porque se mueve en territorio de lo esperado y ya sabido; tampoco lo será para quienes se conforman con la poesía fácilmente digerible ni para aquellos otros que se han acomodado en la poesía conversacional ni para los que creen que nada hay más allá de lo experiencial. Exige esta poesía a quien conscientemente decida adentrarse en ella complicidad emocional e imaginativa, proximidad en la interpretación existencial del devenir del ser humano y de la colectividad en la que se integra.

Desde su escritura el poeta o su yo poético alzan la voz ante cuanto comprenden que no deben callar, y que me disculpe Auden con cuyas palabras no puedo estar de acuerdo cuando supone que “un poeta que eleve la voz sonará falso” (Lanz, 2007:153), pero ¿a qué sonaría su silencio en aquellos momentos en los que debiera hablar?; tampoco se le ha de pedir que module su voz puesto que no tiene por qué estar sometida.

Muy acertadas las palabras de Manuel Rico al resaltar la gran importancia de nuestro poeta: “la historia de la poesía española del último cuarto de siglo no puede prescindir de una voz tan singular como la de Diego Jesús Jiménez cuya aportación a la renovación de la lírica de nuestro país es de una profundidad y de una originalidad insoslayables” (1996:12). A lo cual se debería añadir que hay poemas, entre otros, como “Fiesta en la oscuridad”, “La lágrima de san Pedro de <<El Greco>>” o “Color solo”, fundacionales desde una ética personal, así como por la estética que se despliega en su poesía, necesarios

en cualquiera de las antologías no unidireccionales que reúnan lo mejor de la poesía en castellano de la segunda mitad del s. XX, pues destacan por su riqueza imaginativa, el derroche visual, la profundidad emocional y el arraigo de su escritura en el tiempo histórico, presente o convocado, al fin individual. Y, como cima y cenit, el libro en el que confluye la poesía de Diego Jesús que venía crecida desde *Fiesta en la oscuridad* y se irá ensanchando al aumentar su caudal poético en *Bajorrelieve*, será *Itinerario para náufragos*, poemario en que acoge a los demás en la Poesía, casa de huéspedes; en él, sin duda alguna, se alcanza una de las cumbres de la lírica en castellano del último tercio del pasado siglo. Los premios con que fue reconocido atemperan silencios intencionados y olvidos, pero el tiempo y los lectores tal vez vayan corrigiendo o alojando en la desmemoria a quienes construyeron la poesía a su medida y se auparon a una ortodoxia poética que señalaba y canonizaba cuáles habían de ser “libros de escuela” que sirvieran de modelo y guía, de ejemplo y espejo en que medirse, qué caminos debían conducir hasta la verdad poética.

“Sueño sin dueño / soy; un sueño / que a nadie pertenece”: sirvan estos versos de “En la pintura de <<El Bosco>>” a modo de respuesta y orientación para desnortados; desde ellos el lector sabe que se asoma a una poesía nunca condicionada ni obediente a escuela alguna, es consciente de que se aproxima a una poesía, la de Diego Jesús Jiménez, en la que los fuegos fatuos y lo accesorio no alcanzan brillo alguno. Con la declaración de libertad absoluta que manifiestan los versos citados, libertad que le permite indagar sin límites en la poesía ya que ignora cualquier autoridad artística, el yo lírico desvela por dónde no va a pasar el itinerario poético de su escritura, proclama ante quien aún conserve dudas que la obediencia debida cuando se trata de crear en libertad nunca será compañera de un viaje en el que recorrerá itinerarios imprevistos. Esa libertad será motor del alma de la poesía y de su inteligencia crítica.

La palabra, los poemas siempre estarán abiertos como “territorio común” (Voloshinov) para ser compartido; el texto poético habrá de formar parte e integrar un patrimonio colectivo que debiera ser participado de manera mancomunada. ¿Habría de ser preservada la palabra primigenia como elemento patrimonial? Juan Goytisolo (2002:17) explica con el símil de algunas estrellas que van perdiendo luz hasta su desaparición cuál es el destino que espera a las palabras cuya “aparente salud no es más que una grosera ilusión. A medida que lentamente pasan los siglos se va esfumando su contenido original, su significación primera y real”; sin embargo, creo que esa desocupación del sentido

primigenio de las palabras se verá en cualquier caso compensada por la posibilidad y la capacidad, a veces limitada, de crear; la palabra creadora, sin embargo, no tiene por qué haber perdido por completo su carga germinal a lo largo de su vida creativa, ha de mantenerla activada; de esta forma, se conseguirá pensar una realidad que “no es la que viene del pasado / sino aquella que aún tiene que llegar” (Caballero Bonald, 2009:138), sin que ello suponga borrar hasta el olvido el sentido primigenio de la palabra y su tiempo acumulado. La realidad creada deberá interrogar también al pasado.

En *El malestar en la cultura* (1929) Freud apuntaba que la frustración, el sufrimiento, el desamparo, la desorientación o el sinsentido de la existencia acorralan al hombre actual, quien habrá de acudir a la búsqueda de alguna forma de refugio en el ensimismamiento o en un mundo irreal de sueños e ilusiones; sin embargo, la cotidianeidad y sus cargas seguirán ahí. No se transformará la poesía en lenitivo adormecedor ni, en general, el arte se limitará a formar “parte integral del ser humano”, únicamente como elemento individual y egotista, aunque sí podrá ser el espejo ante el que el hombre en algún momento pueda preguntarse quién es o quién ha estado siendo. Así, la poesía se convertirá en un proceso que no conoce el fin sino que tratará de alejar lo más posible la proximidad del fin.

Acaso sea la poesía “la última casa de misericordia” (J. Margarit), o deba entenderse como “tabla de salvación” o “salvoconducto” (Molina Damiani); o, como repite con frecuencia Juan Carlos Mestre, una casa sin puertas de la que todos somos huéspedes momentáneos. Ninguna de ellas pierde de vista la dimensión humana, el acogimiento que facilita aunque sea temporal, así como la libertad de tránsito y cierta forma de seguridad ante los riesgos que se presentan en el devenir cotidiano.

La poesía Diego Jesús Jiménez está llena de vivencia, no ficticia, personal y colectiva; no estamos ante la poetización abstracta de vivencias diseñadas sino ante una escritura enraizada en lo más hondo del ser humano, en la sensibilidad que transmite lo vivido por el hombre, tanto ahora como en el presente del pasado. Lo vivido y sentido servirán de alimento a la razón, o en palabras de Pessoa (1997:191): “Para mí, pensar es vivir y sentir no es más que el alimento del pensar”, de esta forma el pensamiento no será algo frío alejado del entorno del sentimiento.

En la poesía de Diego Jesús Jiménez la individualidad del yo poético, la identidad personal son una excusa para buscar al <<otro>> en un diálogo permanente, para identificarse con los demás, para ser voz de quien, ahora o entonces, difícilmente habrá

sido oído. Desde la reflexión crítica la palabra no buscará la comodidad sino la rebeldía, no acatará imposición ética ni estética sino el mantenimiento de una conciencia crítica permanente.

Con un lenguaje siempre en tránsito, la voz del poeta de Priego habla desde el corazón del hombre, de los hombres, de los de ahora y de los de entonces, pero siempre desde el corazón, desde lo inevitable.

Termino convencido de que los libros “nos leen”; y creo haber sido leído por los de Diego Jesús Jiménez, sus palabras, sin duda, me han mirado; en ellas ha quedado disuelta la mirada que de manera constante las mueve. Si el creador pierde la mirada, inútil y yerma será la palabra.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA.

1. OBRA DE DIEGO JESÚS JIMÉNEZ

A) POÉTICA

Grito con carne y lluvia. Poema, Cuenca, Imp. Minerva, 1961.

La valija, Bilbao, Alrededor de la Mesa (Comunicación poética), 1963

Ámbitos de entonces, Palencia, Rocamador, 1963.

La ciudad, Madrid, Rialp, 1965.

Coro de ánimas, Madrid, Biblioteca Nueva, 1968.

Fiesta en la oscuridad, Madrid, Dagur, 1976.

Poesía, pról. María del Pilar Palomo, Barcelona, Anthropos, 1990.

Bajorrelieve, Huelva, Diputación Provincial, 1990.

Fabulación y otros poemas, Ponferrada, Cuadernos del Valle del Silencio, Ayuntamiento, 1994.

Interminable imagen, ilustr. Juan Carlos Mestre, Villafranca del Bierzo, Ayuntamiento, 1996.

Poemas del claustro. Pablo G. Baena, Diego Jesús Jiménez, Santiago Castelo, León, Ayuntamiento / Caja Salamanca y Soria, 1996, pp. 29-42.

Itinerario para naufragos, Madrid, Visor, 1996.

Bajorrelieve, Noticia y lectura de *Bajorrelieve*, de Manuel Rico, Benicull de Xúquer, 7 i Mig, 1998.

Poemas del Júcar, Cuenca, Ediciones Artesanas, Diputación Provincial, 1998.

Iluminación de los sentidos. Antología, estudio previo de Manuel Rico, Madrid, Hiperión, 2001.

Bajorrelieve. Itinerario para naufragos, edic. de Juan José Lanz, Madrid, Cátedra, 2001.

Fugacidad inmóvil. Poema inédito de Diego J. Jiménez, Jaén, Ayuntamiento, 2005, pliego.

Fugacidad inmóvil, Ayuntamiento de Motril, Aula de pensamiento y literatura <<Francisco Javier de Burgos>>, 2006.

Fiesta en la oscuridad, Madrid, Bartleby Edits., 2006.

Poesía, selec. y trad. al búlgaro Rada Panchovska, prólogo, cronobiobibliografía y apuntes Juan M. Molina Damiani, Sofía, Próxima RP editorial, 2009.

“Diego Jesús Jiménez: Fugacidad inmóvil en Priego”, edic., introd. de Martín Muelas, Diputación Provincial de Cuenca, Cuenca, 2010.

B) ENSAYÍSTICA

Martínez Novillo, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Colección <<Artistas españoles contemporáneos>>, 1972.

José Sancha, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Colección <<Artistas españoles contemporáneos>>, 1974.

Madrid en la poesía I, estudio y selec. de Alejo Martínez Martín, pról. de Diego Jesús Jiménez, Madrid, Consejería de Educación y Cultura, 1993, pp. IX-XXVIII.

“Algunas reflexiones sobre la poesía en la última década del siglo”. (Poesía y anticipación), en Claudio Rodríguez (presentación y dirección de) *Propuestas poéticas para fin de siglo, Curso de verano organizado por la Fundación Cultural Banesto en colaboración con la Universidad de Alcalá de Henares*, 13, 14 y 15 de julio de 1992, Madrid, Fundación Cultural Banesto, pp.17-32.

“La poesía como anticipación”, en *República de las letras*, 46, diciembre 1995, Madrid, pp. 77-84.

“Algunas reflexiones de Diego Jesús Jiménez sobre la creación poética”, en Rico Manuel: *Diego Jesús Jiménez. Capacidad visionaria y meditativa del lenguaje*, Cuenca, Ayuntamiento, Instituto Juan de Valdés, 1996, pp. 67-76.

“De escritores, editores y críticos”, en *Las fábricas de la literatura*, edic. e introd. de Álvaro Ruiz de la Peña, presentado por Celso Martínez Fernández, Oviedo, Universidad, Departamento de Filología Española, 1998, pp. 21-32.

“Por la diversidad”, en Encuentros en Verines 2004, Pendueles (Asturias), página web del Ministerio de Cultura: http://www.mcu.es/intraVerines/documentos/V04_JIMENEZ.pdf

“Diego Jesús Jiménez”, en Méndez Rubio, Antonio: *Poesía del’98. Para una historia imposible: escritura y sociedad 1968-1978*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004, 163-188.

2. BIBLIOGRAFÍA SOBRE EL AUTOR

- ALCALÁ, *Eduardo* (Pseudónimo de Martínez Ruiz, Florencio) (1998): << “Itinerario para naufragos”. El poder revelador del lenguaje>>, en *El Día*, 3-5-1998, Cuenca, p.25.
- ALCÁNTARA, Manuel (1962): *Ciudad de entonces*. Madrid, Arbolé.
- ALFARO, Rafael (1975): “La alucinada desazón de Diego Jesús Jiménez”, en *Una llamada al misterio. Cuatro poetas hoy*, Barcelona, Edic. Don Bosco, pp. 29-35.
- _, (1990). “Bajorrelieve. Magia y realidad”, en *Reseña*, nº 212, diciembre 1990, Madrid, p. 48.
- ALVAR, Manuel (1992): “La vida es la tarde reflejada”, en *Blanco y Negro*, nº 3794, 13-3-1992, p. 14.
- BELLO, Javier (1999): “Tres poetas españoles, Diego Jesús Jiménez”, texto leído como presentación del poeta conquense, Concepción (Chile), 11-I-1999, <http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/publicaciones/cyber/cyber9/diegojesusjimenez...>
- B.[LANCO] V.[ILA], Luis (1965): “Poesía joven y valiosa”, en diario *Ya*, Libros y publicaciones, 9-VI-1965, Madrid, s. p.
- BREGANTE, Jesús (2003): “Diego Jesús Jiménez”, en *Diccionario Espasa Literatura Española*, Madrid, Espasa Calpe, 2003, pp. 444-445.
- CABALLERO, Fernando (2007): “Diego Jesús Jiménez Galindo, Poeta”, en *El Norte de Castilla*, jueves, 10-V-2007, Palencia, s.p.
- CARRIÓN, Héctor (1990): *Poesía del 60. Cinco poetas preferentes*. Félix grande, Antonio Hernández, Diego Jesús Jiménez, Rafael Soto Vergés, Jesús Hilario Tundidor, Madrid, Endymión.
- CASADO, Miguel (1991): “Diego Jesús Jiménez. Húmedo y seco”, en *El Urogallo*, nº 60, mayo 1991, Madrid, pp. 69-70.
- CASANOVA, Pedro-Luis (2006): “Palabras para *Fiesta en la oscuridad*”, en Diego J. Jiménez, *Fiesta en la oscuridad*, Madrid, Bartleby Editores, pp. 53-70.
- CONTE, Rafael (1968): “El poeta y sus fantasmas”, en Diego Jesús Jiménez, *Poesía*, (prólogo de María del Pilar Palomo), Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 97-98.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1968): “*Coro de ánimas* de Diego Jesús Jiménez”, en *Nuestras Críticas*, ABC 26-XII-1968, Madrid, p. 12.

- ELIZONDO, Itziar (1990): “Diego Jesús Jiménez, poeta”, en *El Independiente*, 5-VII-1990, Madrid, p. 40.
- GACIÑO, José-A. (1968): “Diego Jesús Jiménez y su *Coro de ánimas*” en *Diario SP*, 3-XI-1968, p.21.
- GALANES, Miguel (1990): “El colorido de lo visionario. *Bajorrelieve*, de Diego Jesús Jiménez”, en *El Sol*, 5-X-1990, Madrid, <<Los libros de *El Sol*>>, suplemento de *El Sol*, p. 10.
- GAMONEDA, Antonio (1965): “*La ciudad*, de Diego Jesús Jiménez”, en Crítica de libros, *Claraboya*, nº 8, León, pp. 31-32, Edic. facsímil, tomo I, Visor, 2005.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1996): “Itinerario para náufragos. Diego Jesús Jiménez”, en *ABC Cultural*, 29-XI-1996, Madrid, p. 8.
- GARCÍA JAMBRINA, Luis (1991): “La realidad soñada de Diego Jesús Jiménez”, en *Ínsula* nº 534, junio 1991, p. 13.
- _, (2001): “Lecturas de un poeta ejemplar”, en *ABC Cultural*, 31-III-2001, Madrid, p. 9.
- _, (2007): “Soñar la realidad”, suplemento cultural *ABCD*, Las artes y las letras, nº 780, semana del 13 al 19, enero 2007, p. 22.
- J.[JIMÉNEZ] M.[ARTOS, Luis] (1963): “Diego Jesús Jiménez: *Ámbitos de entonces*”, en *La Estafeta Literaria*, nº 277, 26-X-1962, Madrid, p. 25.
- _, (1964): “Diego Jesús Jiménez, Premio Adonais con <La ciudad>”, en *Madrid*, Diario de la noche, 12-XII-1964, s.a.
- JIMÉNEZ MARTOS, Luis (1965): “Diego Jesús Jiménez. *La ciudad*”, en *La Estafeta Literaria*, nº 314, 27-III-1965, Madrid, p. 13.
- _, (1977): “Un poeta visionario”, en *La Estafeta Literaria*, nº 608, 15-III-1977, Madrid, pp.2756-2757.
- JIMÉNEZ NAVARRO, J.-A. (1998): “La palabra entre sombras. Un itinerario por la poesía de Diego Jesús Jiménez”, en la revista *Poesis*, nº 6, Barcelona, pp.46-53.
- LANZ RIVERA, Juan-José (1997): “La palabra en el tiempo de Diego Jesús Jiménez”, en *Ínsula*, nº 607, julio 1997, Madrid, pp. 12-16.
- _, (2001): “Introducción”, en Jiménez, Diego Jesús, *Bajorrelieve /Itinerario para náufragos*, Madrid, Cátedra, pp. 11-136.
- _, (2007): “Ékfrasis y metapoésia en <<La lágrima de San Pedro de “El Greco”>>”, de *Fiesta en la oscuridad* (1976)”, en Molina Damiani, J.-M. y Muelas Herraiz, Martín

- (Coords.), *La poesía de Diego Jesús Jiménez*, Cuenca, Edic. de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 313-322.
- LLORCA, Carmen (1968): “*Coro de ánimas*”, en *Libros*, de *SPrama*, 13-XI-1968, Madrid, p.18.
- LÓPEZ LUNA, Antonio (1970): “Diego Jesús Jiménez: *Coro de ánimas*”, en Molina Damiani, J.-M. y Muelas Herraiz, M. (Coords.), *La poesía de Diego Jesús Jiménez*, Cuenca, Edic. de la Universidad de Castilla –La Mancha, 2007, pp. 55-60.
- LUJÁN ATIENZA, Ángel-Luis (2006): *Desde los márgenes de un río. La poesía coral de Diego Jesús Jiménez*, Córdoba, La manzana poética, Edic. Litopress.
- _, (2007a): “Apuntes sobre el culturalismo. El caso de Diego Jesús Jiménez”, en Molina Damiani, J.-M. y Muelas Herraiz, M. (Coords.), *La poesía de Diego Jesús Jiménez*, Cuenca, Edic. de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 331-338.
- _, (2007b): “Hacia una poética cognitiva. Análisis de <<Fiesta en la oscuridad>>, de Diego Jesús Jiménez”, en *Estudios literarios in Honorem Esteban Torre*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 419-432.
- _, (2009): “Diego Jesús Jiménez (Madrid, 1942)”, en *Los rostros de la medusa. 20 años de poesía conquense.(Antología)*, Ciudad Real, Biblioteca Añil Literaria, Almud, Edic. de Castilla-La Mancha.
- MANTERO, Manuel (1965): “Poesía: Jiménez, Diego Jesús. *La ciudad*”, en *Ínsula*, nº 224-225, julio-agosto, Madrid, p. 18.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José-E. (1996): <<*Interminable imagen. Itinerario para naufragos*>>, en *Diario de León*, El filandón, domingo 22-XII-1996, León, p.7.
- M.[ARTÍNEZ]-HERRERA, J.-Francisco (1968): “Un poeta para un premio”, en *Solidaridad Nacional*, Barcelona, 1-XII-1968, p.15.
- MARTÍNEZ RUIZ, Florencio (1963): “Prólogo”, en Diego Jesús Jiménez, *Ámbitos de entonces*, Palencia, Rocamador, pp. 5-6.
- _, (1977): “El salmo al viento de Diego J. Jiménez”, en *ABC* 13-II-1977, Madrid, p. 35.
- _, (1990a): “Diego Jesús Jiménez en su gran momento literario. La editorial Anthropos publica la “summa” de su obra poética”, en *El Día de Cuenca*, domingo, 9-XII-1990, pp. 10-11.
- _, (1990b): “Un hombre en su cósmica orfandad”, en *El Día de Cuenca*, domingo, 9-XII-1990, Cuenca, p. 11.

- _, (1998): “La poesía de Diego J. Jiménez el “Logos” visionario de Cuenca”, en *El Día de Cuenca*, Cultural, sábado, 2-II-1998, Cuenca, p.26.
- _, (2007): “Cuenca en la poesía de Diego J. Jiménez”, en Molina Damiani, J.-M. y Muelas Herraiz, M. (Coords.) *La poesía de Diego Jesús Jiménez*, Cuenca, Edic. de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp.339-345.
- MÉNDEZ RUBIO, Antonio (Edit.) (2004): “Diego Jesús Jiménez. (Madrid, 1942)”, en *Poesía '68. Para una historia imposible: escritura y sociedad 1968-1978*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp.163-188.
- _, (2008): “El canto oscuro”, en *La destrucción de la forma. (Y otros escritos sobre poesía y conflicto*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 219-242.
- MIRÓ, Emilio (1977): “Diego Jesús Jiménez y la colección <<Alfar>>”, en *Ínsula*, nº 366, mayo 1977, Madrid, p. 6.
- MOLINA DAMIANI, Juan-Manuel (1997a): “Itinerario para náufragos: el realismo de Diego Jesús Jiménez”, en *República de las letras*, nº 52, junio 1997, Madrid, pp. 113-122.
- _, (1997b): *La poesía como tabla de salvación: apuntes críticos y bibliográficos para el estudio de la obra poética de Diego Jesús Jiménez en el marco de la lírica española del último tercio de este siglo*. Separata del número CLXIII del *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, Jaén, enero-marzo 1997, pp. 55-96.
- _, (2001): “La difícil belleza de la poesía de Diego Jesús Jiménez”, en *Ínsula*, nº 652, abril 2001, Madrid, pp. 4-7.
- _, (2007a): “Río arriba: una relectura de la poesía de Diego Jesús Jiménez”, en Molina Damiani, J.-M. y Muelas Herraiz, M. (Coords.), en *La poesía de Diego Jesús Jiménez*, Cuenca, edic. de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp.369-391.
- _, (2007b): “Difícil belleza. Antología poética de Diego Jesús Jiménez, 1961-2005”, en Molina Damiani J.-M. y Muelas Herraiz, M. (Coords.), en *La poesía de Diego Jesús Jiménez*, Cuenca, edic. de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 437-540
- _, (2007c): “Nada se celebra hoy aquí”, introd. a *Difícil belleza. Antología poética de Diego Jesús Jiménez, 1961-2005*, en Molina Damiani J.-M. y Muelas Herraiz, M. (Coords.) en *La poesía de Diego Jesús Jiménez*, Cuenca, edic. de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 437-447.
- _, (2008): “Por el camino de la desposesión: la poesía de Diego Jesús Jiménez” en *Elucidario*, nº 6, septiembre 2008, Jaén, pp. 29-54.

- _, (2009a): “Maldita belleza. (49 apuntes sobre la poesía de Diego Jesús Jiménez)”, en Diego Jesús Jiménez Poesía, edic. bilingüe búlgaro-español, Sofía, pp. 212-227.
- _, (2009b): “49 apuntes sobre Diego Jesús Jiménez (1942-2009)” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 713, noviembre, Madrid, pp. 139-152.
- MORALES, Rafael (1965): “El premio <Adonais>, a un poeta con porvenir”, en *Arriba*, domingo 21-II-1965, Madrid, s.p.
- PEDRÓS, Ramón (1975): “Coros y ceremonias de Diego Jesús Jiménez”, en *ABC*, jueves 27-III-1975, Madrid, p. 38.
- PONZO, Alberto-Luis (1963): “Biblioteca del domingo. *La valija*, de Diego Jesús Jiménez”, en *La Calle*, matutino independiente, 30-VI-1963, Río Cuarto, Argentina, s. p.
- RICA, Eduardo de la (1961): “Prólogo”, en Diego Jesús Jiménez *Grito con carne y lluvia*, Cuenca, Imprenta Minerva, pp.11-12.
- RICO, Manuel (1996): *Diego Jesús Jiménez: La capacidad visionaria y meditativa del lenguaje*, Cuenca, Ayuntamiento de Cuenca.
- _, (1998): “Noticia y lectura de *Bajorrelieve*”, en Diego Jesús Jiménez *Bajorrelieve*, Valencia, 7 i Mig, pp. 7-21.
- _, (2001): “Estudio previo”, en Diego Jesús Jiménez, *Iluminación de los sentidos. Antología*, Madrid, Hiperión, pp. 7-54
- _, (2007): “Diego Jesús Jiménez: la experiencia poética como razón de vida”, en Molina Damiani, J.-M. y Muelas Herraiz, (Coords.), *La poesía de Diego Jesús Jiménez*, Cuenca, edic. de la universidad de Castilla-la Mancha, pp.159-170.
- RÍOS RUIZ, Manuel (1976): “Un poeta significativo y sugerente”, en *La Gaceta Ilustrada*, nº 1053, 12-XII-1976, Madrid, pp. 93-94.
- SUÑÉN, Luis (1977): “El amor, la soledad, la vida. (*Fiesta en la oscuridad*. Diego Jesús Jiménez)”, *Reseña*, nº 105, mayo 1977, p. 20.
- UMBRALES, Francisco (1964): “Criba y comentarios. Adonais 64: Diego Jesús Jiménez”, en *Punta Europa*, nº 104, Madrid, pp. 111-112.
- _, (1990): “*La ciudad* de Diego Jesús Jiménez”, en Diego Jesús Jiménez *Poesía* (Prólogo de María del Pilar Palomo), Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 49-50.
- VILLAR, Arturo del (1976): “*Fiesta en la oscuridad*, premio Bienal de Zamora. Un nuevo título de la colección <<Duero>>”, en *El Correo de Zamora*, 23-X-1976, Zamora, p. 5.

3. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- AL BERTO [Pseud. de Alberto raposo Pidwell Tavares] (2006): *Apresentação da noite*, Lisboa, Assírio&Alvim.
- _, (2007): *El miedo* (Poemas escogidos, 1976-1997), Valencia Pre-Textos.
- ALONSO, Dámaso (1969): *Hijos de la ira*, Madrid, Espasa-Calpe.
- _, (1981): *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid, Gredos, 1ª edic., 1950.
- BACHELARD, Gaston (1997): *La poética de la ensoñación*. Méjico, FCE.
- _, (2000): *La poética del espacio* Madrid, FCE.
- _, (2002): *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. Madrid, FCE.
- BARTHES, Roland (1989): *El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos*, México, Siglo XXI Edit
- BENEDICTE, David (2006): “Entrevista a Antonio Gamoneda”, en XLSEMANAL, 31-XII-2006, Madrid, pp. 42-47.
- BENJAMIN, W. (1995): *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, Barcelona, Península.
- BINNS, N. y PÉREZ SAUQUILLO, V. (2003): “Dylan Thomas, a pesar de la leyenda”, en *Muertes y entradas (1934-1953)*. Antología poética, Madrid, Huerga y Fierro, pp. 9-21.
- BLESA, Túa (José-Ángel) (2008): “Sombras de luz”, en *Ínsula*, nº 736, abril 2008, Madrid, pp. 17-18.
- BORGES, Jorge-Luis (1957): “Juan Ramón Jiménez”, en revista *La Torre*, año V, nº 19-20, julio-diciembre, San Juan de Puerto Rico.
- BRINES, Francisco (1995): *Escritos sobre poesía española. (De Pedro Salinas a Carlos Bousoño)*, Valencia, Pre-textos.
- BUSUTIL, Guillermo (2010): “Caballero Bonald”, entrevista, en *Mercurio*, nº 119, marzo 2010, Sevilla, pp.10-13.
- CABALLERO BONALD, J.-M. (1993): “Sobre la poética del Barroco”, en Marta Segura, José Luis Muñoz y Ángel Luis Mota (Coords.) *Conciero barroco. II Semana poética de Cuenca 1992*, Cuenca, Ayuntamiento / Diputación / Delegación Provincial de Educación y Cultura / Caja Castilla-La Mancha / Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1993, pp.49-57.

- _, (2009): *La noche no tiene paredes*, Barcelona, Seix Barral.
- CANO BALLESTA, Juan (1971): *La poesía de Miguel Hernández*, Madrid, Biblioteca Románica Hispánica, edit. Gredos.
- CARNERO, Guillermo (1989): *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, Barcelona, Anthropos.
- CARVAJAL MILENA, A. (1999): *Una perdida estrella*. Antología. Selección, edic., estudio previo de Antonio Chicharro, Madrid, Hiperión.
- _, (2004): “Cuestionario”, en A. Méndez Rubio (edit.), *Poesía '68. Para una historia imposible: escritura y sociedad 1968-1978*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp.127-132.
- CASADO, Miguel (2004): “El curso de la edad”. Epílogo, en Antonio Gamoneda, *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, pp. 575-627
- CASTILLA, A.y MANTILLA, J. R. (2006): “Brines destaca en su ingreso en la RAE la ‘veracidad y autenticidad’ de Cernuda”, *El País*, 22-V-2006, Madrid, p. 49.
- CERNUDA, Luis (1999): *Poesía completa*, vol. I, edic. de D. Harris y L. Maristany, Madrid, Siruela.
- CELAYA, Gabriel (1972): *Inquisición de la poesía*, Madrid, Taurus.
- CHICHARRO, Antonio (1999): “Estudio previo”, en A. Carvajal, *Una perdida estrella*, Madrid, Hiperión., pp. 9-70.
- CIRLOT, Juan-Eduardo (2003): *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela.
- COLINAS, Antonio (1982): *Noche más allá de la noche*, Madrid, Visor.
- _, (1984): *Poesía (1967-1981)*, edic. de J. Olivio Jiménez, Madrid, Visor.
- _, (2001): *Del pensamiento inspirado*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2 vols.
- _, (2004a): *En la luz respirada*, edic. de J. E. Martínez Fernández, Madrid, Cátedra.
- _, (2004b): “Cuestionario”, en A. Méndez Rubio (edit.) *Poesía '68. Para una historia imposible: escritura y sociedad 1968-1978*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 133-142.
- _, (2009): “El poder de la palabra”, en I Jornadas Cultura, Medicina y Psicoanálisis. Amor a la Literatura, León, edit. Nueva Comunicación, pp.49-55.
- CRUZ, Juan (2000): “José Hierro, poeta”, en *El País* 5-VIII-2000, Madrid, p. 14
- CRUZ, Juan de la (1986): *Poesía completa y comentarios en prosa*, Barcelona, Planeta.
- DEBICKI, Andrew P.(1987): *Poesía del conocimiento. La generación española de1956-1971*, Barcelona, Júcar.
- DELEUZE, Gilles (1988): *Diferencia y repetición*, Barcelona, Júcar, 1968.

- DOCE, Jordi (2005): *Imán y desafío. Presencia del romanticismo inglés en la poesía española contemporánea*, Barcelona, Península.
- DOMÍNGUEZ REY, Antonio (1977): “Cuando el oscuro se viste de fiesta”, en *El País*, 20-IV-1977, Madrid, p. 27.
- _, (1987): *Novema versus poema. (Poetas líricos del 60)*, Madrid, Torre Manrique Publicaciones.
- ELIADE, Mircea (1999): *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus.
- ELIOT, T.S. (1992): *Sobre poesía y poetas*, Barcelona, Icaria.
- FERNÁNDEZ SERRATO, J.-Carlos (2002): “Introducción” en Jenaro Talens, *Cantos rodados*, (Antología poética, 1960-2001), Madrid, Cátedra, pp. 15-114.
- FRYE, Northrop (1996): *Poderosas palabras. La Biblia y nuestras metáforas*, Barcelona, Muchnik Edit.
- GAMONEDA, Antonio (1988): *Edad*, edic. de Miguel Casado, Madrid, Cátedra.
- _, (1997): *El cuerpo de los símbolos*, Madrid, Huerga y Fierro.
- _, (2002): “La poesía no es ficción”, en Duque Amusco, A. (edit.), *Cómo se hace un poema. El testimonio de 52 poetas*, Valencia, El Ciervo – Pre-Textos, pp. 95-97
- _, (2003): “La poesía se escribe desde la perspectiva de la muerte”, *El País-Babelia*, 23-VIII-2003, Madrid, pp. 2-3.
- GAMONEDA LANZA, Amelia *et alii* (2008): *Extravío de la luz*, Mérida, Escuela de Arte de Mérida, [Edic. no venal].
- GARCÍA, Eduardo (2005): *Una poética del límite*, Valencia, Pre-Textos.
- GARCÍA BAENA, Pablo (2004): “Poética de la creación”, en www.mcu.es/comun/intraVerines/documentos/v04_GARCIABAENA.
- GARCÍA LORCA, Federico (1996): *Obras completas I. Poesía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores.
- GARCÍA LOZANO, Mar (1993): “¿De cuándo es el canto?”, en Claudio Rodríguez (presentación y dirección de): *Propuestas poéticas para fin de siglo. Curso de verano organizado por la Fundación Cultural Banesto en colaboración con la Universidad de Alcalá de Henares*, Madrid, Fundación Cultural Banesto, 1993, pp.101-112.
- GARCÍA VALDÉS, Olvido (1998): “Mundo, experiencia, lenguaje: el Yo poético. Un coro de solistas”, revista *Alminar*, año V, nº 5, 1998, Toledo, pp.172-173.
- GIMFERRER, P. (1980): *Lecturas de Octavio Paz*, Barcelona, Anagrama.

- GÓMEZ BEDATE, Pilar (1999): *Poetas españoles del siglo veinte*, Madrid, Huerga y Fierro.
- GÓMEZ-MONTERO, Javier (2005): *Cuando va a la ciudad mi Poesía. Das Gedicht und die Stadt. Gegenwartslyrik aus Spanien (1980-2005)*, Madrid, Sial Edic.
- GOYTISOLO, José-Agustín (2009): *Poesía completa*, Barcelona, Lumen.
- GOYTISOLO, Juan (2002): *España y los españoles*, Barcelona, Lumen, 1969.
- GRACIA, Antonio (2004): “Unas palabras para Pilar Blanco”, en Pilar Blanco *La luz herida*, Madrid-Sevilla, Algaida, pp. 9-17.
- HEANEY, Seamus (1996): *De la emoción a las palabras*, Barcelona, Anagrama.
- HEIDEGGER, Martin (1999): *Arte y poesía*, Madrid, FCE, 1958.
- HIDALGO, J.- Luis (2000). *Poesías completas*, Barcelona, DVD.
- HILARIO TUNDIDOR, Jesús (1993): *Lectura de la noche*. Antología 1962-1990, Madrid, Edic. Libertarias.
- HOLAN, Vladimir (2000): *Abismo de abismo*, Vitoria, Basarai Ediciones.
- _, (2001): *Dolor*, trad. y prólogo de Clara Janés, Madrid, Hiperión.
- HUERTA CALVO, Javier (2007): “Estudio preliminar” en Leopoldo Panero, *Obra completa*, Poesía I, León, Ayuntamiento de Astorga, pp. LIII-CL
- JABÈS, Edmond (2001): *Libro de las semejanzas*, Madrid, Alfaguara.
- JANÉS, Clara (2001): “Como una resistencia pasiva”, en *La alegría de los naufragios*, nº 5 y 6, Madrid, 2001, Huerga y Fierro, pp. 169-177.
- _, (2004): “Cuestionario”, en A. Méndez Rubio (edit.), *Poesía '68. Para una historia imposible: escritura y sociedad 1968-1978*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 151-161.
- _, (2005): “Presentación”, en Ilhan Berk, *Mar de Galilea*, Madrid, ediciones del oriente y del mediterráneo, pp.9-14.
- JIMÉNEZ, J. Olivio (1984): “La poesía de Antonio Colinas”, en Antonio Colinas *Poesía (1967-1981)*, Madrid, Visor, pp. 9-49.
- JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián (2004): *Los papeles rotos. Ensayos sobre poesía española contemporánea*, Madrid, ABADA Editores.
- JUARROZ, Roberto (1991): *Poesía vertical*. (Antología), Madrid, Visor.
- _, (1992): *Poesía y realidad*, Valencia, Pre-Textos.
- KRIEGER, Murray (2000): “El problema de la écfrasis: imágenes y palabras. Espacio y tiempo y la obra literaria”, en A. Monegal (Coord.) *Literatura y pintura*, Madrid, Arco Libros, pp. 139-160.

- LAKOFF, G. y JOHNSON, M. (2007): *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra, 1986.
- LANZ RIVERA, J.-José (1994): *La llama en el laberinto. Poesía y poética en la generación del 68*, Mérida, Editora regional de Extremadura.
- _, (2003): “Olvido y memoria: Adonais en la década de los 60”, en J.-A. Llera y Pureza Canedo (Coords.) *60 años de Adonais: una colección de poesía de España. (1943-2003)*, Madrid, Devenir, pp. 91-114.
- _, (2005): *La revista Claraboya (1963-1968). Un episodio fundamental en la renovación poética de los años sesenta*, Madrid, UNED Ediciones.
- _, (2007): *La poesía durante la Transición y la generación de la democracia*, Madrid, Devenir.
- LEÓN, Felipe (1975): *Nueva antología rota (aumentada con ‘Guernica’, ‘Otro relincho al Che’ y ‘Al glorioso general...’)*, México, Finisterre.
- LLEDÓ, Emilio (1996): *La memoria del logos. Estudios sobre el diálogo platónico*, Madrid, Taurus.
- _, (1998): *El silencio de la escritura*, Madrid, Col. Austral, Espasa.
- _, (2010): “La libertad de hablar”, en *El País-Babelia*, 27-II-2010, Madrid, p. 14.
- LÓPEZ COSTERO, Fermín (2009): *Memorial de las piedras*, Talavera de la Reina, Col. Melibea, Edic. 77-talgrafic.
- LOSTALÉ, Javier (2004): *La estación azul*, Madrid, Calambur.
- _, (2008): “La poesía me hace conocer lo que desconozco de la realidad”, entrevista a F. Brines, revista *Mercurio*, nº 104, octubre, Sevilla, pp. 10-12.
- LUJÁN ATIENZA, Ángel-L. (2009): *Los rostros de la medusa. 20 años de poesía conquense*. (Antología), Ciudad real, Biblioteca Añil literaria, Edic. de Castilla-La Mancha.
- MACADO, Antonio (1971): *Poesías completas*, Madrid, Espasa-Calpe.
- MAILLARD, M^a-Luisa (2009): *Vida de María Zambrano*, Madrid, EILA Edittores.
- MAINER, José-Carlos (2005): *Tramas, libros, nombres. Para entender la literatura española, 1944-2000*, Barcelona, Anagrama.
- MARKIEWICZ, Henryk (2000): “Ut pictura poesis. Historia del topos y del problema”, en A. Monegal (Coord.), *Literatura y pintura*, Madrid, 2000, Arco Libros, pp. 51-86.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J.-Enrique (1989): “Introducción y notas”, en *Antología de la poesía española 1939-1975*, Madrid, Castalia.

- _, (2001): *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra.
- _, (2004): “Introducción”, en A.Colinas, *En la luz respirada*, Madrid, Cátedra, pp. 13-131.
- , (2009): “Paso a paso”, un poema de Blas de Otero, en *Teoría y análisis de los discursos literarios*. Estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre Sempere. Estudios Filológicos, 324, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, pp. 235-242.
- MARTÍNEZ ORIA, Andrés (2007): *Más allá del olvido*, Astorga, Centro de Estudios Astorganos.
- MARTÍNEZ RUIZ, Florencio (1970): “La nueva poesía española”, en *ABC*, 7-V-1970, “Mirador Literario”, Madrid, pp.18-19.
- _, (1971): *La nueva poesía española. Antología crítica. Segunda generación de postguerra (1955-1970)*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- MARTOS PÉREZ, María (2008): *Las ruinas en la poesía española contemporánea. Estudio y antología*, Málaga, Universidad de Málaga.
- MÉNDEZ RUBIO, A. (edit.) (2004): *Poesía '68. Para una historia imposible: escritura y sociedad 1968-1978*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- _, (2008): *La destrucción de la forma. (Y otros escritos sobre poesía y conflicto)*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- MESTRE, Juan-Carlos (2007): “La biblioteca del naufrago”, en *La biblioeca del naufrago*. Plan “Libro abierto”, Junta de Castilla y León, Fundación Siglo, (Lugar de edic. no consta), pp. 97-116.
- MOLINA, Ricardo (1982): *Obra poética completa / 1*, Granada, Excma. Diputación de Córdoba.
- , (1982): *Obra poética completa / 2*, Granada, Excma. Diputación de Córdoba.
- MOLINA DAMIANI, J.-M. (2003): *La poesía como salvoconducto. (Historia de otro libro)*, Jaén, Edic. Imprevistas.
- MONÉGAL, Antonio (Coord.) (1989): *Literatura y pintura*, Madrid, Arco Libros.
- MORA, Vicente-Luis (2006): *Singularidades. Ética y poética de la literatura española actual*, Madrid, Bartleby Editores.
- MUJICA, Hugo (2007): *Lo naciente. Pensando el acto creador*, Valencia, Pre-textos.
- MUÑOZ, Luis (2005): *Limpiar pescado*, Madrid, Visor.
- NÁCAR, E. y COLUNGA, A. (edits.): *La Biblia*, Madrid, BAC.
- NÚÑEZ, Aníbal (1995): *Obra poética I y II*, Madrid, Hiperión.

- PACHECO, José-Emilio (2009): *Contraelegía*, introd., edic. y sel. de Francisca Noguerol, Salamanca, Edic. Universidad de Salamanca.
- PAZ, Octavio (1957): *El arco y la lira*, México, FCE.
- _, (1974): *El mono gramático*, Barcelona, Seix Barral
- _, (1981): *los hijos del limo*, Barcelona, Seix barral.
- , (1990): *Lo mejor de Octavio Paz. El fuego de cada día*, Barcelona, Seix Barral.
- PÉREZ PAREJO, Ramón (2002): *Metapoética y crítica del lenguaje. (De la generación de los 50 a los novísimos)*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- PESSOA, Fernando (1987). *Poesía*, Madrid, Alianza Editorial.
- _, (1997): *Libro del desasosiego*, Barcelona, Seix barral.
- PIQUERO, José-Luis (2004): *Autopsia. Poesía 1989-2004*, Barcelona, DVD.
- PIZARNIK, Alejandra (2003): *Poesía completa*, Barcelona, Lumen.
- PRIETO DE PAULA, Ángel-L. (1996): *Musa del '68. Claves de una generación poética*, Madrid, Hiperión.
- PROVENCIO, Pedro (1988): *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 70*. Madrid, Hiperión.
- RICO, Manuel (1990): “Poetas del 60: Un eslabón incuestionable”, en *El Independiente*, jueves 10-V-1990, Libros, Madrid, p. 4.
- RIFFATERRE, Michael (2000): “La ilusión del écfrasis”, en A. Monegal (Coord.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco libros, pp. 161-183.
- RODRÍGUEZ CAÑADA, Basilio (2005): “Presentación del Presidente del PEN Club de España”, en *Cuando va a la ciudad, mi Poesía. Das Gedicht und die Stadt. Gegenwartslyrik aus Spanien (1980-2005)*, Madrid, Sial, pp. 13-14.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. (2008): “Antonio Gamoneda y la poética del subdesarrollo español”, en *Ínsula*, nº 736, abril, Madrid, pp. 8-10.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. y PUJALS GESALÚ, E. (1995): “Que no se sabe si no es visto y no se ve si no se sabe: la escritura cronográfica de Aníbal Núñez”, en A. Núñez *Obra poética I*, Madrid, Hiperión, pp. 9-19.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (2009): “Hölderlin y el vuelo de Valente”, en *Ínsula*, nº 751-752, julio-agosto 2009, Madrid, pp. 36-40.
- RODRÍGUEZ MARCOS, Javier (2009): “Gamoneda vuelve a la guerra”, en *El País*, 7-III-2009, p. 42.
- ROSALES, Luis (2005): *El naufrago metódico*. Antología, Madrid, Visor.

- SÁENZ DE ZAITEGUI, (2007): “Otras voces”, en *EL CULTURAL*, 15-III-2007, Madrid, p.20.
- SAHAGÚN, Carlos (1976): *Memorial de la noche (1957-1975)*, Barcelona, Lumen.
- SALINAS, Pedro (2001): *Poesís completas*, Barcelona, Lumen.
- SANMARTÍN, R. (2005): *Meninas, espejos e hilanderas*. Ensayos en Antropología del Arte, Madrid, Trotta.
- SÁNCHEZ SANTIAGO, Tomás (2006a): *El que desordena*, Barcelona, DVD.
- _, (2006b): “La única paz posible”, em *Diario de León*, 1-XI-2006, p. 5.
- SANTIAGO BOLAÑOS, Marifé (2007): *El día, los días*, Madrid, Calambur.
- SCHOENTJES, Pierre (2003): *La poética de la ironía*, Madrid, Cátedra.
- SILES, Jaime (1988): “Gramática de la memoria y palimpsesto existencial. notas sobre la poesía de Ángel García López”, en Á. García López *Obra poética completa (1963-1988)*, vol. I, Madrid, Torre Manrique publicaciones, pp. 7-11.
- _, (1990): *Semáforos, semáforos*, Madrid, Visor.
- _, (1993): “La poesía ante el nuevo siglo: balance y posibilidades”, en Claudio Rodríguez (Coord.) *Propuestas poéticas para fin de siglo. Curso de verano organizado por la Fundación Cultural Banesto en colaboración con la Universidad de Alcalá de Henares*, Madrid, Fundación Cultural Banesto, pp. 141-158.
- _, (2006): *Estados de conciencia. Ensayos sobre poesía española contemporánea*, Madrid, ABADA Editores.
- _, (2009): *Actos de habla*, Barcelona, Plaza-Janés.
- STEINER, George (2003): *Lenguaje y silencio. Ensayos osbre literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona, Gedisa Edit. 1976.
- TALENS, Jenaro (1981): “Desde la poesía de A. Martínez Sarrión. Prólogo”, en A. Martínez Sarrión, *El centro inaccesible*. (Poesía 1967-1980), Madrid, Hiperión.
- VALDÉS, Juan de (1969): *Diálogo de la lengua*, Madrid, Clásicos Castalia.
- VALENTE, José-Ángel (1994): *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets, 1971.
- _. (2002): “Avance por tanteo”, en A. Duque Amusco (Coord.) *Cómo se hace un poema. El testimonio de 52 poetas*, Valencia, El Ciervo – Pre-textos, pp.75-79.
- VALLEJO, César (1989): *Obra poética completa*, Madrid, Alianza Editorial.
- VATTIMO, Gianni (2003): “Experiencia estética y nihilismo”, en la revista *La alegría de los naufragios*, nº 7 y 8, 2003, Madrid, pp.163-168.

- VV. AA. (2003): *60 años de Adonais: Una colección de poesía en España (1943-2003)*, Madrid, Devenir.
- YUBERO, Fernando (2003): *La poesía de Claudio Rodríguez. (La construcción del sentido originario)*, Valencia, Pre-textos.
- ZAMBRANO, María (1993): *El hombre y lo divino*, Madrid, FCE.