

Espíritu de contradicción: la poesía «a saltos» de Jorge Gimeno*

Luis BAGUÉ QUÍLEZ
Universidad de Murcia

Abstract: En este artículo se analiza la obra poética de Jorge Gimeno, un autor que ha retratado la atomización del sujeto posmoderno y el caos fragmentario de la sociedad en la que vivimos. *Espíritu a saltos* (2003), *La tierra nos agobia* (2011) y *Noventa y nueve iluminaciones de Nasrudín* (2015) se sitúan entre la ironía deconstructiva y la bufonada trascendente, entre la versión original y la traducción libre, entre la Europa de los dos velocidades y la cicatriz de los países árabes. La escritura «a saltos» de Gimeno constituye una de las apuestas más sorprendentes y personales del panorama lírico actual.

Keywords: Jorge Gimeno, poesía española actual, sujeto lírico, ironía, posmodernidad

A salto de mata: Un poeta «descolgado»

Jorge Gimeno (Madrid, 1964) publica su primer libro, *Espíritu a saltos*, en el año 2003, casi en la raya de la cuarentena. A esa edad, los que la crítica considera todavía «poetas jóvenes» han dejado de serlo oficialmente para el gremio, y los más precoces ya han visto impresa la edición corregida y aumentada de sus obras completas. La asincronía entre la fecha de nacimiento del autor y la fecha de publicación de su ópera prima parecería condenarlo a uno de esos limbos generacionales que funcionan como un laberinto borgiano o como el *huis clos* burgués que Buñuel imaginó en *El ángel exterminador*: un espacio cerrado e impermeable a las humedades exteriores, del que solo se puede salir por la tangente o por la tercera vía de la fama manriqueña¹. Además, en el caso de Gimeno existe una razón estética que impide que su voz se integre con naturalidad en la segunda oleada de los ochenta o en la primera de los noventa, donde compartiría cartel con autores cronológicamente cercanos como Vicente Gallego (nacido en 1963), Juan Antonio González Iglesias, Almudena Guzmán y Antonio Moreno (nacidos, como él, en 1964), o Ada Salas y Álvaro García (nacidos en 1965). Al margen de esa alineación histórica, la poética de Gimeno exhibe mayores similitudes con quienes empiezan a publicar tras el apagón analógico del efecto dos

* Este trabajo es un resultado del Programa «Ramón y Cajal» (RYC-2014-15646), del Ministerio de Economía y Competitividad, y se enmarca en el Proyecto de Investigación «Canon y compromiso en las antologías poéticas españolas del siglo XX» (FFI2014-55864-P).

1 Véase el caso de Antonio Gamoneda, cuyo reconocimiento tardío permitió reinsertarlo con honores en el canon literario y en el cajón del medio siglo.

mil que con aquellos que hubieron de asomar la cabeza en plena eclosión de la lírica figurativa o hacerse un hueco entre los escenarios urbanos de la musa experiencial. Ese aire de época hace que su obra sea más asimilable a la de Abraham Gragera, Carlos Pardo o Mariano Peyrou que a la de quienes le antecedieron en la galaxia Gutenberg. Harina de otro costal es si esa coincidencia en ciertos motivos y resortes estilísticos responde a una labor magisterial o refleja un clima intelectual común².

Estas circunstancias han propiciado la escasa visibilidad de Gimeno en las antologías del periodo, algo no achacable tanto a la miopía de los antólogos como a las taras del método generacional. No en vano, la única posibilidad de que la partida de nacimiento y el bautismo editorial de Gimeno no sean incompatibles pasa por su inclusión en una antología intergeneracional; esto es, que abarque tanto a los poetas surgidos a finales de los ochenta y principios de los noventa como a los que empezaron a publicar pasado el umbral milenarista del año 2000. A causa de dicha restricción, Gimeno no pudo figurar en ninguna antología «de lanzamiento», pues ya había perdido el tren generacional cuando se subió al vagón de la publicación. Pese a ello, sus textos han aparecido en *La inteligencia y el hacha* (2010), de Luis Antonio de Villena; en *Quien lo probó lo sabe: 36 poetas para el tercer milenio* (2012), de quien esto suscribe, y en la selección que la revista *Ínsula* (805-806, 2014) realizó en el número monográfico consagrado a la «Poesía española contemporánea»: una magra representación, habida cuenta de la proliferación primisecular de repertorios, centones y florilegios. Con todo, la misma sobreabundancia de antologías ha terminado desactivándolas como garantía canónica y poniendo en entredicho su papel «sintomático». De hecho, da la impresión de que la excepción está prevista en la regla o de que la regla se escribe a partir de la excepción.

Si esa indeterminación afecta al lugar que ocupa el autor en el panorama actual, no menos conflictiva resulta la ubicación de una propuesta estética que se concibe como una destilación del canon occidental y de parte del extranjero. Así, según la fuente bibliográfica a la que acudamos, Gimeno es –simultánea o sucesivamente– un heredero directo de los *ismos*³, «quien mejor ha entendido la lección de Ashbery sin imitarla»⁴, un escritor que ha

2 Juan Carlos Abril defiende la primera opción al indicar que, «[t]ras la publicación de *Espíritu a saltos*, muchos autores más jóvenes –nacidos en los setenta e incluso en los ochenta– lo han tomado como un referente, una influencia clara o un modelo». Juan Carlos Abril, «Hacia otra caracterización de la poesía actual», en Luis Bagué Quílez y Alberto Santamaría (eds.), *Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2001-2010)*, Madrid, Visor, 2013, p. 36.

3 Rafael Morales Barba, *Poetas y poéticas para la España del siglo XXI*, Madrid, Devenir, 2009, p. 93.

4 Martín López-Vega, «Poesía y obsolescencia programada», *Rima interna. Un blog sin pelos en la rima*, 19 de septiembre de 2011, en <http://www.elcultural.com/blogs/rima-interna/2011/09/un-blog-sin-pelos-en-la-rima/> [24.05.2017].

«recogido los frutos maduros de la lírica europea del siglo XX»⁵, o un poeta «que bebe por igual del humorismo romántico y de la cultura visual del Barroco»⁶ y que cultiva un «agnosticismo posmoderno», elíptico y descreído⁷. Incluso es probable que este inventario se quede corto. También hay en él una voluntad lúdica que remite a la neovanguardia en general y al postismo en particular, un juego de expansiones y retracciones irónicas que entronca con la sinuosidad intelectual de algunos sesentayochistas rezagados, como Aníbal Núñez, y una sabiduría proverbial –a la vez estoica y epicúrea– que dialoga con el hedonismo ascético de Mahmud Darwix.

El origen de esa amalgama cultural podría buscarse en la faceta de traductor de Gimeno, que abarca a autores tan dispares geográfica, idiomática y artísticamente como Vivant Denon, Charles-Joseph de Ligne, Hérault de Séchelles, Paul-Jean Toulet, Rainer Maria Rilke, Eça de Queirós, Fernando Pessoa o Wallace Stevens. Esa labor traductológica se compendia en el proyecto que Gimeno denomina *Otras subversiones*, cuyo rótulo nos retrotrae a las *Versiones y subversiones* (1971) de Max Aub, que tenían más de lo segundo que de lo primero. A ese macroproyecto se adscriben su monumental antología *El amor negro. Poesía del Barroco francés* (2009) y sus *Noventa y nueve iluminaciones de Nasrudín* (2015). No obstante, mientras que la antología barroca se acoge a las expectativas de la traducción literaria, *Noventa y nueve iluminaciones...* se emplaza en la barrera fronteriza entre la adaptación y la creación. Por otra parte, aunque el disciplinado ejercicio de la traducción podría justificar los sedimentos aluviales que desembocan en sus estrofas, no permite explicar la armonía con la que esos elementos se sintetizan en una dicción personal y sostenida. Nada más lejos de la escritura de Gimeno que el karaoke al que nos invitan aquellos poetas que saben modular a la perfección las entonaciones ajenas, pero que no consiguen que el acopio de ingredientes cristalice en una receta patentable. Ciertamente es que ese cóctel mezclado y agitado de influencias obliga a los críticos a caminar por el alambre de la paradoja para definir una textualidad «jovialmente difícil»⁸, situada a horcajadas «entre la excitación de la inteligencia y la sacudida de la emoción»⁹. Pero dejemos de intentar dilucidar de dónde viene la poesía de Gimeno y veamos adónde va.

5 Andrés Navarro, «Vindicaciones (o el poema continuo)», *Paraíso. Revista de Poesía*, núm. 7, 2011, p. 13.

6 Luis Bagué Quílez, «Perdón por la ironía [La tierra nos agobia, de Jorge Gimeno]», *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, núm. 798, 2013, p. 31.

7 Vicente Luis Mora, *El sujeto boscoso. Tipologías subjetivas de la poesía española contemporánea entre el espejo y la notredad (1978-2015)*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2016, p. 141.

8 Fruela Fernández, «Gumbo espiñol», *Poesía Digital*, noviembre de 2007.

9 Rafael Espejo, «La tierra nos agobia, de Jorge Gimeno», *Paraíso. Revista de Poesía*, núm. 9, 2013, pp. 148-149.

(Sobre)salto: «Nada queda en el aire en la literatura»

Aunque *Espíritu a saltos* fue un percutiente aldabonazo en la puerta de la poesía actual, pocos oyeron la llamada. Una salvedad fue la de Carlos Pardo. En una reseña temprana, el autor destacaba la bufonada trascendente de los versos, el singular moralismo de quien denuncia con humor las confusas ceremonias de su tiempo y un afán disolvente encaminado hacia la destrucción de la realidad¹⁰. A pesar del certero diagnóstico, en *Espíritu a saltos* no se advierte un auténtico plan destructivo, sino más bien una vocación deconstructiva. En otras palabras, el propósito del escritor no es romper en añicos el espejo de la mimesis, sino descomponer lo visible en átomos perceptuales, partículas verbales o esquivarlas plásticas que, con todo, logran transmitir una fuerte sensación de realidad¹¹.

De ese planteamiento participa el primer poema del libro, «Mise en abyme», donde conviven el aquelarre imaginativo y el manifiesto programático. Aquí se observa la identidad fragmentaria de un personaje que ya no es el hombre sin atributos al que había conducido la épica subjetiva de décadas anteriores. Por el contrario, nos hallamos ante un *yo* esquivo que se limita a registrar un psiquismo contradictorio o una corriente de conciencia: «Que el sujeto civil no sea parte de la historia / –o no la parte de la historia que yo deseo contar– / no me excluye de mi verso, / antes bien ha de hacerlo poderoso / porque el individuo es más, algo más, que su estricta mentira / intercambiable»¹². Si la identidad social es una distorsión y la identidad poética un simulacro («Eres / fotodegradable», «Muera yo»), no nos puede extrañar que la voz enunciativa se atribuya a un sujeto ectoplasmático que parece hablar desde la ultratumba –el texto abunda en símbolos funerarios– o desde una omnisciencia que actualiza uno de los grandes temas del Barroco: la crisis de la representación, el desajuste entre el velo de las apariencias y la médula de la verdad. En una suerte de viaje dantesco y quijotesco, las catorce estaciones de «Mise en abyme» pasan revista a una civilización caracterizada por la devaluación de la política –«La polis está en venta.

10 Carlos Pardo, «Jorge Gimeno, *Espíritu a saltos*», *La Estafeta del Viento*, núms. 7-8, 2005, pp. 137-140. A esa pulsión desestabilizadora aludirá después Juan Manuel Romero en una reseña de *La tierra nos agobia*, aunque el autor matiza que Gimeno aspira a una reconstrucción del sentido, o a la construcción de otro sentido. Cfr. Juan Manuel Romero, «Reestreno del mundo», *Turia*, núm. 100, 2011, pp. 460-462.

11 Sin embargo, esa deconstrucción es muy distinta del collage acumulativo al que proceden Agustín Fernández Mallo, Sergio C. Fanjul o, en menor medida, Manuel Vilas. Todos ellos cuestionan la eficacia de cualquier plasmación lírica que no recoja el ruido contemporáneo mediante una referencialidad hipostasiada. Cfr. Araceli Iravedra, «Prólogo» a *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)*, Madrid, Centro para la Edición de Clásicos Españoles-Visor, 2016, pp. 164-165.

12 Jorge Gimeno, *Espíritu a saltos*, Valencia, Pre-Textos, 2003, p. 25.

Curioso, ¿no?»¹³-, la insuficiencia de la literatura –«¿Es que mi tiempo no ha de ser / digno de un verso poderoso?»¹⁴–, o el desequilibrio de la balanza social: «Río abajo boga el mundo, / o al menos cierta versión, la hodierna, del mundo: / prensa (*New York Times*), / dinero (intangibles), / niños (no blancos), / somieres (no nuevos)»¹⁵. Así, Gimeno invierte el lugar que ocupan los iconos de la alta y de la baja cultura, ambas profanadas por el consumo de masas: «una especie Rambo sentimental / bajo la égida de Petrarca»¹⁶. Como buena parte de las composiciones de *Espíritu a saltos*, «Mise en abyme» se diría escrito en una época que ha decretado la extinción de los dioses paganos, pero en la que el Mesías aún no ha nacido, según la idea de Flaubert que retomaría Yourcenar. A esa falta de asideros remite el prólogo de Gimeno a *El amor negro*, cuya interpretación del Barroco resulta fácilmente transferible a su propia vertiente creativa:

El Barroco es moderno porque es un tiempo del que los dioses han partido. Sin embargo, aún estaba fresca la huella de su paso. Aún cabía volverse a ellos y ver el mundo como un todo, aunque maltrecho. O afrontar la catástrofe y verlo como un montón de partes sin todo, sin un sentido¹⁷.

Expuesto a ese dilema, el poeta pone su mano en el fuego por la segunda opción.

Si me he detenido en «Mise en abyme» –en rigor, el «primer» poema del autor y la puerta por la que accedemos a su obra– es porque en él están *in nuce* todas las tonalidades de esta poesía. *Flâneur* baudeleriano por un París alucinado («Europe, ville jolie»), transeúnte por la aldea global miniaturizada en un aeropuerto («Aux quatre coins du monde») o vampiro abismado en el espejo de la autorreflexión («Cumplo treinta años»), Gimeno diagnostica la etiología del nuevo *mal du siècle*: un cansancio viral que se propaga por las autopistas de un capitalismo hiperconectado. Frente a esa abulia displicente, el autor habilita dos métodos retóricos complementarios: por un lado, se aprecia una vertiente discursiva que se despliega a través de eslóganes urgentes, sentencias de una taxatividad apodíctica o esquirlas de un canto desesperanzado: «soy, como toda mi generación, / un estéril malentendido»¹⁸, «[e]sta es la voz, la voz de los treinta, / la elegía y el himno generales»¹⁹. Por otro lado, hay una inclinación táctil y plástica, fonética y visual, que se

13 Jorge Gimeno, *Espíritu a saltos*, op. cit., p. 13.

14 Jorge Gimeno, *Espíritu a saltos*, op. cit., p. 24.

15 Jorge Gimeno, *Espíritu a saltos*, op. cit., p. 16.

16 Jorge Gimeno, *Espíritu a saltos*, op. cit., p. 17.

17 Jorge Gimeno, *El amor negro. Poesía del Barroco francés*, Valencia, Pre-Textos, 2009, p. 10.

18 Jorge Gimeno, *Espíritu a saltos*, op. cit., p. 41.

19 Jorge Gimeno, *Espíritu a saltos*, op. cit., p. 64.

complace en la tirantez de las comparaciones forzosas –«el tiempo es tan obtuso y agradable / como un *croissant*»²⁰, «el cielo anoréxico es claro como los ojos de Jeanne d'Arc / o Jeanne Moureau»²¹–, el efecto sorpresa de las metáforas –«[s]e parte la mina / del lápiz de tu vida / y sacas punta otra vez»– o los juegos sonoros, como la onomatopeya de la campana que pauta el paso del tiempo en «Cumplo treinta años». Ese doble ritmo se vence en ocasiones a favor del pastiche intertextual o se deja magnetizar por el imán de la paronomasia: así ocurre en «A butterfly, madam», germinación asociativa a partir de la ópera de Puccini, y en «Mi balada de Reading», que toma el nombre de Wilde en vano para ofrecer un conjunto de pareados *sin ton, pero con son*, en una prefiguración del poema «Música muerta, música abierta».

En la última sección de *Espíritu a saltos*, titulada «Mastabas», la edificación funeraria del antiguo Egipto no solo se vincula con el réquiem blasfemo del resto del libro, sino que actúa como símil de la construcción geométrica del soneto. De hecho, este apartado está integrado por quince sonetos impuros que ponen en práctica la intuición sobre la rima que el autor había esbozado en unas notas a propósito de una traducción de Paul-Jean Toulet: «la lírica moderna tiende –en su uso de la rima– a no apoyarse prioritariamente en ella, dejado ya de lado el valor mnemónico de la rima en la poesía anterior al movimiento poético moderno»²². Curiosamente, si los pareados de «Mi balada de Reading» incidían en el soniquete machacón de la rima para suscitar la complicidad irónica del lector, en «Mastabas» la función reguladora de la rima aparece encubierta mediante los encabalgamientos abruptos, los incisos digresivos o la partición de palabras a final de verso: «Es increíble cómo adviene, humano / mas perfecto, el soneto; ajeno al arte / casi, del cielo cae, y es la parte / más tangible de un todo casi hermano»²³.

Salto de altura: «Algo te libra / de ser tú»

Publicado ocho años después, *La tierra nos agobia* (2011) es un libro igual de deslumbrante pero más equilibrado que su ópera prima, donde Gimeno ha limado algunos excesos en lo tocante a su virtuosismo métrico y su verbosidad arborescente. Si en *Espíritu a saltos* aún pugnaban el posmoderno escéptico, el vanguardista irredento y el hábil destripador de sonetos, ahora hallamos la decantación de un estilo que se bifurca en dos modalidades principales: una especie de poemas-friso, que concatenan diversas secuencias metafóricas a partir de una idea inicial, y un conjunto de composiciones

20 Jorge Gimeno, *Espíritu a saltos*, op. cit., p. 41.

21 Jorge Gimeno, *Espíritu a saltos*, op. cit., p. 45.

22 Jorge Gimeno, «Notas al margen de una traducción de las *Contrerimes* de Paul-Jean Toulet», *Revista de Filología Románica*, núm. 14 (2), 1997, p. 176.

23 Jorge Gimeno, *Espíritu a saltos*, op. cit., p. 122.

más breves, que aspiran a la condensación del aforismo o al puñetazo visual de la greguería. Asimismo, se acentúa en este volumen una veta cívica que no obedece tanto a una finalidad programática como a un desplazamiento en la geografía: Jordania, Siria o Irak forman parte de un nuevo teatro de operaciones ligado a la memoria personal del autor, que trabajó durante un tiempo como profesor en la Universidad de Bagdad. Aunque la ironía palimpsestuosa sigue siendo la clave hermenéutica de esta escritura, aquí se esgrime como una linterna que apunta al interior del sujeto y a la cara de la sociedad contemporánea.

Carente de divisiones estructurales que distribuyan los poemas y de núcleos semánticos que los aglutinen, el libro se sostiene en un entramado alegórico que transita entre lo general y lo particular. La autobiografía fragmentaria asoma en «La madona de lo innecesario», una declaración de amor filial que desarrolla un inventario de simbolizaciones relacionadas con la mujer-madre, desde la gestación bíblica («La costilla de Adán y el ala de Gabriel») hasta la reconfiguración pop de la iconografía tardofranquista: «Madona en actitud años sesenta, / fumaba 'bisontes' / de vez en cuando»²⁴. Por su parte, la escisión entre el primer y el tercer mundo protagoniza «Enseñale al cielo la planta del pie», un chapuzón en el mar Muerto donde la levedad del cuerpo sumergido contrasta con la densidad de la contemplación: «El gran disco solar cae en la palma mendiga de la tierra»²⁵. En ese sentido han de interpretarse dos piezas inspiradas en la guerra de Irak: «Bagdad» y «La toma de Faluya». La primera es un panóptico simultaneísta en el que convergen el himno por la ciudad conocida y la elegía por la ciudad mutilada, mientras que la segunda se condensa en un brochazo impresionista a raíz de la palmera que desafía a los desiertos que se abren ante el porvenir: «el de éter / y el de arena»²⁶. En la misma estela se sitúa «Bab Tuma, Bab Zueila, Bab al-Jalil, Bab Charqui, Bab Buyelud, Bab al-Nasr, Bab Yaffa, Bab Dimasq», cuyo largo título refiere los nombres de puertas y murallas de El Cairo, Jerusalén y Damasco. Gimeno traza aquí un mapa mudo del dolor, un tapiz coral que sustituye la indignación de la protesta por la indagación en el retablo humano convocado por las primaveras árabes, que en la fecha de redacción del poema se extendían como un clamor verde por los países islámicos. La antítesis entre el vitalismo sanguíneo de los ciudadanos y la opresiva cerrazón del poder culmina con una imagen que recuerda al *Guernica* de Picasso: «El sol, alguien le ha dado un puñetazo / y se bambolea / como una bombilla encendida»²⁷.

La concepción de la alteridad como reflejo de un eventual *yo ex futuro* se

24 Jorge Gimeno, *La tierra nos agobia*, Valencia, Pre-Textos, 2011, pp. 12-13.

25 Jorge Gimeno, *La tierra nos agobia*, op. cit., p. 38.

26 Jorge Gimeno, *La tierra nos agobia*, op. cit., p. 48.

27 Jorge Gimeno, *La tierra nos agobia*, op. cit., p. 56.

traslada a aquellos juegos de identidad en los que la *persona* encarna varias máscaras tragicómicas, como Denis Lavant en el *Holy motors* (2012) de Léos Carax: un mendigo aristócrata en los bulevares de París, un Cristo velazqueño, un enfermo desconocido o un adolescente familiar. La usurpación de personalidades alcanza su trasunto más depurado en «Vida de al-Maari», que rinde homenaje al poeta y filósofo sirio Abul-Ala al-Maari (973-1057). En consonancia con el espíritu y con la letra de un escritor ajeno a las prescripciones religiosas y radicado en un pesimismo ontológico, Gimeno entrega una colección de proverbios morales que anticipan la sabiduría popular de Nasrudín y que abordan las conflictivas relaciones entre Dios y los hombres, entre el libre albedrío y la esclavitud a la que nos condena un designio superior.

Junto con el tratamiento del compromiso, la principal aportación de *La tierra nos agobia* reside en sus poéticas subversivas, que se apropian de la técnica del contrapunto musical. Prueba de ello son «Asombro», basado en la reiterada aliteración de la vocal *o*, *y*, sobre todo, «Música muerta, música abierta», que entronca con los «Fonemoramas» de Carlos Edmundo de Ory, aunque su dislocación trasciende el remedo postista. Las parejas de versos en las que se organiza el discurso establecen conexiones bimembres –con frecuencia inmotivadas– entre las cualidades asignadas a un *tú* y a un *yo* enunciativos. La paronomasia y la sinestesia son los ejes de una pesquisa que destaca por sus hallazgos rítmicos y por la energía de sus intuiciones: «Yo soy hipóbole. / Tú eres litote»; «Eres mejor que Gandhi, pero vistes de Armani. / Yo soy peor que Homero. Yo soy peor que Homero»; «Tu amor es sartén por el mango. / Mi amor es Partenón»²⁸.

Mención aparte merecen los poemas que abren y cierran el libro: «Unión» e «Inhumación», respectivamente. La muerte, la vida y el amor constituyen en ellos una trinidad indisoluble. Mientras que «Unión» reactiva el tópico del amor constante más allá de la muerte, «Inhumación» le da la vuelta a un tema funerario barroco: la preservación de las cenizas de la amada en un reloj de arena, como recordatorio de la fugacidad. En contraste con esa sublimada lección de la *vanitas*, el poeta opta por una ocurrencia cómica y prosaica, la conservación de la ceniza enamorada en el frigorífico, junto con los botes de diversas salsas: «Podría esconder tus cenizas en la nevera, / entre los tarros de mostaza y de chutney. / O bebérmelas, como hacían / los antiguos. // Son dos declaraciones / de amor eterno»²⁹.

28 Jorge Gimeno, *La tierra nos agobia*, op. cit., p. 63.

29 Jorge Gimeno, *La tierra nos agobia*, op. cit., p. 97.

Salto de longitud: «Hablar con puntos suspensivos»

Noventa y nueve iluminaciones de Nasrudín (2015) se sitúa en la línea divisoria entre la versión original y la traducción libre. Aunque Gimeno defiende lo segundo, el prólogo siembra serias dudas sobre la ascendencia del libro. El autor afirma allí que ha seleccionado una serie de historias protagonizadas por Nasrudín, una figura con tintes sapienciales y lúdicos muy conocida en el ámbito islámico. Y, a continuación, explicita cuál ha sido su intervención en esa materia tradicional: «He compuesto noventa y nueve poemas a partir de las leyendas en prosa que sobre él existen en las tradiciones turca, persa y árabe, sobre todo las dos primeras»³⁰. La versificación de un puñado de narraciones de corte más o menos popular, de procedencia dispar y de distinto ámbito lingüístico no parece avenirse con el concepto de «traducción». Por más que el sustrato temático y que la hechura moral del personaje provengan del acervo colectivo, la producción de un corpus poético inspirado en una amalgama de relatos dispersos supone una labor más cercana a la invención que a la recopilación. Todo ello nos legitima a leer estas iluminaciones como una obra «de» (y no solo «a través de») Jorge Gimeno, más allá de la existencia previa y autónoma del sujeto que sirve de nexo a los textos. No en vano, Nasrudín se erige en una suerte de álter ego nómada y delirante, primo segundo del don Cogito de Zbigniew Herbert o del Mairena de Antonio Machado,

Las «noventa y nueve iluminaciones» constituyen una galería de fábulas sin moraleja, meditaciones irreverentes o diálogos sofistas que oscilan entre el misticismo cínico, el humor negro y el chafarrinón escatológico. Junto con los mecanismos compositivos habituales en Gimeno, como la formación de neologismos –«[c]ercalajano o lejoscercano»³¹–, las asociaciones imprevisas –una berenjena es «un choto morado que aún no ha abierto los ojos»³²; el albaricoque, un huevo del que «[c]ayeron las claras y quedaron las yemas»³³–, las contradicciones dialécticas –«Nasrudín ama pero no entiende. // O entiende pero no ama»³⁴–, y el uso y abuso de la onomatopeya –«este clan-clan»³⁵, «chas, chas...»³⁶–, se advierte el reciclaje de giros coloquiales e interjecciones, en un intento de reproducir la espontaneidad del habla oral: «¡Vaya birra!»³⁷, «¡Yo flipo!»³⁸, «¡Haberlo dicho!»³⁹.

30 Jorge Gimeno, *Noventa y nueve iluminaciones de Nasrudín*, Valencia, Pre-Textos, 2015, p. 11.

31 Jorge Gimeno, *Noventa y nueve iluminaciones de Nasrudín*, op. cit., p. 29.

32 Jorge Gimeno, *Noventa y nueve iluminaciones de Nasrudín*, op. cit., p. 30.

33 Jorge Gimeno, *Noventa y nueve iluminaciones de Nasrudín*, op. cit., p. 76.

34 Jorge Gimeno, *Noventa y nueve iluminaciones de Nasrudín*, op. cit., p. 40.

35 Jorge Gimeno, *Noventa y nueve iluminaciones de Nasrudín*, op. cit., p. 80.

36 Jorge Gimeno, *Noventa y nueve iluminaciones de Nasrudín*, op. cit., p. 94.

37 Jorge Gimeno, *Noventa y nueve iluminaciones de Nasrudín*, op. cit., p. 45.

38 Jorge Gimeno, *Noventa y nueve iluminaciones de Nasrudín*, op. cit., p. 83.

39 Jorge Gimeno, *Noventa y nueve iluminaciones de Nasrudín*, op. cit., p. 108.

Como la de Nasrudín, la voz de Gimeno exige la desmitificación sistemática de todo lo sagrado y proclama la huelga indefinida de todos los pactos sociales. Este impulso desemboca en una poesía «a saltos» que nos invita a una lectura inquieta y a una ruptura constante de las expectativas. En el horizonte del siglo XXI, el autor ha sabido expresar la atomización del individuo posmoderno y la fragmentariedad de un mundo que finge tener sentido. Su mérito consiste en desvelar el simulacro.