

"Aún" y "ya": el viaje hasta los bordes de Antonio Gamoneda

por Tomás Sánchez Santiago

Atenazada entre un exceso que la sobrepasa misteriosamente y un déficit que la determina, toda la obra poética de Antonio Gamoneda fluctúa entre cargas tremendas de inestabilidad que obligan, una y otra vez, a lecturas zozobranes. En realidad, tomar un punto de partida para considerar esta obra obliga a hacerse cargo de una persecución que el poeta ha ejercido entre pares de configurantes de su poesía, persecución que definitivamente ha terminado en una subversión desobediente. Como si Antonio Gamoneda tuviese el presentimiento de que, en último término, sólo en el espacio poético pudiera lograrse la modificación de las grandes posibilidades.

De esa intuición provienen intersecciones que aproximan los bordes de cuanto, a la luz de otra razón no poética, debería repelerse. Sin embargo, en el alzado de la obra del escritor se intercambian funciones no en busca de cierta eficacia literaria sino en pos del rastro de una obligación ontológica -la de acomodar Lenguaje y Ser-, funciones que acaban encontrando sitio en esos intersticios -entre "aún" y "ya"- que hacen pensar en la escritura como en aquella actividad residual a la que Blanchot se refería hablando de Celan (1), un "resto cantable", como dice José Jiménez, mundo hueso último cuya manifestación es tanto el final del itinerario como la llegada al origen. Hueso-despojo pero también hueso-raíz, en el que se concitan término y principio, última y decisiva neutralización en la poesía de Antonio Gamoneda tras haber operado con los límites de "silencio y palabra", "belleza y dolor", "concepto y sensación" y, sobre todo, "tiempo y espacio". Y como oposición axial antes que cualquier otra, el conflicto entre el yo y el mundo (significado éste en la Historia, la Naturaleza o la experiencia personal) expresado en una elocuencia aturdida a la búsqueda de una clausura: "Ya" o la creación verbal de la ausencia.

Una elocuencia aturdida

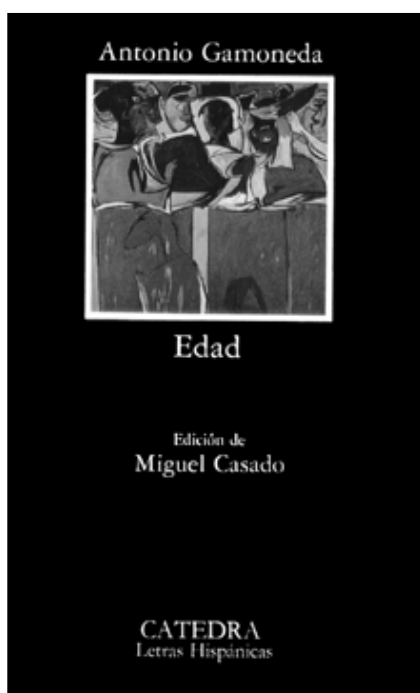
Dime: ¿qué hago con las ganas locas de ser agua en la sed, sed en la fuente?

Así termina un temprano soneto de 1953, rescatado en *Edad*. Esta identidad disconforme no se ha resuelto treinta años después en los poemas finales de *Lápidas* (1987), uno de los cuales lo expresa crudamente: *Soy el que ya comienza a no existir / y el que solloza todavía. / Es horrible ser dos inútilmente*. Los dos adverbios -"ya" y "todavía"- marcan el conflicto, aún no aliviado, dentro del cual un sujeto escindido ahora no pregunta (*La pregunta es un ruidito inútil en el idioma que sucede a la juventud*, dice el autor en *Descripción de la mentira*) sino que persiste resignado en una desacomodación que no ha logrado sosegar a través del itinerario sobresaltado de su obra.

En este sentido, no deja de sorprender que uno de los discursos poéticos más distintivos del siglo XX como es el de Antonio Gamoneda (para nosotros

una de las voces *fundantes* de la poesía en lengua española) tenga como constituyente ejemplar su naturaleza errática, su reiterado *démontage* para volver a ensayarlo de otra manera, lo cual termina por levantar un discurso inestable y sin promesa de secuencia en su estructura. Grietas cada vez más abiertas, direcciones ciegas o contradictorias, entrecruzamientos y repasos..., rectificaciones y regateos que sólo son posibles desde el lenguaje de la conciencia y no desde el simple aprovechamiento inercial de una estilística, que el poeta parece siempre dispuesto a abandonar.

Hitos de esa renuncia a patrimonializar un curso poético personal son, por ejemplo, los últimos versos anteriores a *Blues castellano* (*Yo me callo, yo espero /.../ hasta que pueda ver con los ojos cerrados / el dolor que ya veo con los ojos abiertos*) así como el propio libro, que supone un cambio de conciencia, como expone Miguel Casado en el penetrante estudio que precede a su edición de *Edad* (2), a la vez que una inves-

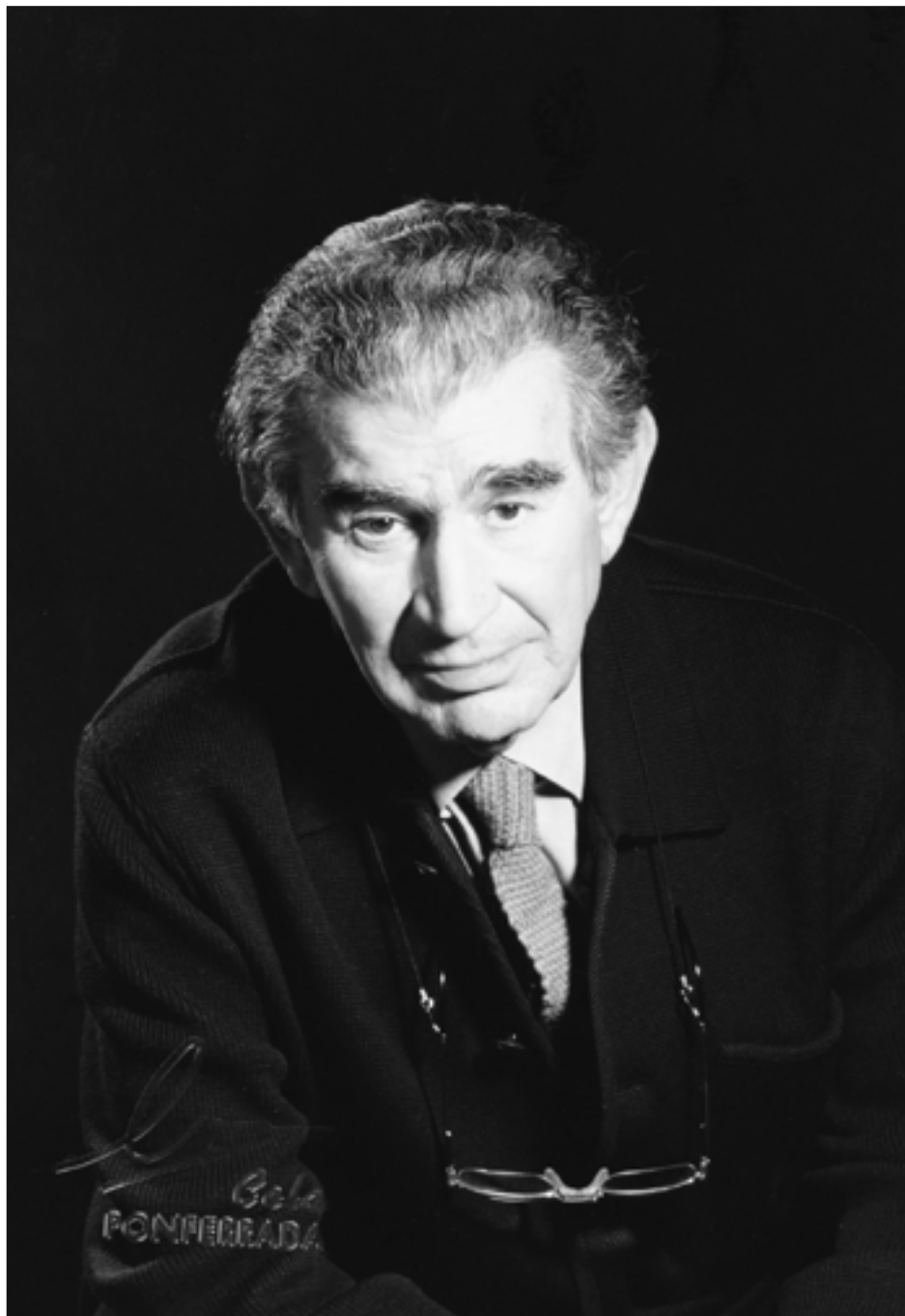


tigación en otros ritmos. Más adelante, el poema "Aviso negro", incluido en *Lápidas*, prefigura ya la actitud del autor de *Libro del frío* (1992) resumida en un último verso: *Siéntate ya a contemplar la muerte*.

Quizás ese discurso errante que es la obra entera de Antonio Gamoneda encuentre su razón profunda en dos fuerzas centrífugas que tienden a oponerse y zarandean la identidad emocional de quien habla en el poema: el territorio del "Aún" y el territorio del "Ya". Ambos espacios son extremos y mantienen un obligatorio contacto reactivo. Aquél se hunde en las pérdidas y en los finales, y descansa en la memoria y en la conciencia de la duración; éste otro se abre hacia la inauguración de la incertidumbre, y sus testigos son el silencio y la contemplación. Pero ambos son discursos liminares: sus bordes se rozan como ocurre con la belleza y el dolor, el silencio y el lenguaje, la sombra y la luz o la verdad y la mentira, pares todos ellos en tensión y en contacto, orientados hacia una plenitud del silencio, la soledad y la luz. Unos versos del poema "Nieve" de *Sublevación inmóvil* (*Un sueño: / cumbre inmóvil. / Nada y luz. Nadie, nadie*) ya anuncian esa visión del territorio del final como espacio de "belleza inhabitable" a la que tiende una "sed" que el poeta se esfuerza por encaminar tan sólo hacia la vida (*Vuelva la sed a su origen en el fuego*), pues aún hay que vivir (*con los tuyos, desciende / a la ternura*) y unirse a los demás porque *Este / es tu país*.

Otro atisbo inicial que en esta época es posible vislumbrar en la obra del poeta es el que pone en relación la música y la luz como componentes de esa última perfección que puede ser el espacio de la muerte. En "Música", otro poema de *Sublevación inmóvil*, encontramos estos versos significativos: *Cantidades de tiempo / situando cantidades / de sonido, permiten / sobrepasar la muerte*. Por tanto, la fe en una sustancia musical que todo lo alienta es el recurso para "dar un orden al mundo", y el poeta lo confiesa explícitamente: *Aún mi corazón / necesita sus alas*.

Sólo unos años después, en *Descripción de la mentira*, la conciencia del poeta se desliza hacia la sustitución



Antonio Gamoneda

principal que encamina de otro modo su obra: *Un sonido en la muerte: mis oídos llenos de luz (...)*. En efecto, la música de la muerte es ya un espacio, algo no sometido a la cantidad ni a la métrica temporal. Sólo luz, que se va imponiendo como una certidumbre que el poeta constata cada vez con más convicción: *La geografía del final es blanca*. Que este verso se "cuele" en un poema escrito en los alrededores de *Blues castellano*, en medio de preocupaciones colectivas, es algo más que un indicio de que la

poesía posterior de Antonio Gamoneda ya se hallaba por entonces en estado larvario; en inversa correspondencia, a una pregunta de Miguel Casado sobre la hipótesis de que pudiera detectarse en *Libro del frío* una propuesta de más amplia intención colectiva, el poeta responde: "Uno se repliega en sí mismo, se siente incapaz de interesarse por las cosas de la actualidad, pero cuando habla de fracaso puede que valga para todos, sí" (3).

(1) BLANCHOT, Maurice, *El último en hablar*, Tecnos, 1999

(2) CASADO, Miguel, Introducción a Antonio Gamoneda, *Edad*, Cátedra, 1987. Este mismo autor ha reunido otros ensayos sobre Gamoneda en *De los ojos ajenos*, Junta de Castilla y León, 1999, pp. 51-88

(3) CASADO, Miguel, "Sobre la 'especie formal' de la poesía. Entrevista", *op. cit.*, pp. 69-79

Por tanto, aquella inestabilidad discursiva que reclamábamos acaba por conferir a esta obra poética un estado suspenso, una provisionalidad que actúa sobre el texto continuo y no lo deja descansar, como si el poeta quisiera salvar de lo consolidado –de la muerte por fijación– al menos su obra, a cuya remoción interna, promovida por importantes valores de ritmo y timbre, hay que añadir los sobresaltos que el autor le aplica en forma de una reelaboración nunca finalizada a base de supresiones, correcciones, reapariciones y traslaciones. “Creo que tengo derecho a hacerlo”, ha dejado sentado el autor en el preámbulo a su antología *Sólo luz* (4) y antes, en sus preliminares a *Edad*, en los que se declaraba “provisionalmente responsable” de estas alteraciones en pos de nuevas cohesiones hacia el sentido unitario de su obra. Unidad fundada, pues, en una contradicción convergente entre lo compacto y lo fragmentario.

Atravesando filos

Se hablaba más arriba de ciertos pares constantes en la poesía de Antonio Gamoneda y que constituyen ejes fundamentales en su pensamiento poético, un pensamiento que –como el propio poeta se apresura siempre a confesar– no precede a la creación de la obra sino que se manifiesta en ella misma (“sólo sé lo que digo cuando ya está dicho”). Es justamente este hecho el que configura el espacio poético como un espacio de *revelación* y no de *información* pre-dispuesta. Ésta sería a nuestro juicio la base primordial sobre la que descarga el sentido total de esta obra. Fue Mallarmé quien distinguió entre “palabra tosca, inmediata” y “palabra esencial”. Aquélla sería la que nutre las relaciones verbales de la muchedumbre; por oposición, la palabra esencial (“sueño y canto, ante todo”) tiene como unidad básica el verso. Hasta aquí, el acuerdo entre el poeta francés y Antonio Gamoneda. Ahora bien, lo que en Mallarmé es premeditación y voluntad consciente de belleza –es decir, perpetración

del poema como discurso secundario–, en Antonio Gamoneda es en primera instancia aceptación de un impulso desconocido y exterior, traducido antes que a nada a una sustancia musical que precede a la palabra. “La música –ha dicho el poeta leonés numerosas veces– es el estado original del pensamiento poético” (5). Podría ampliarse esta afirmación, ya aplicada a su propio autor, añadiendo que esa música es además manifestación revelada, no producida en la querencia poética. El matiz no es baladí porque, así considerada, la relación más profunda entre la poesía de Gamoneda y su autor se halla orientada hacia el silencio antes que hacia el lenguaje. Y, ya dentro de este espacio, hacia un fondo poético que misteriosamente atrae hacia sí los planos significativos.

Sólo resta añadir que el concepto de “silencio poético” no es sólo parte del poema, de su disposición espacial con blancos y agujeros que dan esa especial compacidad entrecortada a este discurso, sino que también alude a ese silencio vital, real, que mantiene secuestrado intermitentemente al poeta y que amenaza –y lo logra– con liquidar su voz, que emerge de otro modo. Un silencio, por lo demás, del que se libra el poeta por razones muy suyas, como ahora dejaremos planteado.

Música, luz y silencio son las tres fronteras del lenguaje. Para Steiner (6), los límites del lenguaje, defraudado contra cualquiera de estos tres filos, son prueba de una existencia trascendente en el orden del Universo. Sin embargo, en la poesía de Gamoneda, que fricciona tenazmente sus palabras contra esos tres espacios, no hay posibilidad de traspasar una inmanencia que hunde a su obra en las raíces de la misma poética de Samuel Beckett: las de una desfiguración irremediable (moral, material) de la realidad que impide hablar de ella desde la seguridad del conocimiento. De nuevo aquí conviene recordar ese viaje hacia los extremos de la percepción en la poesía de Antonio Gamoneda. La conciencia de esa desfiguración irreprimible de

toda realidad afecta asimismo –como realidad que también es– a quien ejerce el discurso poético, de modo que, como dos trenes que se cruzan en marcha, hay una imposibilidad de reconocimiento estable. A la continua extrañeza de la materia se une la propia fuga de conciencia de quien habla. Es la perplejidad a la que tanto se recurre cuando se trata de buscar el móvil que origina la poesía del escritor. Perplejidad y turbia confianza para discriminar lo real de otras nociones. Torpeza ontológica para discernir lo que afecta a quien habla y lo que no le concierne. Una vez más, el resultado de esta actitud *secante* es intervenir en los extremos: no en “*lo que es*”, irreconocible desde esa perplejidad, sino en “*lo que aún es*” o en “*lo que ya es*”, es decir, en aquello que sólo se reconoce en la resistencia o en la modificación.

Sin embargo, es significativo cómo tras llegar a la perspectiva del reino silencioso el poeta aún busca signos de vida en la corporalidad de los reinos naturales. Tanto *Libro de los venenos* como ese provisional diccionario “*relativo a la ciencia médica arcaica*”, del que se da noticia en *Sólo luz*, y los poemas de *Frío de límites* tienen que ver con una confianza (verbal, poética, ontológica) que el escritor recupera en contacto con el silencio de la energía de los seres (*pero calla, / exprésate con sola tu existencia, / como el bosque secreto, que se dice / en la ciega madera con el liquen / y la profundidad y la quietud*, ya decía un poema de *Pasión de la mirada*) o con lo que él llama “la castidad mineral” en la búsqueda de una música interior inaudible, de una armonía secreta que *aún* puede acompañarle.

La desembocadura en el silencio, por consiguiente, no es un acto final. Todavía más allá, Antonio Gamoneda habla de aquello que no habla con palabras. Y, sin embargo, no detiene al silencio. Como en un movimiento reflejo, el poeta ha sobrevivido al invierno de las palabras y a la desmaterialización de una voz rotunda que empezó con proclamaciones afirmativas (“Yo invoco”, “Juro”, “Propongo mi cabeza”, “Solicito”) análogas a otros poetas coetáneos que, en un contexto histórico existencial, buscaban la confirmación de una identidad individual (recordemos el primer verso de *Raíz*, el libro inicial de Jo-

(4) GAMONEDA, Antonio, *Sólo luz*, Junta de Castilla y León, 2000

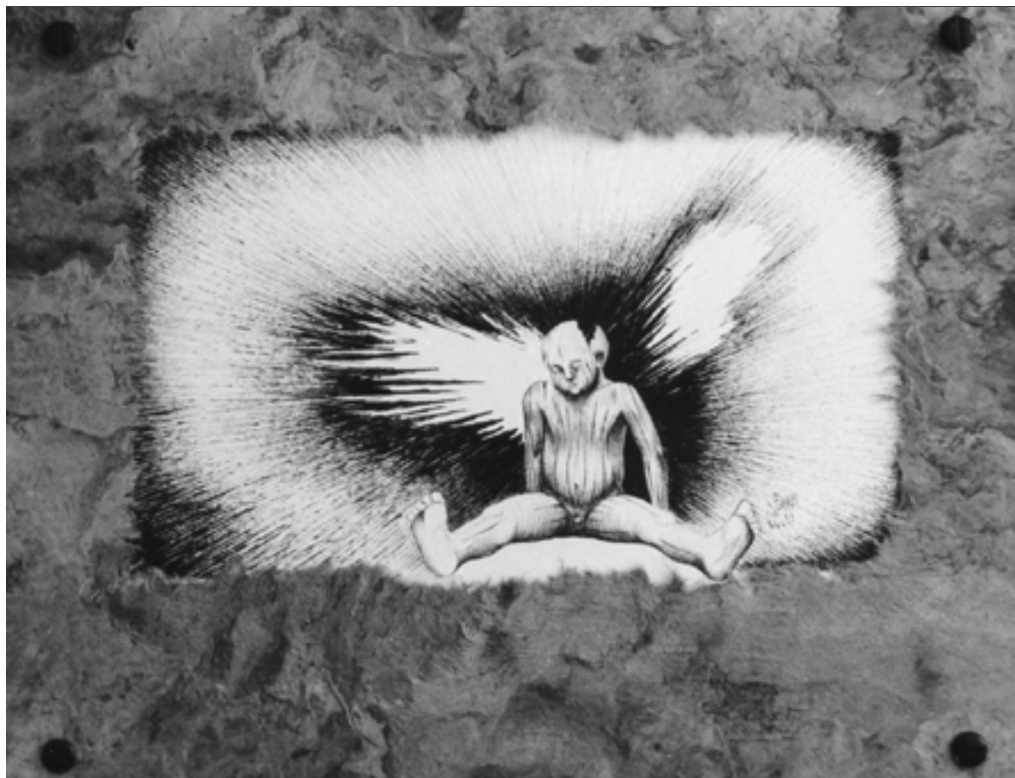
(5) GAMONEDA, Antonio, “Poesía y conocimiento. ¿Qué conocimiento?” en *El cuerpo de los sim-bolos*, Huerga & Fierro, 1997

(6) SSTEINER, George, *Lenguaje y silencio*, Gedisa, 1994

sé Luis Hidalgo: “Bajo la negra noche soy un inmenso Sí”). Ahora bien, en la poesía de Gamoneda esa aplastante identificación individual cede el paso pronto a una conciencia de atenuación proyectada hacia un silencio y una desnudez final que domina definitivamente el curso poético de *Libro del frío* (*Esto era el destino: / llegar al borde y tener miedo de la quietud del agua*). Y, sin embargo, el locutor pesa más cuanto más quiere inmovilizarse o desaparecer en esa pérdida de confianza en la necesidad de seguir diciendo. “Nuestros rostros se revelaban al desaparecer”, se dice en *Descripción de la mentira*, y ello podría aplicarse al propio itinerario hacia la desconfiguración (hacia el silencio, hacia la interiorización, hacia la invisibilidad) del propio sujeto poético, quien, como le ocurre al Igitur de Mallarmé, se siente presa de una paralización ante la desconfianza para ir “más-allá” con la palabra. Y así como Igitur se aferra al soplo (“Quedaba el soplo, final de palabra y gesto unidos”) que sucede a la palabra como único residuo verbal en que reconocerse (“soplo de la bujía del ser, por lo que todo ha sido. Prueba”), el gesto al que Antonio Gamoneda se aferra ante la crisis del *logos* es esa retracción a la que tantas veces la crítica y el propio escritor se han referido. Y los dos procedimientos para lograr un discurso retráctil son el silencio y la inmovilidad del canto. Es decir, la suspensión de las duraciones –“sustancia musical”– en la naturaleza temporal de la poesía.

La suspensión de esa sustancia musical no supone, sin embargo, para el poeta salir de la temporalidad que dictamina el discurso poético. En el silencio y en la inmovilidad discursiva Gamoneda encuentra aún música, sustancia temporal que sigue guiando su poética.

El silencio es enseguida comprendido como el único espacio donde es posible el dolor y la belleza, dos conceptos en torno a los que gira toda una primera etapa en la obra del poeta. Como en Marcial, como en Claudio Rodríguez que lo repite (“El dolor verdadero no hace ruido”), el dolor es concebido por Antonio Gamoneda a partir de su falta de exteriorización, como dicen unos versos de “Ojos” en *Subelevación inmóvil*: *el ruido / del dolor se convierte / en música tan pura / que no se puede oír*.



Pero pronto el silencio deja de ser un espacio negativo o carente y se significa justamente como lo contrario. Accede el escritor así a la estirpe de poetas –de creadores en general– para los que el silencio es también parte del discurso. Las interrupciones, los blancos en el poema son zonas de aire denso que forman parte primaria de éste, en el mismo nivel que la cadena signifiante y el fondo conceptual. Es decir, el silencio es parte de la música del poema tanto como de la especie de los contenidos. Desde su ausencia, la oquedad suena y significa. Gamoneda encuentra como correlato específicamente fónico de esa retracción la música de Bela Bartok: *La belleza / necesita silencio*, concluye uno de los dos poemas dedicados al compositor en *Subelevación inmóvil*.

Sólo luz

No puede dejar de advertirse que la trayectoria de Antonio Gamoneda tiene un punto de inflexión en torno a los primeros años setenta que constituye un gozne extraordinario en su evolución poética. Nos referimos a esa gran interrupción del silencio que es *Descripción de la mentira*. Los poemas inmediatos anteriores a este extenso poema distan hasta doce años de él, y están emplazados bajo el título común de *Exentos II* (1963-1970) en la edición de *Edad*. Son, en conjunto, poemas acogidos desde una cierta dispersión y presididos ya generalmente por una voluntad de silen-

cio y de búsqueda de ciega compañía en la naturaleza y en la materia, la cual *no solicita pensamiento, no ve, pero, en la noche, / alimenta mis ojos, me acompaña*. El emplazamiento del primero y el último de estos poemas exentos es significativo: *Vivo sin padre y sin especie*, comienza el poema inicial, que ya presenta esa desarboladura de la identidad que encontrará correspondencia en el discurso errante y enervado que es *Descripción de la mentira*. El último verso de este mismo bloque que precede a este libro es asimismo explícito en ese descenso ciego y aturdido del poeta hacia el fondo de sí mismo: *dime / qué nombres viven en tu corazón*.

Fuga hacia abajo, hacia la inmanencia, tal como ha expuesto Baudrillard que ocurre cuando se ahonda en las cosas como huida de la realidad aparente. Proceso de evanescencia por interiorización, en vez de sublimación hacia causas trascendentes.

Lo interesante es que el silencio de Gamoneda, radical y efectivo, incluye la retirada de la escritura. No se trata, pues, de un silencio glosado por el ejercicio de una poética. Éste es un silencio real y convencido. El poeta dijo que se callaba. Y se calló para ratificar que su actitud más lúcida era la pasividad del hecho de existir, de *dejarse existir* entre las cosas, en esa confusión aún bifida (*salgo al silencio / y penetro la vida de las cosas / y no sé si el centeno es la hermosura / o es la sed la verdad*), resuelta definiti-



librería

LAGUN

literatura

ciencias sociales

filosofía

PLAZA CONSTITUCIÓN, 3

DONOSTIA

vamente en un desconocimiento que pregunta desde fuera a una desarmada identidad: *¿quién eres tú al fin y por qué callas?* Y, enseguida, como una respuesta sobrevenida, la ya mítica apertura de *Descripción de la mentira*, investida de un registro solemne que, como ha contado el poeta, se le vino encima sin esperarlo mientras paseaba el soto de Boñar en el otoño de 1975. Esa irresponsabilidad de quien acepta una música revelada –y que hace pensar en el sentido de la poesía antigua como manifestación desentendida de la voluntad del poeta, ahora víctima destinada a cantar– es expuesta en el más alto grado de emoción y verdad cuando Antonio Gamoneda anuncia al final del primer movimiento del libro:

*escuché hasta que la verdad dejó de
/ existir en el espacio y en
mi espíritu,
y no pude resistir la perfección del si-
/ lencio.*

Aún antes, en *Blues castellano*, el silencio se impone como tentativa. No se trata todavía de una convicción que afecte al plano expresivo. No hay esa suspensión del discurso que lo satura de vacío, como años más tarde ocurrirá: “pensamiento arrasado por la luz”. Y, sin embargo, la inmovilidad rebotante del ritmo de los *spirituals* –sobre todo en los *blues* de la parte II– insiste una y otra vez remarcando la secuencia sin progresar, indicio de la pretensión de una temporalidad cuajada, convertida en memoria de espacios (la casa, el cementerio, la escalera) y salvada, así, de la degradación que toda duración contiene. La inmovilidad del poema, con la intensidad a que lo someten sus reiteraciones expresivas, parece ahora una traslación al texto de aquella otra inmovilidad que atenazaba al sujeto –inmovilidad histórica, inmovilidad circunstancial– y que se

observaba en poemas de libros anteriores, como ocurre con algunos de primera hora en los que una misma estructura desiderativa (“si una rosa infinita me estallase”, “si no fuera cobarde”, “si muriese”, “si mis manos cogiesen tu cabeza”) habla de esa *petrificación*, como la llama Castro Flórez poniendo al autor en relación con Trakl (7).

En realidad, el “yo” poético, ahorcado en la posibilidad del *aún*, es el antecedente de ese otro sujeto que entra en la retracción como único espacio para terminar en el ya. Travesía hacia el origen, proceso de interiorización que incluye la sustitución de una conciencia de temporalidad por una visión panorámica que en el texto –*Libro del frío, Frío de límites*– se resuelve no en secuencias yuxtapuestas sino en una superposición, tal como monedas en torre, de lo que Gamoneda ha aceptado denominar “bloques rítmicos”. Esta naturaleza espacial del poema recuerda al esfuerzo de Mallarmé por llegar a “una escritura sustantiva, estática, de la esencia, que anula la temporalidad del ser, de las cosas y del hombre” (8) y a la voluntad del poeta francés para considerar el espacio del poema como necesariamente incierto y sin centro de gravedad. Igitur termina en el silencio (“Y ahora sólo hay sombra y silencio”) porque no soportaba la perfección de su certeza, que le enojaba (“todo es demasiado claro”). El itinerario de Antonio Gamoneda es contrario: tras no soportar la perfección del silencio, halla la luz como espacio final: *Ya sólo hay luz dentro de mis ojos*, una luz que es ya abolición del tiempo y claudicación de la esperanza, “territorio acróstico”, como certeramente lo denomina José Manuel Diego (9).

Afortunadamente para quienes pensamos que la poesía de Antonio Gamoneda está anclada radicalmente en la vi-

da, en su realidad más misteriosa (la del instinto, la del silencio, la del presentimiento), su obra sigue alargándose hacia ciertos extremos que, una vez más, se hacen dominantes. El poeta no renuncia a seguir hablando desde la vida, a pesar de su conciencia de haber llegado ante unos límites donde una pureza estremecedora –necesaria y terrible a la vez– parece responder a aquella pregunta contenida ya en *Descripción de la mentira: Después del conocimiento y el olvido*, “*qué pasión me concierne?*”

Y, sin embargo, como antes habíamos mencionado, la materia, el lenguaje de su compañía, sigue actuando y el poeta oye esa silenciosa documentación: humores, fluidos, sustancias..., el cuerpo expresa lo interior y lo sensible a la vez. Su silencio es falso, como lo era antes el silencio aparente de la Naturaleza. Hacia ese lado se inclina todavía, con piedad y enigma, la mirada de Antonio Gamoneda, quien ha levantado acta de un territorio escurridizo, un espacio intersticial entre dos adverbios (*los adverbios / depositándose en mi alma*), entre dos bordes que se suceden y se oponen en una inmediatez estirada y contraria: *Aún y Ya*.

(7) CASTRO FLÓREZ, Fernando, “Manos de tierra” en *Antonio Gamoneda*, Calambur, 1993

(8) DEL PRADO, Javier, estudio preliminar a Stephane Mallarmé, *Prosas*, Alfaguara, 1987

(9) DIEGO, José Manuel, “*Libro del frío*, una mirada caleidoscópica”, *Diálogo de la lengua*, nº 2, Cuenca, invierno de 1993, pp. 138-144.

Para este mismo sentido del espacio como “abolición del tiempo, simple cesar intransitivo” ver también VALVERDE, Álvaro, “La geografía del final”, *Ínsula*, nº 533, enero de 1993, pp. 11-12.

Armando LÓPEZ CASTRO hace un interesante trazado del sentido de la obra del poeta como “conciencia de vivir en el límite de la muerte” en “Antonio Gamoneda: la poesía de la memoria”, *Voces y memoria*, Junta de Castilla y León, 1999, pp. 151-189.

MÚSICA DE CÁMARA

I

*Si pudiera tener su nacimiento
en los ojos la música, sería
en los tuyos. El tiempo sonaría
a tensa oscuridad, a mundo lento.*

*Mezclas la luz en el cristal sediento
a intensidad y amor y sombra fría.
Todavía silencio, todavía
el sonido no tiene movimiento.*

*Pero llega un relámpago; se anudan
en los ojos lo bello y lo potente.
La fría sombra se convierte en fuego.*

*La belleza y el ansia se desnudan.
La música se eleva transparente.
Oh, sonido de amor, déjame ciego.*

II

*Yo, sin ojos, te miro transparente.
En la música estás, de ella has nacido;
de este grito de luz, de este sonido
a mundo amado luminosamente.*

*Y yo escucho después -agua creciente-
a la música en ti: todo el latido,
todo el pulso del aire convertido
a tu belleza, a tu perfil viviente.*

*Tumba y madre recíproca, del canto
orientas a tus venas la agonía,
y tus ojos asumen su potencia.*

*Oh prisión de la luz, después de tanto,
ya veo en el silencio: la armonía
es tu cuerpo, tu amada consistencia.*

de *Sublevación inmóvil* (1953-1959)

