

José Fernández de la Sota

La música del dolor

(Sobre el *Blues castellano* de Antonio Gamoneda)

“La poesía es sobre todo música”, afirmaba Ezra Pound hace casi ochenta años. Es una de las pocas afirmaciones que aún puedo compartir con el viejo poeta de los *Cantos pisanos* y las soflamas antirroosveltianas. Uno escucha la música del verso, la canción del poema como un milagro siempre renovado. Encontré así hace tiempo -como una dolorosa música inesperada- los poemas de Antonio Gamoneda reunidos en *Blues castellano*.

Me deslumbró su música, la música. Esa música que es lo más alejado del sonsonete falso y el fácil sonajero de la bisutería lírica. Me deslumbró el dolor que había en esa música, el dolor que esa música precipitaba como un principio activo. Un dolor que me hacía temblar y que aún lo hace. La cita de Simone Weil que abría el poemario no podía ser menos gratuita:

La desgracia de los otros entró en mi carne.

Una música llena de dolor y llena de belleza, la de la compasión. Padecer con el otro, no olvidarlo, llegar a ser el otro para ser uno mismo. Padecer y cantar su dolor, que cada verso rasque las paredes de la casa vacía, sus agujeros y sus interrogantes: “¿Por qué sufro mirando las paredes?”, se pregunta angustiado y perplejo Antonio Gamoneda en el hermoso y sobrecogedor “Blues de la casa”. “¿Sabes tú lo que es vivir ante una puerta cerrada?”, se pregunta en el “Blues de las preguntas”. Son cuestiones que nadie responde. “El mundo es grande”, contestará el poeta. Cabe mucho dolor en el mundo, hay para todos, injusticia a granel, sufrimiento a destajo. La soledad inunda los grandes edificios luminosos. La angustia hace horas extras. ¿Qué puede hacer el poeta sino ponerle música al dolor de la tierra?

Se canta lo que se pierde, es cierto. Pero hay otras canciones y otras músicas fuera de los poemas de Antonio Gamoneda o el blues de B. B. King. La música postista, con su alegría perfectamente zen, de mi viejo poeta admirado Carlos Edmundo de Ory es una muestra de ello. Pero hablamos de Antonio Gamoneda, de su *Blues castellano*, que pasará a la historia (si es que no lo ha hecho ya) como una de las cimas de la poesía dolorosa española, uno de los mayores logros literarios, estéticos y éticos de la música honda del dolor con letra en castellano. Dulce y amarga música.

“Y tu necesidad y tu dolor / no fueron nunca como antes. Tú / ya no ves signos. Ahora, tú desprecias / todas las dudas. Y tu pensamiento / no es espejo que calla; ya es amor / y destino y conducta y existencia”. Amarga y dulce música. El dolor se transforma en otra cosa en los versos de Antonio Gamoneda. La canción triste de los olvidados se transforma -se puede transformar- en canto de esperanza. Por eso hay en el blues de Gamoneda, además de paredes desconchadas y amaneceres fríos y tristísimos trenes traspasando la noche, amistad duradera, amor y compañía: “Aunque haya sol sobre la tierra, amigos, / no vayáis nunca solos a la carretera del norte”. Para eso está la música, para eso están el verso y la canción, esa canción de nadie (que es de todos, que puede ser de todos) que nace del dolor y que ilumina como una tenue brasa los versos de este libro desolado, bello y consolador al que nos aferramos cada vez que emprendemos un viaje en solitario por la vieja carretera del norte.

Todos los signos están vacíos

Las palabras yacen en diccionarios hechos a la medida de los hombres; levantarlas, darles vida para que nos sirvan de enlace con el pensamiento es tarea cotidiana. Cuando se nos ofrecen desde otro lugar con un aparente sentido que nos crea puentes con el sabor amargo de la existencia, con la voluntad de la eternidad en un ser finito, nos alcanza el estupor o la conformidad dolorosa. Antonio Gamoneda nos está dando la palabra poética de esta manera, o de otras muchas, y el lector toca en ellas el filo de un cuchillo, intuye el sabor amargo de la cicuta, se siente en otra estancia, en donde estalla la luz negada, en donde se percibe el silencio del sonido puro, en un ámbito coronado por la negación, y al mismo tiempo se sumerge en la belleza. No es una poesía reconocible, no es lo de siempre, no; es ontología desde el dolor, desde la pérdida absoluta, desde la conciencia de la muerte, desde las raíces del vivir del ser humano: “fruto de desaparición”.

La palabra surge en sus poemas del blanco, del silencio, como la forma nace de la piedra en las esculturas de Miguel Ángel, desde su interior, como si brotara naturalmente. El silencio, el dolor, el miedo, la tristeza cobran ropajes bellísimos en su poesía -pura, hermética-, se apoderan del texto en vez de surgir de él.

Su poesía se acerca a la palabra sagrada, con la intensidad de la profecía hermética. Nos lleva por senderos que no podemos identificar; pero el asombro de su inusual belleza, la fuerza desnuda de lo dicho nos deslumbran.

Es la poesía como “arte de la memoria”, como “conciencia de la *pérdida*”, como “evidencia de la consunción del tiempo de nuestra vida”: así lo vive él, son palabras suyas. Está en el límite del salmo, de la plegaria y de la reflexión filosófica; al borde del misterio. Es el fruto de la búsqueda -o del hallazgo- de lo más hondo del alma. Nombra lo desconocido y lo alza hasta darle un lugar en el poema: es poesía “de revelación”, como él la llama. Cuando la extracción del silencio de lo innumerable es signo, existe, porque tiene “una existencia intelectual, que es una realidad”. Su poesía, metafísica, sobrecoge, estremece. Gamoneda ha depurado la imagen irracional de la intrascendencia del juego; le ha devuelto su condición de instrumento de la conciencia desesperanzada, de la mirada lúcida de lo innumerable, de lo que está en el pozo del ser.

En su coherente trayectoria lírica, hay, junto a la búsqueda de la armonía y de la belleza con la palabra, la asunción del sufrimiento. Gamoneda convierte lo que pudiera ser dolor en intensificación existencial, porque sabe que la poesía es “creadora de una realidad que de alguna manera nos proporciona placer e intensifica nuestras vidas”. Es un territorio de sombras hecho paradójicamente luz gracias a la palabra armoniosa, a esos leves roces del sentido absoluto con que nos conduce, dulce o amargamente, a la conciencia mortal.

En la reimpresión del *Libro del frío (I)*, el poeta incorpora una sexta serie con el título “Frío de límites”, antes diálogo con aguafuertes de Antoni Tàpies. Son veinte poemas o un pensar con veinte intervalos -los blancos que lo cortan- que ilustran perfectamente la concepción poética de Gamoneda, su universo propio, que transmiten lo no reconocible.

Desde el comienzo, la negación se apodera del territorio poético: “No/ hay esperanza ni sonido”, 101. Y lo hace en su formulación absoluta: “Nada en tu espíritu, atraviesa la tiniebla arterial, silba en la fistula blanca de tu corazón./ No tiene rostro ni memoria en ti”, 106. Se llega a tocar la oquedad, el vacío, desde esa negación de todo: de sonido, de luz, de memoria. Y quema, duele porque es muy duro aceptar ese anonadamiento desde la existencia, es el futuro sin consuelo delante de los ojos abiertos. Gamoneda considera que la poesía es “el relato de cómo el ser humano avanza hacia la muerte” y para él no es “un hecho desconsolador”, de tal forma que convierte “lo que pudiera ser sufrimiento en intensificación de la vida”. La luz espléndida de su palabra, al ahondar serenamente en el vacío, da fe de ello.

En las rendijas del grito sin voz, de la desoladora certeza, se asoman pájaros, aves, vuelos: “Silban los pájaros y tu pasión es sorda”, 103. La naturaleza -animales, plantas- se funde con el cuerpo, con el ser del yo: “Un animal de luz cunde debajo de tu piel”, 111; “Coge la flor de la agonía”, 114; “Entra en tu cuerpo y tu cansancio se llena de pétalos”, 120.

“Blanca”, “recorte intertextual y corrupto del llamado epílogo al libro de Blanca Varela *Donde todo termina abre las alas*” (2), comienza con la evocación del alcaudón, pájaro carnívoro:

Tu infancia y el pájaro carnívoro. ¿Conoces, pues, al alcaudón verdugo? Canta y las aves acuden a sus blancas uñas. Luego las crucifica en los espinos. Desgarra y canta a causa del amor y se alimenta de lo que crucifica. Sueña con pétalos sangrientos, no se sabe si es pájaro que llora.

Y llega a la conciencia del frío de límites: “No se puede nombrar lo que no existe”. Regresa al único espacio en que la palabra existe para seguir negando:

Ya no tenemos miedo ni esperanza. No hay más que invierno en las ramas inmóviles y todos los signos están vacíos. También nosotros estamos solos entre dos negaciones como huesos abandonados a los perros que nunca llegarán.

Los márgenes que acotan nuestro territorio, esa existencia abocada a su fin, son las negaciones. Y concluye: “Sólo queda un placer: ardemos en palabras incomprensibles.”

Así es el espacio sin límites de la poesía de Antonio Gamoneda: luz intensísima en signos desnudos de lo habitual, puros, restallantes, plenos. Y rodeado de negación, el hondo sentimiento:

“y te enloquece la pureza de la copa vacía.”



(1) Antonio Gamoneda, *Libro del frío*, Alzira, Germania, colección “Hoja por ojo”, 2000.

(2) Publicado en “Antología de Babel”, con erratas, *Babelia*, *El País*, 30 de junio de 2001, y después en Barcelona. De inminente aparición, Círculo de Lectores - Galaxia Gutenberg. 2001.

La blanca melancolía de Antonio Gamoneda

Prieto y denso es el verbo de Antonio Gamoneda, como salido apenas del silencio para quedar con él, para volver a él ni bien se profiere, verbo como desprendido del erial, de la contemplación de un paisaje desolado, como nacido de la fría extensión para dejar su melancólica constancia del despojamiento. La blanca inmensidad aquí no colma ni redime, apoca, empequeñece.

Poco acude al verso el LIBRO DEL FRÍO, poco se remite al canto, poco recurre a la línea melódica, al halago sonoro. Este lirismo adentrado y acendrado opta por lo austero y lo severo, por la prosa breve reducida a médula o escoria.

El dolido locutor condice con su rudo mundo rural al desnudo, a campo abierto, el natal, ya sin cobijo. Gamoneda es el carente, el desposeído, el apartado, el moderno anacoreta sin fe que la vida retira, aquel que sobrelleva con desesperanzado estoicismo el vaciamiento existencial. La voz de Gamoneda personifica la conciencia contrita, el mal parado que, contra el menoscabo, la quietud anuladora, la insignificancia, rememora amores perdidos, ora la protectora presencia maternal, ora la lúbrica mujer que liba y lame. Invoca los asideros desasidos del buscador que ya casi nada encuentra. Su querencia es un lugar yerto que no procura asentamiento. Nada sustenta al ser, salvo el poema. La casa hogareña ya no está consagrada a la labranza. “En su interior cunden las ortigas, pesan las flores sobre las maderas atormentadas por la lluvia.” (29) Gamoneda ha llegado al final del camino que es el vivir; llegó a la linde, a la extrema orilla: “Hierba de soledad, palomas negras: he llegado, por fin; éste no es mi lugar, pero he llegado” (31) Arriba al lugar sin nombre, al lugar sin lugar que es el poema. Ya no hay allende con luz y el aquende espectral se deslíe. Todo se disipa, oscurece, salvo algunas fijaciones, ciertos destellos: el cuerpo que esplende en un zaguán profundo, las trenzas de esparto, el armario de los membrillos, el fruto dulce del carrizo, la boñiga, la zarza, la sarga negra de su madre, esa mujer “sola en el albañal, entre banderas blancas, fría bajo la sarga y los párpados ya amarillos de amor.” (43)

Con grave, lapidaria parvedad, con delicada reticencia que nada tiene de confesión, aunque el poeta opte siempre por la primera persona, por el monólogo de cargada contención, Gamoneda dice siempre lo necesario, lo consistente, su dolo en la frontera entre el ser y la nada. Sus poemas están signados por la infructuosa búsqueda del vínculo primigenio que le permitiría arraigar allí donde el sentido recobra la dulce plenitud de la niñez. Deambula por el territorio familiar en medio de una naturaleza marcada con fuerte presencia pero inhospitalaria. Se consubstancia con el gélido paisaje montaños; ve la heredad abandonada, las herramientas yertas, los ojos tranquilos de las reses condenadas al matadero. Deambula por jardines de guirnaldas polvorientas y palomas extraviadas, yerra entre una flora fantasmal. Sólo las azucenas son cárdenas, con rojez sanguínea. Extinguidos los álamos de la infancia, no conserva patrimonio; en el húmedo hogar de antaño nadie hace fuego, los platos están ciegos, los utensilios en desuso y los paños yertos.

Esta monódica salmodia de la merma, del acabamiento, rehuye la gala retórica. No necesita estratagema, ni estilo rebuscado ni variedad formal. Ninguna vanielocuencia. Tampoco los poemas portan título, sólo las series que los incluyen. No son autónomos, pertenecen a la misma oleada que reitera sus vaivenes. La poesía de Antonio Gamoneda tiene la desnudez de la existencia. Descarta toda ensoñación evasiva, toda sublimación. No puede escapar a la dureza, a la prisión del frío que lacera. Es penitente, proviene de un padecimiento lúcido, de la senda vacía y del rastro frío, de la memoria blanca casi amnésica. Gamoneda evita todo énfasis, se adentra en su decir, íntima sobria y sombríamente con su zozobra que no cesa. Su quieta palabra proverbial, su habla pausada y adusta se deja tentar por ese reposo que es antesala del inexistir.

Porque la oscuridad entró hasta el hueso, extinguido está, aunque el ruiseñor aún retumbe, el reino venturoso de la infancia. Nadie regresa de la ciudad oscura y nada vuelve del allende, sólo viento hay que borra las huellas. Tal es la visión fatalista y sin rescate de Gamoneda, el dejado de Dios, completamente ajeno a toda teología de la salvación. Sólo invoca al dios que llora adentro, en la caja negra del cuerpo; en sus conductos silba el sufrimiento, en la recámara de las horas vacías: “Posa tus labios en las cánulas como hace el dios que llora en tus armarios, el que habla entre uñas amarillas; silba en las cámaras del sufrimiento (...)” (63)

Pero no todo es mengua, alejamiento, senda vacía y espejo sin imagen, no todo es reino extinguido. También hay en el LIBRO DEL FRÍO presencias concretas captadas sensorialmente en su corpórea materialidad: excremento de rebaños, orina silenciosa, letrinas blancas, deyecciones, un bosque con olor a resma y maderas que huelen a linaza, yeguas



fecundas, la melena del carrizo, enjambres de insectos. Hay una visión visceral del cuerpo, del cuerpo apetente que insume y excreta, del cuerpo descompuesto que se debilita e infecta, que se llena de fístulas. Están los enfermos que convalecen y exhalan sus humedades en cuartos que huelen a pociones medicinales y a desinfectante. Y está por fin el cuerpo glorioso de la amada y su lúbrica soberanía.

Amor lascivo y lóbrego, revive labios incandescentes, ebriedad entre las piernas, desenfrenado trato. Gamoneda le infunde un tono funéreo, lo liga con la púrpura desolada de los dormitorios, con exudación y orgasmo, con esa pasmada intimidad carnal que aún llama y llanto. Amor rememorativo, devuelve apenas ese apasionado ayer. Fuego apenas redivivo, el poema es el sucedáneo ensombrecido de aquel ardor extinto, su recordatorio. No mitiga la merma, no contrarresta el apagamiento. Gamoneda va a pérdida. Oscila entre el vértigo y el olvido y se extravía en una eternidad vacía.

Miguel Casado

La realidad y los géneros

-Algunas preguntas de Antonio Gamoneda- *

Tras el cambio en la recepción de su obra, producido al aparecer *Edad* (1987), Antonio Gamoneda ha ido ocupando un lugar emblemático: el del poeta que quizá ha mostrado mejor las insuficiencias y limitaciones del discurso crítico oficial; es también un lugar difícil para quien lo ocupa: ve cómo sus propuestas sólo van asumiéndose con lentitud y, mientras, ha de seguir en una actividad continua de búsqueda. Se trata de una exigencia llena de riesgos: en las relaciones con los lectores y con la crítica, y especialmente en las que el poeta mantiene con su propia escritura. Así, Gamoneda cerraba *Sólo luz* (2000), antología elaborada por él mismo, con estos dos versos: “Este placer sin esperanza, ¿qué significa finalmente en ti?/ ¿Es que va a cesar también la música?”.

En un verdadero poeta no hay interrogaciones *retóricas*, pues el valor de las preguntas excede el de las posibles respuestas o subraya el peso de su imposibilidad: el poeta, ante el permanente peligro de perder la palabra, no tiene otra salida que seguir preguntándose, seguir explorando en un vacío de certezas. Por esto, y contando con el conocimiento que los lectores tienen de su obra anterior, le hemos pedido a Gamoneda que dedique su lectura a los textos posteriores a *Libro del frío* (1992); es decir, le hemos pedido que trate de situarnos frente a esa clase de pregunta, la que emite la escritura que está aún haciéndose. Yo voy a centrar mi presentación en el comentario de dos frases suyas, encontradas en textos de carácter reflexivo.

La primera de esas frases procede de un artículo escrito hace veinte años sobre el artista asturiano Navascués. Luego de explicar que la opción simbólica del escultor operaba a través de una sensibilidad realista, “indiscernible -dice- de una modulación carnal”, concluye: “Esta contradicción no es privativa de él: todo arte va hacia *una realidad* bajo condiciones de irrealidad”.

Todas las formas de dogmatismo (el *pensamiento único*, las ideologías cerradas, el racionalismo utilitario, el fósil sentido común...) coinciden en ser apropiaciones de la *realidad*, patrimonialización de su evidencia; el modo tautológico en que habla algún ilustre político actual proporciona ejemplo de ello. Frente a esta certeza autoritaria de quienes creen poseer la fórmula de la realidad, se inscribe el deseo de *ir hacia* ella, de buscarla, que distingue cualquier pensamiento crítico, vivo. Así, esta reflexión de Max Planck, uno de los creadores de la física cuántica: “Las dos afirmaciones ‘Existe un mundo real exterior que es independiente de nosotros’ y ‘Este mundo no se puede conocer directamente’, forman en conjunto la base de toda la física. No obstante ambas se contradicen hasta cierto punto y por lo tanto revelan el elemento irracional inherente a la física y a cualquier otra ciencia”; palabras parecidas a las de este científico se leen en muchos otros lugares, por ejemplo en alguno de los filósofos clásicos: los límites de la racionalidad no se acoplan con los de la realidad, que se escapa siempre; el ser -es sabido- se dice de muchas formas y ninguna lo agota ni lo reduce. A este modo de sentir apunta una de las palabras clave de Gamoneda, la *perplejidad*, en cuyo ámbito las contradicciones, sin resolverse, se hacen fuente extraña de identidades, nudo oscuro de un deseo de realidad.

Toni Negri, refiriéndose a la experiencia política de su generación, ha explicado cómo hay procesos en que una verdad determinada se va quedando sin realidad hasta vaciarse; la *verdad* entonces ya no es real, no puede seguir llamándose así. Tal vez Gamoneda, cuando tituló uno de sus libros *Descripción de la mentira*, tenía presente un fenómeno de ese tipo, intentaba encontrarle una respuesta a ese desmoronamiento de los viejos nombres, a esa experiencia percibida como agudamente contradictoria respecto a ideas y deseos, pero que se imponía con una evidencia muda. Lo que propone Negri -“un continuo y extremo intento de excavar en la experiencia la singularidad *contra* lo universal y de poner por delante los cuerpos”- es quizá lo que busca la escritura de Gamoneda, con ese carácter *corpóreo* de que ha hablado Ildefonso Rodríguez.

El texto no encara una realidad conocida, sino que, a través de un trabajo *formal* irreductible, busca descubrir -es decir: producir- *lo real*, sea esto lo que sea. No existen *hechos* que no sean a la vez palabras, y esa unidad de lo vivido queda plantada en la memoria y allí crece; no se trata propiamente de imágenes literarias, sino de *presencias*: aparecen por un mecanismo de revelación ante la mirada, se hacen voz en el ojo. Por eso, se da la continua cercanía del texto de Gamoneda al símbolo privado, a una forma casi intransferible de sentir las cosas, en el límite de no acceder a un código compartido; la dificultad cesa cuando las palabras reposan un tiempo y nos dejamos habitar por ellas: lo que se muestra entonces es limpia vida, acceso a otro rincón de realidad.

Igual que las huellas que se ven en un camino tienen naturaleza doble: por un lado, son un resto de materia -polvo removido, la impresión de una suela- y, por otro, son algo fantasmal, un estar de lo que no tiene cuerpo, así, el movimiento de los poemas tiene la misma doblez: “Vienen rostros sin proyectar sombra ni hacer crujir la sencillez del aire;/ sin osamenta ni tránsito, como si consistieran únicamente en el contenido de mis ojos, en la unidad de mis palabras, en el espesor de mis oídos”. Se avanza hacia la realidad bajo condiciones de irrealidad, decía la frase antes citada, y esto evoca la raíz de la escritura de Gamoneda, su convicción de que toda la vida sólo puede contemplarse “en el espejo de la muerte”. Esto que se le pide al arte ¿no es *vivir en la perspectiva de la muerte*, como él suele decir? O -si se quiere expresar con otro sesgo más abierto- transformar la luz de un mito de negación (el de la muerte, arraigado en la infancia), transformar esa luz oscura en energía que descubre y produce realidad.

La condición dinámica que -visto así- tiene el poema, este modo abierto de la construcción *formal*, me lleva a la segunda de las frases a las que me refería al principio; está en la “Noticia” previa al *Libro de los venenos*: “no me interesa poco ni mucho la clasificación de géneros de la escritura y lo único que he logrado distinguir como razón de mi trabajo es la energía poética del lenguaje, de modo que, convencido de que los llamados géneros no son otra cosa que poesía diversamente preparada, me retiro del problema”.

¿Cómo llega Antonio Gamoneda a esta idea de la unidad de la escritura que rehuye constricciones y preceptivas? Me gustaría sugerir tres posibles pasos en ese proceso. El primero sería la ruptura rítmica que supone *Blues castellano* (1966), libro que aún no se ha valorado lo suficiente en su papel decisivo; las nuevas formas de trabajar el ritmo desbordan el marco de tradición que Gamoneda al principio había aceptado, le llevan a indagar fuera de ella. Como en otros poetas antes de él, el cruce de dos tradiciones heterogéneas -aquí la española y la de la música afroamericana-, supone un rotundo gesto de libertad, que a la vez resulta inseparable de la hermosa y melancólica “fraternidad sin esperanza” dibujada por los poemas en el mundo del trabajo y los afectos.

Tras la fuerza himnica que arrastra a lo largo de *Descripción de la mentira*, ya no se vuelve a recuperar el peso autónomo del poema, sustituido por un ritmo que es serial, que armoniza a la vez cada fragmento y cada cadena de fragmentos. Quizá el segundo paso del proceso sugerido esté en las prosas centrales de *Lápidas*, donde desaparecen las últimas *garantías* externas del poema, y la prosa se conviene en un lugar de tensiones que, aun imposiblemente, parecen estróficas. En *El cuerpo de los símbolos* encuentro este apunte de Gamoneda: “Yo vi bailar una vez a Vicente Escudero, octogenario casi. No se movía, pero bailaba. Algo así ocurre (...); los mecanismos rítmicos no están en la superficie, pero existen y funcionan. Es otro nivel de la memoria de los sentidos el que me avisa de ello”. Ha sido, pues, en buena medida, la investigación del ritmo la que le ha ido llevando a Gamoneda a descreer de los géneros: el convencimiento de que lo poético es una tensión interna del lenguaje que no depende de rasgos aparentes; de que cualquier lenguaje al radicalizarse, al extremar sus cuerdas, abre lo poético.

Sucede entonces el tercer paso del proceso, el que conduce al *Libro de los venenos*: la toma de conciencia del valor estético de la escritura del humanista Andrés Laguna, una escritura científica y descriptiva, analítica, que genera conocimiento en su modo de asociar las palabras, que para conseguirlo es capaz de abismarse en la materialidad del lenguaje. No hay vínculo entre este valor y ningún género: todo es poético entonces si la escritura concentra la energía verbal, la potencia y agudiza; si no se pretende vehículo de una idea, medio para construir un argumento; si es sencillamente un espacio en que se tensa la palabra.

La poesía no procede nunca, así ni de una *realidad* ni tampoco de una *forma* previas; se da siempre como espacio abierto, como el cuerpo de un instante de riesgo. Por lo que he podido leer, no es otro el carácter de la escritura de Antonio Gamoneda posterior a *Libro del frío*.

* Texto leído como presentación de una lectura de Antonio Gamoneda en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, el 25 de abril de 2001

El relato incomprensible que queda de nosotros

Descripción de la mentira constituye una de las primeras entregas de la producción, tardíamente iniciada, del asturiano-leonés Antonio Gamoneda (nacido en Oviedo en 1931, reside en León desde 1934, profundamente vinculado a esta tierra), cuyo singular valor en el contexto de la lírica española ha empezado a valorarse también con cierto retraso (se le concedió el Premio Nacional de Poesía en 1988 y fue nominado, en 1993, candidato al Premio Europa por el *Libro del frío*). Mucho antes de que el reconocimiento se fijara en este creador, el poemario que nos ocupa pasó desapercibido, y aún hoy —cuando tanto la edición de 1977 como la de 1986 resultan imposibles de hallar salvo en bibliotecas— resulta eclipsado, diría yo que injustamente, por títulos posteriores cuya fuerza lírica no supera en ningún caso la de este importante volumen.

En los años en que compone este complejo texto (1975 y 1976), Gamoneda se halla en la cuarentena, en plena madurez y, previsiblemente, formulándose numerosos replanteamientos existenciales, los cuales impregnan su obra. Las dolorosas vivencias de una infancia y juventud marcadas por los horrores de la guerra y las miserias de los oscuros tiempos subsiguientes, se adivinan en este repliegue sobre sí mismo, a mitad de su devenir, cuando los anclajes de otras etapas se desdibujan para dejar lugar a múltiples silencios y oquedades.

Desengañada de supuestas certezas, encolerizada y moralmente enferma de hastío, una voz en primera persona se adentra en un país presidido por el olvido, la desvitalización y la impotencia: “El óxido se posó en mi lengua [...] El olvido entro en mi lengua y no tuve otra conducta/ que el olvido/ y no acepté otro valor que la imposibilidad”. Envuelto en imágenes que sugieren pesadez y ausencia de horizontes (“Barco calcificado en terrenos desecados”, “conjunto de huesos rendidos”, “sombra retraída hasta la aniquilación de su corporeidad”), el poeta emprende un descenso (¿o quizá el ascenso a un nivel que está más allá de cualquier conocimiento previo?) a un ámbito en el que la validez de la verdad como axioma ético o guía de la conducta desaparece y únicamente queda el silencio (“escuché hasta que la verdad dejó de existir en el espacio/ y en mi espíritu,/ y no pude resistir la perfección del silencio.”) y la incertidumbre de riadas de preguntas que persisten sin contestación (“¿Qué es la verdad? ¿Quién ha sentido la verdad? ¿Quién ha vivido en ella fuera de la dominación?”). La respuesta, no formulada explícitamente sino sugerida, a estas cuestiones apunta a que la verdad no es sino coartada de la injusticia, esgrimida por los acólitos de la dominación en cualquiera de sus formas, y es por eso a los que esta voz doliente dirige durísimas acusaciones: “Vuestra limpieza es inútil. Ilumináis es las ejecuciones/ y la locura crece en este resplandor [...] Haríais mejor abandonando, deshabitando un tiempo/ que se coagula en la dominación”.

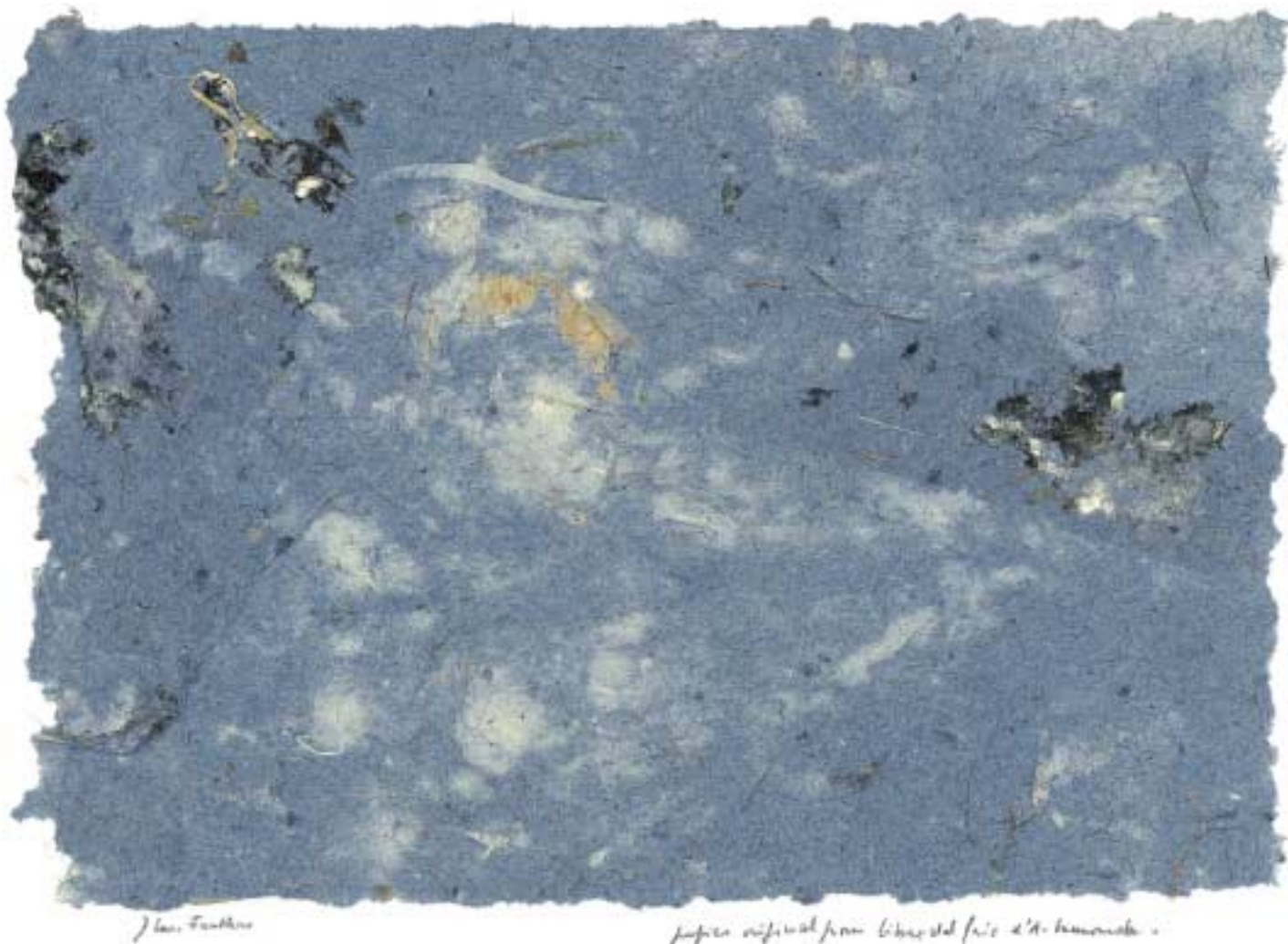
A la infundada superioridad autoasumida por esos seres abyectos por orgullosos (“los príncipes”), a los que el poeta se dirige en tono imprecatorio, él mismo impone un contrapunto calmo, cuyo equilibrio radica precisamente en la aceptación de la vergüenza y de las limitaciones personales, así como en la rendición sumisa al inevitable cortejo de la aniquilación: “En los establos olorosos donde me envuelve la oscuridad yo recibo a la muerte y conversamos hasta que/ lame dulcemente mis labios”, encuentro donde “en los manjares previos a la muerte, hallo mi lucidez”. El encuentro con la compañera esencial constituye el pórtico iniciático de una ardua aventura de autodescubrimiento, “después del conocimiento y el olvido”, que le obligará a dejar atrás las creencias asumidas en la infancia y la juventud, a renunciar al ya ácido placer del erotismo, a las seguridades y frustraciones procedentes de las figuras parentales, a las convicciones ideológicas pasadas...

Largo es el recorrido que Gamoneda realiza en este críptico escrito, conjunto de estrofas irregulares próximas a la prosa, carentes de cualquier pauta métrica y exentas de rima, aunque dotadas de una musicalidad que surge de la acertada combinación de versos densos en el contenido y la sintaxis con frases sentenciosas y breves (en las que no resultan infrecuentes los encabalgamientos) con las que se interrumpe, a modo de brusco corte, la majestuosa y reflexiva cadencia anterior. Las repeticiones de palabras o sintagmas completos otorgan al conjunto la sonoridad propia de ciertos textos con contenido moral, procedentes de la tradición popular, en concreto los proverbios o los salmos. La reiteración aporta, además de su efecto estético de eco, la posibilidad de fijar en ciertas sentencias la atención suficiente para así estimular la reflexión:

Mi memoria es maldita y amarilla como un río sumido desde hace muchos años.

Mi memoria es maldita. Más allá, antes de la memoria, un país sin retorno, acaso sin existencia.

.....



Mi memoria es maldita y amarilla como el residuo indestructible de la hiel.

El escritor leonés demuestra un preciso dominio del léxico y la sintaxis: variado el primero, laberíntica la segunda. En el texto, pleno de imágenes sorprendentes y difícilmente penetrables con la simple lógica, la fuerza impulsora de la escritura parece ser el vuelo libre de las múltiples expresiones (fantasías, recuerdos, emociones) que bullen en el psiquismo del creador, sólo a veces conducido por su racionalidad consciente. En las profundidades desordenadas del inconsciente se desarrolla un extraño, vivaz y magnético diálogo con presencias muy diversas, entre las que el lector intuye vagamente referencias al padre y a la madre, quizá a amores carnales más o menos anónimos (“y los muslos que yo conocí con mi lengua se cerraron y/ los pezones que estuvieron en vuestros labios se/ endurecieron como sílice”) y, con frecuencia, a una colectividad de la que se siente profundamente partícipe, bien por haber sido maltratado por ella, bien por identificarse con su opresión y la angustia que la domina; así, más que ser verbo individual, el autor se convierte en interpelador y oráculo de la especie humana:

*La crueldad nos hizo semejantes a los animales sagrados y nos condujimos con majestad
y concertamos grandes sacrificios y ceremonias dentro de nuestro espíritu.*

.....
*Los que sabían gemir fueron amordazados por los que resistían la verdad, pero la verdad
conducía a la traición.*

*Algunos aprendieron a viajar con su mordaza y éstos fueron más hábiles y adivinaron un
país donde la traición no es necesaria: un país sin verdad.*

Era un país cerrado; la opacidad era la única existencia.

Dentro del tono apocalíptico y duramente cuestionador que predomina en la mayoría de los pasajes, quedan recovecos para la nostalgia amable y tierna de afectos más gratos o para la simple pintura costumbrista del paisaje rural leonés (“Días de labranza extendidos más allá de las aguas,/ lenguas laborables y el centeno bajo el invierno:/ así es el mundo delante de mis ojos”). Cabe señalar, no obstante, que la continua referencia a elementos de la naturaleza (los dátiles, las hortensias, la yerba tantas veces mencionada, los insectos...) posee casi siempre significados metafóricos cuyas claves no resultan nada convencionales. Y es que Gamoneda pinta y labra en escenas lingüísticas hasta los aspectos más abstractos e intangibles de las emociones.

Cuando este viaje de despojamiento concluye, cuando “De la verdad no ha quedado más que una fetidez de notarios” y el yo se enfrenta a la muerte, al silencio y al vacío de cualquier referente previo, es el momento en que atisba la descripción prometida de la mentira. Cual alquimista obsesionado por la existencia humana, tras filtrar todos los componentes no esenciales de ésta, le queda un residuo, quizá no brillante ni respetado por los bien pensantes, pero auténtico: la mentira, “pasión de la inutilidad” se le presenta, aceptada la vergüenza, la cobardía y el miedo, como “única especia conciliada, única y resistente a la pericia del recuerdo, a la censura de los hombres cansados; fresca como un grito de alondra bajo las aguas”. La mentira, nacida en el mismo momento que somos concebidos, es la que nos permite seguir existiendo cuando cobramos conciencia de nosotros en el espejo de la muerte, al comprobar la falta de sentido y el silencio que rodea nuestras plegarias. En definitiva, la mentira, dentro de esta propuesta lírica, lucidez máxima para el autor, deviene compañera de los que son capaces de mirar de frente el discurso incomprensible y finito que encarnamos. Entre éstos se sitúa Antonio Gamoneda que desentraña y enreda a la vez el ovillo de la memoria humana, con la singularidad verbal que, en su opinión, constituye la garantía de la pervivencia de la, necesariamente minoritaria, poesía: “En el fervor minoritario, en la subjetivación radical, en la amplificación “anormal” del lenguaje, ahí se ha producido la mutación cualitativa que legitima su supervivencia, la que se logra en el carácter de la propia máquina poética y en la intensificación de la vida del emisor y de unos pocos receptores” (GAMONEDA, A.: 1997).



Referencias bibliográficas

- CASADO, M. (1984): *Esto era y no era*. Valladolid, Ámbito.
- GAMONEDA, A. (1977): *Descripción de la mentira*. León, Instituto Fray Bernardino de Sahagún.
- GAMONEDA, A. (1986): *Descripción de la mentira*, reed. León. Junta de Castilla y León.
- GAMONEDA, A. (1997): “¿Son estos malos tiempos para la poesía?”, en VV. AA.: *Antonio Gamoneda, el cuerpo de los símbolos*. Madrid, Huerga y Fierro.
- MARTÍNEZ GARCÍA, F. (1991): *Gamoneda, una poética temporalizada en el espacio leonés*. León, Servicio de Publicaciones de la Universidad de León.
- VV. AA. (1993): *Antonio Gamoneda*. Madrid, Calambur.

Juan Antonio González Iglesias

Digno de los cantos antiguos:

(Presentación de Antonio Gamoneda) ¹

Antonio Gamoneda ha sido retratado por Miguel Casado como un poeta serio, apasionado y melancólico. Por serio hemos de entender que en el conjunto de su obra no tiene cabida la ironía. Por apasionado, que se trata de un poeta que devuelve al lenguaje su significación más amplia, *logos* deja de ser traducido por *razón*, para ser entendido como *palabra*. En su irracionalismo alucinatorio (en el que ha sido precedido por Alberti, Neruda, Vallejo, Lorca o León Felipe) las imágenes avasallan: “he oído la campana de la nieve, he visto el hongo de la pureza, he creado el olvido”. Y el Gamoneda melancólico ha llegado a nombrar un momento de plenitud como “la ebriedad de la melancolía”. Se comprende que sea un poeta apartado. Se comprende también que el silencio sea una de las metas de su poesía. Tempranamente, en 1960, Gamoneda escribía: “Sé que el único canto, el único digno de los cantos antiguos/ la única poesía,/ es la que calla y aún ama este mundo”. Por mi parte señalo en el silencio un vínculo sencillo y misterioso con el amor, que no debe ser explicado aquí, porque acaba de ser dicho por el poema. Desentenderse de lo concreto, y despojarse de todo lo innecesario permiten al poeta decir lo esencial en primera persona, aquello que todos los seres humanos escuchan como propio. El Gamoneda caminante nos cuenta un momento de descanso: “me acuesto bajo los robles musicales... (...) Cruzan palomas entre mi cuerpo y el crepúsculo...” Su afirmación final ha estado en nuestras bocas en algún momento de nuestras vidas: “he llegado, por fin; éste no es mi lugar, pero he llegado.” Más que del silencio, la escritura de Gamoneda puede perfilarse como *poesía de los límites*. La renuncia en el dominio de las palabras es reflejo de una actitud ética: traduce nada menos que *la aceptación de los límites*, el factor esencial que define la plenitud del ser humano: “Hubo un tiempo en que mis únicas pasiones eran la pobreza y la lluvia/ Ahora siento la pureza de los límites y mi pasión no existiría si supiese su nombre”.

Autor en su momento de sonetos indestructibles, cultivador del verso breve y últimamente del versículo y del poema en prosa, Gamoneda es un poeta minucioso, que ha meditado profundamente su obra. Cuatro décadas de su poesía están recogidas en el volumen *Edad*, fuertemente reordenado. Le siguió *Libro del frío*, donde la ruta hacia el reposo absoluto se cuenta en prodigiosos emblemas morales, que, como los del Renacimiento, hacen simultánea la imagen potente (ahora sólo verbal) y la línea sentenciosa. Su última entrega, *El libro de los venenos*, invade valientemente el texto griego de Dioscórides y la traducción de Laguna, pero no como filólogo, o quizá como filólogo etimológico, como el que ama la palabra heredada, es decir, como poeta. Por eso Gamoneda declara en su prólogo: “he entrado en el texto con crueldad de enamorado”.

Una muestra de su cuidado con el detalle la tienen en el propio poema que está ahora entre sus manos:

Hubo un tiempo en que mis únicas pasiones eran la pobreza y la lluvia

Ahora siento la pureza de los límites y mi pasión no existiría si supiese su nombre

Para la impresión de este díptico ha cambiado una sola palabra “*mi pasión no existiría si dijese su nombre*” por “*mi pasión no existiría si supiese su nombre*”. Una transformación que parece mínima, pero que repercute en la totalidad del poema, y lo ahonda semánticamente: no es que el poeta no diga el nombre de su pasión, es que no lo sabe. Decir que uno “no sabe” es algo que sólo el poeta puede permitirse en una sociedad saturada de pretenciosos y de sabios. En su prólogo al *Libro de los venenos* Gamoneda confiesa: “En ningún caso, ésta es la verdad, pretendí manejar saberes inalcanzables, pero en el orden del acarreo estético puede que haya sacado ventaja a algunos sabios”.

No hace falta decir que estamos ante un defensor de la belleza: “digo, juro/ que la belleza es necesaria”. Pero es una belleza, ya lo he apuntado, dotada de una intención moral: “Algo más puro aún/ que el amor debe/ aquí ser cantado. Este orden invisible /es / la libertad”. La sentencia con la que él concluye su defensa de la libertad yo la tomo para cerrar esta presentación: “la belleza no es/ un lugar donde van/ a parar los cobardes”.

(1) Texto de la presentación de Antonio Gamoneda en la XI Velada Poética de Poesía en Palacio, en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid. En ella leyeron sus poemas José Ángel Valente, Antonio Gamoneda y Andrés Sánchez Robayna. Tuvo lugar el 31 de mayo de 1999. El poema de Gamoneda que se cita pertenece a *Libro del frío*, y fue corregido por el poeta para el díptico que se imprimió con motivo de ese acto.

Notas mínimas para el *Libro del frío*, de Antonio Gamoneda

Las hogueras húmedas. Brasas junto a un río, hierba quemada al pie de la montaña, un incendio propagado a través de la niebla. O el agua de fuego que entreviera Novalis.

Pienso en el miedo y en la luz (una sola sustancia dentro de mis ojos). Pues acaso la luz es sólo la sombra de la oscuridad. La rama que se agita en el día iluminado es también una invocación a la noche. Cuenca ocular, córnea, órbita del ojo que gira en la unidad del dolor como un astro calcinado.

Los pájaros perseguidos por la luz. Una bandada sin rumbo, asustada, en la ceguera del mediodía o del crepúsculo. La impiedad solar la acosa en la vacía inmensidad de los cielos. Huyen los pájaros. Que una mano se alce abierta hacia ellos. Que la sombra de un alero los acoja. Que en la celeste opacidad una hendidura los lleve hasta el envés de la luz..

Una vecina lava la ropa fúnebre y sus brazos son blancos entre la noche y el agua. Esplendor de la unidad. Luto bautismal. Aguas del origen, para que todo duelo sea purificado en la nocturna ablución. Vemos el agua blanca sobre los brazos blancos, la ropa negra contra la noche negra. Pero el dolor y la alegría son una sola verdad. Oímos el chapoteo de las manos, el agua chorreante, el silencio de la luna sobre el rostro en la fuente.

Hierba de soledad. Allí un hombre extiende su cuerpo sobre la tierra. Hierba del cielo, también, contra su rostro. Hierba, nacida de la nada, sola en la remota luz de las alturas, un hombre ha llegado hasta ti para escuchar tu rumor.

La fosforescencia / El relámpago / El resplandor. Rostros, cuerpos diversos de la luz en el libro del frío. Libro de la infinita posibilidad de la luz. Vibrante, súbita, sostenida. La luz es la casa de los ojos. Casa de vida o de muerte.

Mi pensamiento arrasado por la luz. En los límites del pensamiento comienza una relación otra con el mundo. El enceguecimiento es sobreiluminación. Pensamiento y lenguaje se adentran aquí en una entraña de desconocido fulgor.

La serenidad. Acaso un nombre posible para la zona innombrable conquistada.

Duermo con los ojos abiertos ante un territorio blanco abandonado por las palabras. El insomnio, como en las reflexiones de Blanchot o Levinas, es aquí el espacio privilegiado de una silenciosa revelación. Sueño y vigilia confluyen en la blancura de la alta noche. A partir de este abocamiento, la escritura debe rehacerse en la negación de todo discurso: como aquella palabra liberada del lenguaje que invocara Maria Zambrano.

Vértigo en la pureza. Todo objeto del mundo aparece aquí tocado por una mano pura. Mano que devuelve el objeto a su origen. Mano que lo salva de todo abuso utilitario. El vértigo adviene con el reconocimiento de esa verdad anterior a todo uso. Descendemos en la espiral de la pureza. En este vértigo también la palabra se purifica.

Veía entrar las sombras en la nieve. Como signos de una escritura desconocida, los ramajes, los tejados, las aves poblaban la nieve con el envés de sus sombras. Leía, ciego, sobre esa inmensa página blanca.

El cantor de las heridas. La palabra se engendró en la sangre derramada. En la boca de una herida. Latente, circula por las venas que un día serán vaciadas. Venas del cantor, que ofrece en su palabra la sangre que sana la herida de la sangre.

La memoria blanca. La disolución de toda imagen en un espacio interior infranqueable. Inmovilidad de una memoria que contiene el sueño de la luz y el dolor de lo visible. Aquí la blancura es el límite de lo comunicable. Como el rostro del niño recordado por el adulto en que ese niño se convirtió: blanco, remoto, indecible.

Hay un anciano ante una senda vacía. Nadie habrá de acompañarlo en su último viaje

Amé todas las pérdidas. Dolor de los vínculos antiguos. El ojo estaba unido a cada pájaro que se desplomó muerto, a cada rama oscurecida en invierno, a cada espiga arrancada, a cada muro destruido. El espíritu estaba unido a ese ojo. Y toda pérdida y toda pervivencia fueron amadas en el dolor.

La luz debajo de tu piel. Cuerpo, origen de la luz. Transparentado, velado por la piel, se adivina un resplandor. Lo deseamos como deseamos ese cuerpo. Es la promesa antigua, irrenunciable.

Los animales del silencio. Se acercan cautelosos como la mariposa al centro de la llama. Apenas nos rozan sobreviene en nosotros el incendio del silencio. Ellos seguirán arrastrándose sobre nuestros restos calcinados.



Juan Barjola: dibujo. 15 x 18 cm.

La aparición de las heridas blancas. Pústulas de lo impronunciable, llagas lamidas por lenguas de aspereza. La aparición de un cuerpo enteramente herido que sustituye a nuestro cuerpo: como una nueva piel dolorosa que se nos injertara. En el centro de cada herida blanca arde una llama de amor viva.

Mirad mis ojos en el instante de la nieve. En ese instante de consumación en lo blanco, una mirada sobre los ojos podría ser el soplo del espíritu. Entonces le sería dado a la ancianidad un nuevo nacimiento. Pero acaso sólo otro vigilante de la nieve podría responder a esa invocación.

Indescifrables son tu nombre y tu rostro. Los signos son simientes de un fruto desconocido. Atravesamos el espacio de la vida en la orfandad del sentido. Sólo sabemos de la interpelación, del apóstrofe, del tú al que nos une una palabra de ignorancia.

Ya sólo hay luz dentro de mis ojos.

Tomás Sánchez Santiago

La emoción de la exactitud

“Yo no comprendo las grandes palabras, como poeta o billar”. La frase es de Anna Ajmátova y, dicha por quien la dice, parece alcanzar cuando menos un par de conclusiones provocadoras. Por una parte, el que todas las palabras comparten un mismo rango (no hay palabras de lo poético como no hay palabras de lo dramático) y por otro algo así como “para que se oscurezcan en su hermosura, llamemos a las cosas por fin por su nombre”. La postura de Ajmátova -y veremos que la de Antonio Gamoneda han llegado por distinto camino al mismo punto- es justamente la contraria a la búsqueda de una decoración verbal. Más bien ambos creen que *la pura designación es la que deja confuso al hablante*.

Pero hay un segundo fenómeno que no deja de ser consecuencia de éste. La secularización de la sociedad a lo largo del siglo XX –secularización que también afecta a la poesía y a la figura del poeta- ha supuesto que la intromisión hacia los configurantes verbales exclusivos de la poesía se haga no con pretensiones religiosas ni sociales sino con otros fines. Así, el lenguaje periodístico, publicitario, económico o tecnológico han arañado con fruición verbal la corteza del territorio poético. Este es el momento en que los verdaderos poetas se han replegado aún con más convicción al último hueso de las palabras, ante el que se mantienen igual de perplejos y mudos que siempre (ya sabemos: “Yo no comprendo las grandes palabras, como poeta o billar”). Ese repliegue incluyó enseguida un contraataque hacia los otros lenguajes públicos. Laforgue, el Juan Ramón de *Diario de un poeta reciencasado*, Eliot o Ponge fueron algunos exponentes de ello.

En lo que respecta a Antonio Gamoneda, su itinerario poético va precisamente hacia esa comarca donde la palabra no es contaminada por el frotamiento contra los lenguajes espurios, sintetizados en el monstruo que sí podría terminar con la poesía, con su último valor revelador: estamos hablando, único y múltiple, del Lenguaje del Poder.

Los lenguajes prevenidos

Llamemos así a todos esos lenguajes que tienen ya en su origen un alcance, y por lo tanto saben los efectos que van a causar y se previenen en la propia sustancia de lo que nombran para que ello ocurra. Nos referimos a lenguajes deliberados que hablan ya “en segundo grado” por ser referencia de algo anterior: lenguajes como el de la Ciencia, de la Historia o de la Información (frente a los lenguajes abolidos de la superstición, del rumor o de la revelación). Sus fines ya no son la invención (de “*invenire*”: hallar), sino que tratan de demostrar –la ciencia-, recordar –la historia-, dar cuenta de algo –la información- mediante datos verificables en una experiencia convenida y común de la exactitud.

Más allá de todos ellos se alzaría el lenguaje poético, un lenguaje hacia la incertidumbre porque el poeta lo retira del curso del mundo cuando escribe, como bien dice Maurice Blanchot. Se desarrolla en una *temporalidad sin plazo histórico*, en una objetividad en la que *la intuición y las pulsiones irracionales se adelantan a la razón* de las designaciones, en una *verificabilidad difícilmente probada en la experiencia colectiva*. Incluso a veces en la manifestación poética las consecuencias se adelantan a los hechos; o, como dice el poeta argentino Roberto Juarroz, “*lo roto precede a lo entero*”.

En el fondo, se está planteando aquí aquella bifurcación que Mallarmé hacía entre “*palabra bruta*” –la que nos acerca a las cosas, pero sólo representándolas- y “*palabra esencial*” –la que las aleja y las hace desaparecer-. Por tanto, la primera condición del lenguaje poético parece ser que ante él desaparezca la realidad para constituirse él en realidad sola. El misterio que comporta está en lo que muestra, no en lo que oculta. El lenguaje poético no oculta nada. Es su sola presencia la que turba con su exactitud.

Antonio Gamoneda ha resuelto su posición ante este hecho afirmando que “*la poesía no es una escritura de la ficción*”. Esa reclamada exactitud tiene que ver con un hablar de certezas más que con la verdad como categoría moral o lógica (cuando en el poema se busca sólo la verdad como referencia, hallaremos simplemente como resultado juicios en vez de imágenes, atmósfera doctrinal o, todo lo más, puro descriptivismo).

El poeta, pues, trabaja con certezas. Y las certezas son. No hace falta demostrarlas porque pertenecen a la cualidad de las manifestaciones. Las certezas de lo poético se manifiestan en el propio lenguaje. O, dicho otra vez con Blanchot, en la poesía “*el lenguaje se habla*”. Una lectura cuidadosa de las manifestaciones de Antonio Gamoneda sobre este asunto cotejadas con su escritura plantea cuestiones relacionadas con el pensamiento del escritor y con su posición respecto a este concepto de “exactitud poética”:

- hasta la publicación de *Lápidas* en 1986 se advierte siempre un detonante exterior que promueve el discurso poético. A partir de entonces, como bien ha expuesto Armando López Castro en un certero análisis de *Libro del frío*, éste es más bien resultado de un sistema de aboliciones progresivas que llegan hasta ese espacio epifánico y exento de carga temporal que el escritor ha definido así: *Sólo luz*.

- la poesía de Gamoneda toma de la Ciencia, de la Historia y de los discursos meramente informativos una energía que el poeta interioriza (“*Yo me callo / [...] / hasta que pueda ver con los ojos cerrados / el dolor que ya veo con los ojos abiertos*”) y convierte en puro lenguaje, lenguaje en clave emotiva pero no desentendido de los códigos referenciales en sus modos de aludir a la realidad.

- a pesar de que la crítica haya recalcado con profusión la adherencia de su poesía a los dominios del irracionalismo, lo cierto es que hay en Antonio Gamoneda una continua reflexión vigilante para con su discurso. “*En toda poética está implicada una retórica*”, dice él en nota previa a *Edad* parafraseando a Eliot y aplicándoselo a su propia escritura.

- la intensidad de la poesía de Antonio Gamoneda está cada vez más sustentada en el tratamiento de los valores denotativos de las palabras usadas, en la búsqueda de una especie de “grado cero” que progresivamente se ha ido imponiendo desde sus poemas tempranos hasta sus últimas composiciones, y aún con más decisión –y repárese en los títulos- en *Libro del frío*, *Libro de los venenos* y *Frío de límites*, por no hablar de ese *Diccionario relativo a la ciencia médica arcaica* cuyo primer extracto ha aparecido en una antología poética precisamente.

Un poco de historia urgente muestra que la poesía, y no sólo la española, ha buscado su propio espacio referencial desentendiéndose de la realidad precisamente cuanto mejor parecía explicarse el mundo a través de teorías y demostraciones de índole racional: las leyes que explicaban el mundo visible no le servían al poeta para legislar sobre su discurso, surgiendo otras distintas de las que predicaba el Racionalismo, el Utilitarismo o el Pragmatismo de los siglos XVIII y XIX. De ahí a nuestros días ya sabemos cómo discurre un proceso de disolución de la identidad del poeta –del artista, pues afecta a otros órdenes estéticos- que salta desde las pretensiones maximalistas de Whitman o de Aleixandre (“El poeta canta por todos”) hasta la nefasta inclinación actual en cierta poesía española a confundir la voz personal con la de la tendencia en la que se pretende hacer el noviciado, eso que hemos llamado en otra ocasión “la identidad coral” del poeta. Por no hablar de otros caminos más desdichados, llámense poesía realista, costumbrismo o puro cronicón poético.

Y he aquí que en ese panorama, mediado el siglo XX, surge la personalidad de Antonio Gamoneda como la de quien concentra su intención poética en torno a dos polos que no “ensucian” su escritura de la ganga que había manchado a otras apoyadas en estos mismos fundamentos: el “yo” y la realidad.

El primero de ellos habla de la conciencia de una fuerte identidad personal, aunque se trate siempre de un “yo” desbordado y zozobante, pues el poeta y el mundo tienen en la poesía de Gamoneda gruesos límites distintivos. Ya en un poema de 1953 el poeta se pregunta: “*¿qué hago con las ganas locas / de ser agua en la sed, sed en la fuente?*”. Esa identidad desacompañada persistirá hasta ahora mismo, tras dejar Gamoneda escrito uno de sus poemas más estremecedores, donde confiesa el naufragio de su identidad: “*Soy el que ya comienza a no existir / y el que solloza todavía. / Es horrible ser dos inútilmente*”.

En cuanto a la realidad que nutre la escritura de Antonio Gamoneda, toda su obra poética se apoya en una objetividad que en alguna ocasión el propio escritor ha amenazado con identificar del todo sacándola a la superficie en lo que no sería sino un ejercicio estricto de la memoria y no de la imaginación (o mejor aún, de la memoria como imaginación) por cuanto todo el contenido de su poesía es real: le ha sucedido.

Sería ésta una clave inicial para comprobar la exactitud en su poesía, convertida a la vez en el documento de una certeza y el de una confusión, aun cuando ni de lejos participe de los recursos de aquella poesía documental a la que más arriba nos referíamos ni tampoco pueda ser considerada con inconveniente soltura crítica como poesía surrealista, irracionalista o inmersa en la fantasía de la subjetividad. Más bien, la poesía de Antonio Gamoneda se hace críptica a fuerza de resistir en la transparencia de los nombres.

Nombrar en carne viva

Para Antonio Gamoneda la poesía no es un procedimiento elusivo de la realidad sino la única manera de nombrarla directamente. Por tanto, como él mismo se ha preocupado de expresar, el principio de analogía simbolista (cuerpo de realidades = cuerpo de símbolos) no funciona aquí. Los símbolos son también una realidad. Tienen cuerpo, entidad sensible y física; son a la vez datos y lenguaje poético. Información convertida en revelación, como él diría. En uno de los textos de *El cuerpo de los símbolos* el poeta trae a colación unos versos de *Descripción de la mentira*, y dice:

“Se afirma que hay un componente surrealista en mi poesía, particularmente en Descripción de la mentira. Yo no lo creo así. Cuando digo: “Hay azúcar debajo de la noche; hay la mentira como un corazón clandestino debajo de las alfombras de la muerte” yo sé, apenas lo he dicho, que estoy rescatando materialidades de mi infancia, cuerpos reconocibles: yo robaba el azúcar, jugaba con las alfombras y mi madre me predicaba con la muerte. No se trata, pues, de imaginaria “delirada”; se trata de invocar el tiempo; el transcurrido; mi tiempo”.

Todo esto nos da excusa para hablar en Antonio Gamoneda de un fenómeno sorprendente que tiene que ver con la presión poética de su escritura. Nos referimos a un fulminante intercambio de valores por el que la función del plano metafórico se inunda de certeza –de realidad- sin perder su cualidad estética de la misma manera que el lenguaje puramente denotativo en la última parte de su obra (*Libro de los venenos* o ese *Diccionario relativo a la ciencia médica arcaica*, del que ha dejado caer ya algo el escritor) se carga de potencia poética sin salir de una función meramente designadora.

Es ésta otra clave que mantiene la poesía del escritor en las órbitas de la exactitud pero corrigiendo las expectativas de aquel lector que esperase hallar organizado el lenguaje poético a la manera de los demás cánones del mundo. En virtud de esa exactitud las imágenes adquieren la responsabilidad de un instrumento moral por encima de la propia carga poética, por alta que ésta es, en cuanto que están también dando cuenta –y cuenta exacta, insistimos- de la experiencia de quien está en el discurso. Bajo las propias leyes de tensión y suficiencia suma del discurso hay topografía, hay historia, hay biografía y hay implicación social. Creación e información, sí, se desdican. Pero no se desentienden.

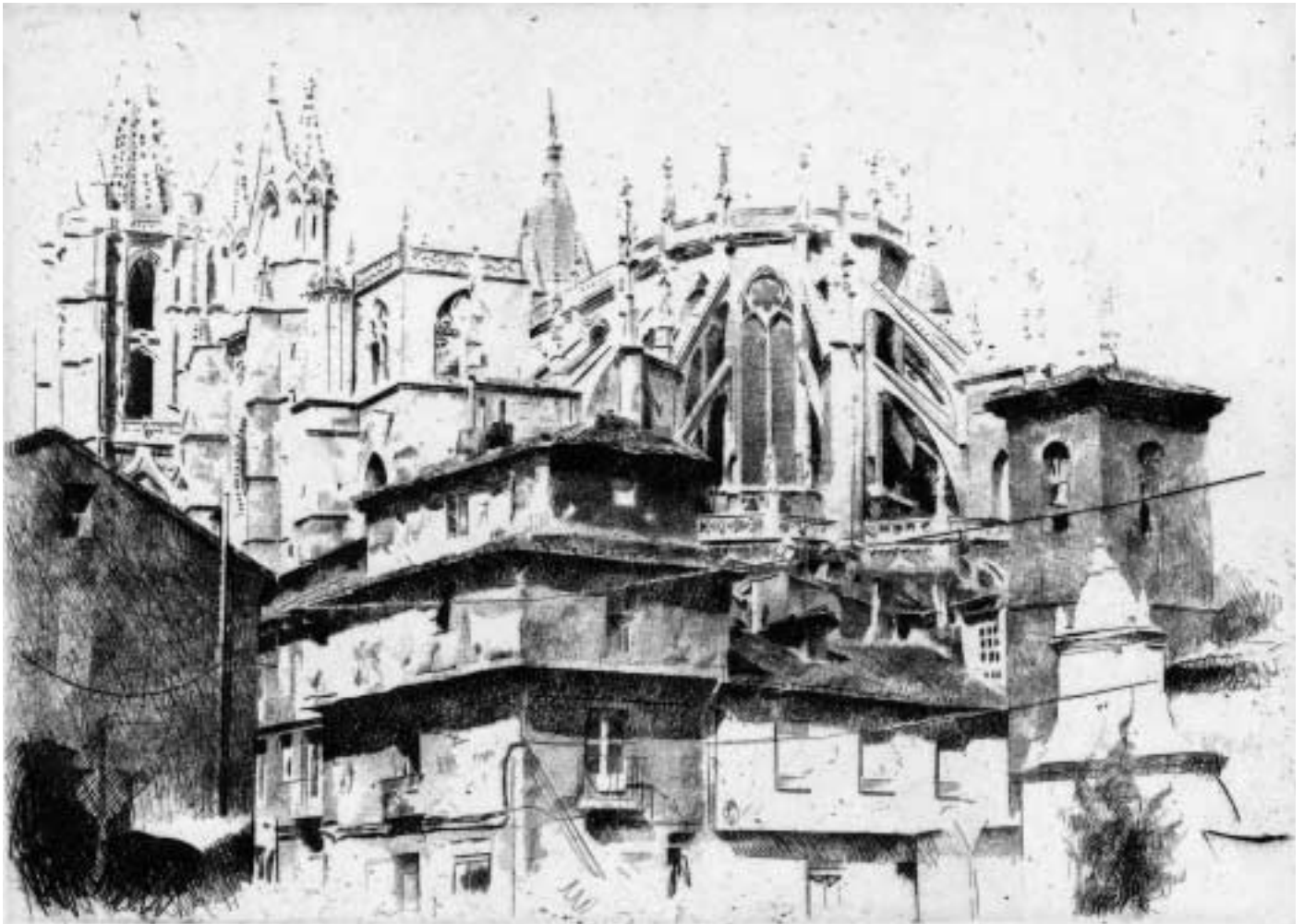
Por el contrario, el peso muerto de las palabras monosémicas trasluce, sin otra manipulación, intensidad estética sobre su alcance puramente mostrativo. Desde hace tiempo Antonio Gamoneda ha entrado fascinado, cada vez con más decisión, en lo que él llama “el lenguaje científico arcaico”, convencido el poeta de que éste “ya no es ciencia sino poesía”. En otras palabras, su posición en relación con los lenguajes de su época (mejor sería decir de su vida), incluido el lenguaje poético, reúne de nuevo la dimensión estética y la moral en una sola. Y mientras la poesía se diluye espuriamente en los lenguajes de la claridad (“de la prevención”, decíamos más arriba), él acude precisamente a los que llamaremos *lenguajes estrictos*, que el tiempo y el desuso han potenciado estéticamente, para incorporarlos a su poesía con los condicionantes de la lengua poética: *revelación, tensión expresiva, cadencia, paladar*. Y, por supuesto, respeto y preservación de la certeza científica.

Ésta última es por cierto la gran lección de Antonio Gamoneda. Cuando los poetas de lo que irónicamente él denomina “el minirrealismo” se creen con derecho a rebajar el lenguaje poético en aras de hacerlo comprensible y, a la inversa, cuando los detentadores de otros lenguajes (informativos, políticos, tecnológicos) toman el bastidor de la lengua poética para sus fines (“*hoy el parque estaba inaccesible*”, se dice mediante metonimia perfectamente gamonediana en la jerga bursátil), él se retira a transmutar la luz científica en luz poética sin falsear los rigores propios del lenguaje de aquel tiempo en que se identificaban la Magia, la Ciencia, la Naturaleza y el sentido de las palabras. Era, por supuesto, en la época en que la ciencia aún no se concebía como instrumento de poder, fenómeno que parece ser que sucedió en la época alejandrina, a comienzos del siglo III a. C., cuando los avances científicos eran mostrados por los gobernantes como logros imputables a su acción. De ahí al control de la ciencia para intereses estrictamente políticos no había más que un paso. Benjamin Farrington ha explicado cómo los avances técnicos se retrajeron cuando gobernantes y legisladores se dieron cuenta de que las máquinas harían innecesario el trabajo de los esclavos, peligrando el sistema social vigente.

Es el estadio anterior a esta época a que nos referimos el que interesa a Antonio Gamoneda para hallar sustancia poética. Un estadio desprovisto de intereses políticos y de razón instrumental. En él el lenguaje científico es todavía inocente; la relación entre los fenómenos y las palabras se aproxima al conjuro, nunca a una causalidad imperativa. Hasta esa temporalidad remota, cuando el poder no ha contaminado al lenguaje, se desplaza el poeta Gamoneda para hallar su razón poética.

Y ésa es la causa de la adscripción del escritor a lo que podíamos denominar Poética clínica o Poética naturalista: el encuentro con un lenguaje inocente, descargado del lastre del poder y anterior a una visión comercial de la Naturaleza, que es como decir anterior al pensamiento racionalista y a la teología que creía en un dios exterior a Natura. Y es que mientras la Naturaleza fue el ámbito de la divinidad, sus menciones eran por fuerza sagradas; pero cuando esto dejó de ser así, la ciencia pudo entrar a saco en ella para manipularla, transformarla, someterla y degradarla.

Así pues, en la época arcaica ciencia y lenguaje mantenían una relación no intervenida todavía, no sancionada por las leyes de la utilidad: “*Háblame para que conozca la pureza de las palabras inútiles*”, dice Antonio Gamoneda. ¿Y a qué pureza de la inutilidad se refiere el escritor? Esperanza López Parada, en su sugerente edición de *Pájaros*, de Saint-John Perse, hace notar cómo el poeta antillano siente que los nombres de la ciencia son “más ciertos e inmediatos que los comunes”, en gran medida por ser “más inverosímiles”, lo cual los aloja con más facilidad en las redes del lenguaje poético. “*Porque no se sienten reales ni vivos*—dice López Parada en el prólogo a su edición- *están para Perse cargados de realidad poética y de vitalidad escrita*”.



En esta feliz neutralización entre realidad poética y vitalidad escrita residiría también para Antonio Gamoneda la fuerza que brota de la lengua científica arcaica. Y entra en ella no sólo por el regusto de pronunciar palabras que se han librado de aquella retórica reventada precisamente por la traición del uso, la desmesura y la servidumbre a la información, sino porque en la relación con ellas hay un “*Non serviam*” a los motores injustos del mundo, resumidos para él en el afecto peligroso entre el poder y la poesía.

Y si la Historia es desestimada (“*Atravesábamos las creencias*”, se dice en *Descripción de la mentira*) y el yo es incierto (“*¿Estoy yo en mí y peso sobre la tierra? Es extraño*”), ¿dónde volver los ojos? A la Naturaleza. Pero, como antes decíamos, ésta también ha entrado en crisis. Así las cosas, Antonio Gamoneda se sumerge en el mundo natural de las sustancias agentes, en los procesos silenciosos del cuerpo, en lo que él llama “*la pasión química*”..., en todo aquello, en fin, capaz de actuar ciegamente a espaldas de la manumisión. “*No es posible atribuir piedad a la naturaleza, ya que en ella no existe razón sino movimiento*” se lee en *Libro de los venenos*. Esa ausencia de razón, esa vida abisal de los organismos y los fluidos que nutre muchos de los impresionantes poemas de *Frío de límites* es el territorio de pureza a que ha llegado la escritura de Antonio Gamoneda antes de entrar “ya” en la pureza final de la Nada. El ser humano ha desaparecido como agente; los personajes son ahora “*los humores y los tósigos, las sustancias y las plantas*”, como avisaba el propio escritor en *Libro de los venenos*. Todo se fía a la fábula oculta que ocurre en los depósitos secretos de la corporalidad. Naturalismo clínico. El azufre “*crece en las uñas más allá de la muerte*”, las tortugas “*nacen en los desiertos por generación del rocío; adultas, enloquecen en la lujuria*” y “*el furor de la melancolía se acrecienta con las legumbres*”. Por no hablar de la recuperada plenitud semántica (y a la vez estética) de palabras como “atosigar” o “escrúpulo”.

Azufre, legumbres, atosigar... Estas palabras de diario, ¿mantienen aún su quietud adscritas a la poesía de Antonio Gamoneda? Si lo dudamos, recordemos de nuevo las palabras de Ajmátova con que comenzábamos: “*Yo no comprendo las grandes palabras, como poeta o billar*”. Acaso a veces las palabras más exactas –las que ya son puras de tan inútiles– contengan fiestas sorprendentes a las que no siempre estamos invitados. Devanemos el discurso poético de Antonio Gamoneda, donde la fiesta es a la vez la potencia expresiva del lenguaje, la fidelidad a la certeza y la alta responsabilidad de quien escribe en pos de un juego de exactitudes que no den gato por liebre al lector. Ello ha hecho de él uno de los escasos ejemplos vivos de escritores capaces de llevar su obra hasta la plenitud irremediable y dolorosa, nunca gratuita: la plenitud del vacío.

Jean Gabriel Cosculluela

Carta a Antonio Gamoneda

Villevocante, a 11 de Agosto de 2001

Querido Antonio,

Te escribo con la impaciencia de un encuentro cercano. Con la impaciencia de hablarte de nuevo en persona.

Había empezado esta carta el 26 de enero del 2000 y he dudado mucho en si enviártela o no. Hoy vuelvo a ella para enviártela de veras.

Mi primer encuentro contigo tuvo lugar en 1995, a través de un pequeño libro: *Lápidas*, acompañado de dibujos de Jordi Teixidor y publicado por mi amigo Nilo Palenzuela en la editorial Cifr en Tenerife. Dos poemas, en los que propones la lectura del silencio entre dos muertes, entre dos lenguas de tierra, en los que propones el destello y la sombra, hechos de la misma materia. Traduje esos dos poemas inmediatamente, intensificando así la lectura.

Meses después, en 1996, otro amigo, escritor, ensayista y traductor, Miguel Casado, me hace llegar el libro *Edad*, en el que reúne tus poemas (1947-1986). Es un tiempo de escritura singular, al bies, dislocada, que desactiva el contencioso inútil entre la poesía comprometida y la poesía descomprometida, que desbarata toda referencia a las certezas y a las circunstancias. En tu caso, como en el de José Angel Valente, se da ahí el descubrimiento de un retorno a la lengua donde las palabras están en derrubio, donde las palabras horadan sin cesar hasta ser “*nota de desconocimiento*”, diría Joë Bousquet. Donde la poesía se inscribe en la catástrofe, en lo discontinuo, en un negro de luz, en la invención de las voces.

En 1997, me envías dos libros, *Pierres gravées* y *Livre du froid*, la escritura en francés de *Lápidas* y *Libro del frío*. Con esta palabra: “acercamiento”.

De ese momento datan nuestras primeras cartas, nuestros intercambios de traducciones y de libros; retazos de conversación. Nuestras charlas sobre la Institución Libre de Enseñanza.

En 1998 me confías algunos fragmentos inéditos de *Sustancias, límites. (Léxico)*. Leídos durante largo tiempo y finalmente traducidos. El acercamiento a esas líneas no es sencillo, pues parece escribir como señala Ingeborg Bachmann en otras circunstancias: “con las manos quemadas, escribo sobre la naturaleza del fuego”.

Lo que me liga a tus libros es que comparto un retiro que no es aislamiento, sino el descubrimiento de una soledad artesana de la escritura; es la lectura cercana a la tierra; es también compartir lugares escritos y, al mismo tiempo, el ahondamiento de la escritura, el descubrimiento de la escritura profunda, abrupta, austera, la escritura sin descanso, que no separa nada de lo corriente, es compartir los gestos demasiado a menudo invisibles o sucios o impuros (a los ojos de algunos) para definir la belleza, *la pureza de los límites*. O los gestos inocentes. Es compartir una luz áspera, pero aún luz: desconocimiento, sin-saber.

Cuando leo algunos de tus libros *Lápidas*, *Libro del frío* o *Sustancias, límites. (Léxico)*, vuelvo a la lectura de los últimos libros de Jacques Dupin (*Echancré*, *Le Grésil* o *Ecart*). O de Jean-Michel Michéna (*Le Fils apprêté, à la mort, son chant*, o *Dans la gloire d'être ici, tenu par le mal, droit*). O incluso vuelvo a libros de James Sacré (*Coeur élégie rouge*, *Quelque chose de mal raconté*, *Si peu de terre, tout*, *Ecrire à côté*), de Valère Novarina (*Vous qui habitez le temps*, *Chaos*, *Pendant la matière*, *L'Inquiétude*, *L'espace furieux*, *Devant la parole*), de Eugène Savitzkaya (*Les lieux de la douleur*, *Rue obscure*, *Mongolie pleine sale*, *Les couleurs de la boucherie*, *Bufo bufo bufo*, *Le Fou civil*) o de Patrick Wateau (*Heurtoirs*, *Les Douze questions de mendicité*, *Rien simple ou pur*, *Par argument de mort*): nada cede en ellos a la seducción limitada de escribir, escribir nace aquí de una insuficiencia, de un no-saber. Cuando leo tus libros, vuelvo incluso a los torsos, a los campos, a las sendas de Raoul Ubacs, a los logogramas, “logonieves” o “logohielos” de Christian Dotremont, al bosque excavado sin descanso de Clément Fraise, a las pinturas de dedos de Louis Soutter, a los bordados enfebrecidos de Jeanne Tripiet. Y cada uno de ellos es un retiro, una singularidad, una soledad artesana.

Desposeída de todo, desechada por la lengua, la poesía sigue siendo tierra negra de la lengua. Escribir es aún tierra para nosotros, puesto que nombramos nuestras insuficiencias, nuestros estancamientos, lo rechazado, la vida inocente.

¿Acaso no está ahí la poesía, sin que podamos instrumentalizarla, “a la escucha del mundo bajo una piel trabajada por tus dedos silenciosos”? Son tus palabras.

Comparto contigo las palabras que diriges a Bernard Noël en 1995 respondiendo a la pregunta *¿Qué es la poesía?: Mi poesía se ha inscrito siempre en la perspectiva de la muerte... La experiencia de la emisión de la poesía intensifica mi vida y vivo esta intensificación como una forma de placer. Esta intensificación y este placer son independientes de la significación: la poesía fundada en el sufrimiento también engendra placer.*

Cuando te leo, escribo a menudo en el margen “no sin”: no sin la muerte, no sin el negro de luz de la escritura, no sin continuar: escribir, horadar las palabras. Toda lengua de tierra permite encontrar las palabras hasta que éstas nos digan.

Permite que te diga unas palabras de Jacques Dupin, pertenecientes a *El granizo*:

“manera negra del trazo

inciso en la luz

la luz, el dolor”

“al torrente, atemorizado

¿qué decirle?

palabras

pedras, - el torrente

- la voz del torrente”

Estas palabras parecen escritas para ti o por ti. Como ocurre también con las de Jean-Michel Michéna:

“Cuando dices que salvas “la vida inocente”, “inocente” no significa “sin falta” en el sentido de más o de menos virtudes corrientes. Esas “faltas” forman parte de “la vida creída en su inocencia”. “Inocente” significa: “purificado de toda pretensión engañosa de saber”.

Termino esta carta no sin antes subrayar otras palabras de *Lápidas*: hablas en ellas de *“la memoria de los rostros invisibles”*. ¿Conoces las palabras de Flannery O’Connor sobre la literatura y la poesía?: *“hablar de gente que no existe a gente que no existe”*.

Escribir compartiendo lo escaso, lo singular, lo popular, escribir *de* y *a* gente desposeída de sí misma (les falta hasta la palabra “falta”, ¿no es cierto?), sin instrumentalizar nada. La Institución Libre de Enseñanza no queda lejos de aquí, ¿verdad, Antonio?

Antonio, para ti lo exterior no está deshabitado, afuera te encuentras con las gentes de lo poco, vas hacia su mirada, hacia la hospitalidad desnuda de su silencio, encuentras tu propia ausencia y su ausencia, quemas el olvido. Siempre hay pocas palabras para empezar. Te bastan. Deben bastarnos a todos para enmudecer no sin luz.

Para ti, mi amistad. Y un gran apretón de manos.

Un solo y vasto libro

La crítica ha venido sosteniendo la existencia de dos etapas (o estilos) en la poesía de Antonio Gamoneda: la primera estaría representada, fundamentalmente, por *Blues castellano* (publicado en 1982, pero escrito entre 1961 y 1966), un poemario de carácter social, que se enmarca en el movimiento de resistencia (ética y estética) al franquismo, caracterizado por su realismo, narratividad, compromiso político y voluntad testimonial; y la segunda abarcaría toda la obra escrita desde *Descripción de la mentira* (1977) (verdadero punto de inflexión, según esta crítica, de la producción gamonediana) hasta sus libros más recientes, como *Lápidas* (1987), *Libro del frío* (1992) y *Libro de los venenos* (1995 y 1997), cuyos rasgos son una férrea simbolización, la ásis e intensidad de las imágenes, y un irracionalismo que bucea en los estratos más indecibles de la conciencia. Gamoneda habría seguido, pues, un camino paralelo al de otro grande de la segunda mitad del siglo XX, José Ángel Valente, que también evolucionó, según esta crítica amante de la estabulación (aunque ¿qué crítica no lo es?), desde una lírica clara e implicada en su realidad histórica a un mundo hermético, analógico e interior.

Este juicio desconoce, a mi modo de ver, el hecho ineluctable de que todo cosmos poético es único, porque no somos, no podemos ser (para nuestra desgracia) sino una única persona, ni albergar sino una única sensibilidad. Incluso aquellas personalidades de aptitudes tan plurales que necesitan diversificarse en heterónimos, sólo están construyendo, en el fondo, un hombre, una obra: su forma de reconocerse consiste en sostener varias voces, como esos actores tan dúctiles que desempeñan varios papeles en una misma representación para llenar satisfactoriamente todos los compartimentos de su yo. En realidad, todos escribimos un solo libro, un vasto y devorador volumen, en el que cada diferencia apuntala una semejanza y cada desviación supone un nuevo y desconcertado intento de acercarnos a nuestro centro: a ese centro que nos consume y que, no obstante, nos rehúye. Todo esto es una obviedad, ya lo sé. Pero a veces conviene recordar lo evidente, porque leyendo según qué cosas, uno tiene la sensación de que la poesía es un producto mueble y prescindible, como una gabardina o un peluquín, que los autores confeccionan, con mayor o menor pericia, según sus necesidades pasajeras, en lugar de “la sintaxis del alma”, como ha escrito Manuel Álvarez Ortega, es decir, una realidad profundamente unida a las obsesiones individuales y al saberse caminando hacia la muerte.

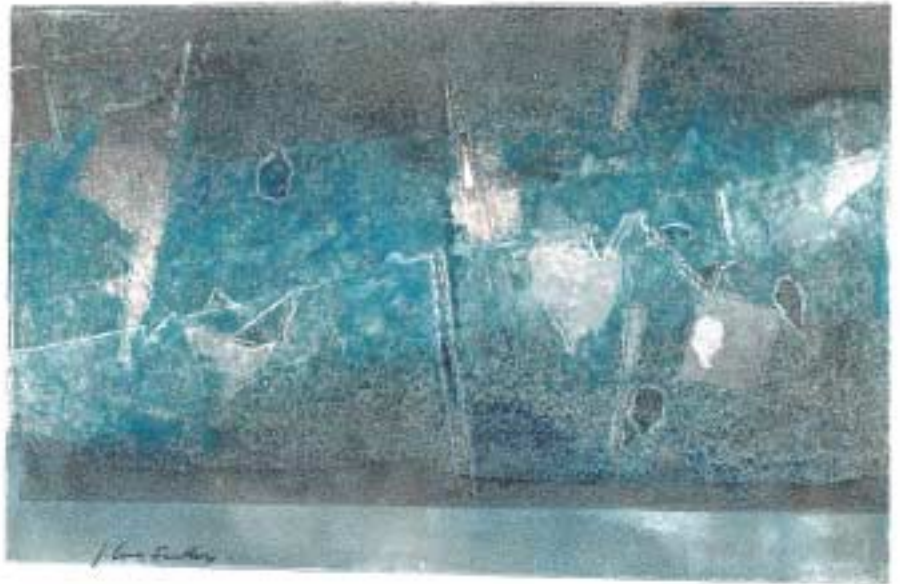
Como ya se habrá deducido de las aseveraciones anteriores, yo no creo que haya ninguna fractura interna en la obra de Antonio Gamoneda, sino, antes bien, un *continuum* esférico y fluvial. Las diferencias que puedan percibirse en esa sólida corriente obedecen a súbitos remansamientos, a aceleraciones inopinadas, a un tenso erizarse (o aplacarse) de las aguas, que se producen como consecuencia de oscuras polarizaciones, igual que las virtudes metálicas se adhieren de pronto al imán, formando extraños dibujos, o abandonan su atracción (y se esparcen azarosamente), sin dejar por ello de ser lo que son. En este artículo pretendo demostrar que el distinto *aspecto* que presentan los poemas de Antonio Gamoneda (su dermis figurativa o surreal) no responde a una quiebra de su concepción del mundo, ni a una alteración sustancial de su estética o su personalidad, sino a la radicalización de ciertos mecanismos expresivos, tributarios de nuevos ángulos de visión, de nuevos filtros cromáticos, pero anclados en un mismo ojo. Se trata, pues, de tonalidades distintas, de facetas parciales de un flujo por otra parte muy compacto: cuestión de cantidad y de matiz. Y para demostrarlo, utilizaré el poema “Malos recuerdos”, de *Blues castellano*, en cuyas tripas ya se alojan, a mi entender, los recursos de la dicción que luego se hipertrofiarán, hasta un punto extremo de condensación y síntesis, en *Descripción de la mentira*, *Lápidas* y *El libro del frío*.

“Malos recuerdos” describe dos momentos de la juventud del poeta que le han causado un permanente sentimiento de vergüenza: el apaleamiento de una perra y el robo del contenido de una carta que una madre campesina le dirigía a su hijo soldado. Son víctimas anónimas: no sabemos cómo se llaman. Gamoneda los desposee de sus nombres, igual que desposee a los actos descritos de todo dato que mitigue su crueldad, de todo detalle humanizador o exculpatorio. Las sevicias cometidas (no muy grandes, quizá, a nuestros ojos, pero enormes en el ánimo del poeta) se nos presentan en sus más puros y transparentes huesos, como un fotograma vacío y esencial. Los sujetos involucrados rehúyen, de este modo, la sustancia humana (y, por tanto, clara) de la historia, para devenir símbolos, imágenes emblemáticas de la crueldad y el remordimiento. Así sucede también en la poesía última de Gamoneda. En *Libro del frío* leemos el siguiente poema: “Amé todas las pérdidas. / Aún retumba el ruiseñor en el jardín invisible”. Y los sucesos son, como en “Malos recuerdos”, simples y totales, sin rugosidades informativas, sin nombres. Por supuesto que se nutren de la experiencia vital del poeta, como él mismo ha señalado, pero tal experiencia se ha transmutado, gracias a la sequedad y plenitud de su exposición, en categoría, en liso absoluto poético. Por otra parte, la voluntad de despojar al poema de todo oropel retórico, para

mantenerlo en la desnudez quintaesenciada que lo colma de sentido trascendente, se plasma en ciertas transgresiones formales, como esos sintagmas que percibimos como incompletos, y que son el correlato (no sé si objetivo) del sentimiento de angustia y cercenadura. “Con un cable le dábamos y luego / con las astillas y los hierros”. ¿Qué cable era ése? ¿Las astillas de qué árbol, los hierros de qué objeto? ¿Y cómo golpeaban al animal? ¿Durante cuánto tiempo? También se nos dice que “la perra se arrastraba pidiendo”. Saber que no podía pedir sino clemencia no evita que percibamos ese sintagma como anómalo. Nos parece sentir que falta algo (un objeto directo) o que algo (el gerundio) ha sido añadido con el propósito consciente de torcer el verso, de aproximarlos a la torcedura que padecía el animal. Nada sabemos de los hechos, sino los hechos mismos, cuya desnudez los magnifica, los agranda como un cuchillo que viaja desde la página hasta la piel.

La primera historia del poema (la de la perra atormentada) se cierra con un salto, es decir, con un nuevo vacío. La transición es casi cinematográfica: del acto concreto de la tortura, el poeta pasa a una caracterización general: “Aquella perra iba con nosotros / a las praderas y los cuestos. Era / veloz y nos amaba”. El contraste entre la maldad de que era víctima el animal y la fidelidad que demuestra a sus maltratadores crea un nuevo polo de tensión, muy próximo a esa tensión habitual en los versos (abstractos y sensoriales a un tiempo) de Gamoneda. Los “cuestos”, además (un término insólito, rural, como tantos otros que gusta el autor de incorporar a sus poemas), reflejan el sentimiento de desahogo y libertad (contrapuesto a la lobrete del sótano en que se golpea al can (e introducen un nuevo estiramiento, otro oscuro chirriar, en el contexto léxico llano, casi coloquial, de la composición. Finalmente, adquieren una sonoridad especial estas palabras: “Era / veloz y nos amaba”, dispuestas en un encabalgamiento abrupto (con un nuevo aporte de violencia) que proyecta en los signos la misma noción de velocidad que vehiculan, y que reúne, una vez más, un término material, vinculado a lo terrestre y medible (veloz), con otro inmaterial, propio del mundo intangible de los afectos (amor). Cuando Gamoneda escribe en *Descripción de la mentira*:

“Vi la muerte rodeada de árboles [...],
urces en el fulgor y la serenidad”,
está utilizando ese mismo recurso de “Malos recuerdos”: la convivencia, la casi fusión, de elementos de la naturaleza (que pueden ser captados por los sentidos) y realidades abstractas, metafísicas o intelectuales. Así, la muerte y los árboles; y las urces (esto es, los brezos, designados ahora con un nombre infrecuente) que transitan primero por lo aún perceptible, pero ya aéreo, el fulgor, y después descienden al escalón inferior (o superior) de lo meramente ideal: la serenidad.



Pero aún hay más. Porque uno intuye que no media mucha distancia entre la imagen contenida en los dos primeros versos del poema y tantas otras que integran la obra posterior de Gamoneda. Dicen así esos versos iniciales: “Llevo colgados de mi corazón / los ojos de una perra ...”. La carga metafórica se muestra al completo, con todos sus conectores gramaticales y con el firme sostén de los verbos (uno de los cuales se repetirá un poco más adelante: “la colgábamos para pegar mejor”, vinculando así aún más estrechamente todos los ingredientes del poema). *Lápidas*, en cambio, empieza de este modo: “Gritos sobre la hierba y el huracán de púrpura”. Pese a la aparente complejidad de la imagen, las únicas diferencias sustanciales con la anterior son la omisión de los términos performativos (los verbos), lo cual reduce el dinamismo de la frase, haciéndola más concentrada, más vuelta hacia sí misma, y un cierto deslizamiento sinestésico, que introduce, sin mediación apenas de la sintaxis, ciertos rasgos sensoriales (formas, colores, ecos) en el ámbito semántico de otros términos. Gracias a un comentario que el propio autor hace en *Edad* sobre esta *lápida*, sabemos que se inspira en la contemplación de una danza al aire libre. No es difícil imaginar el proceso perceptivo que siguió su autor. Primero ve bailar: gente que canta y que grita en un prado; quizá sus trajes son de color violeta, y se agitan con su movimiento, o los agita el viento; o quizá hay banderas, toldos púrpuras a su alrededor. El poeta se siente conmovido por ello y, mediante una rigurosa operación lingüística de selección, poda y permutación (que, en lo esencial, solapa las sensaciones, incardina unos actos en otros), alcanza el verso “Gritos sobre la hierba y el huracán de púrpura”. Inversamente, los versos de “Malos recuerdos” podrían constreñirse así (y pido perdón por esta torpe suplantación, que sólo pretende ilustrar la raíz común del procedimiento): “Ojos que ladran en mi corazón”.



En la segunda mitad del poema de *Blues castellano* destacan dos elementos que nos permiten conectar su sesgo estilístico con el de los libros posteriores de Antonio Gamoneda. En primer lugar, la abundancia de términos negativos o que suponen ignorancia: “no sé cómo”, “no recuerdo”, “no me habla”, “no te puedo mandar ...”, “no recuerdo el nombre ...”, “no llegó a su destino”, y también: “yo robé [...] y rompí”; trasunto todos ellos, con su negatividad y su violencia, del dolor experimentado. También la reiteración léxica es muy visible: “madre” aparece cuatro veces; “soldado”, tres; “sobre”, “carta” y “papel de fumar”, dos; y algunas oraciones están casi duplicadas: “el nombre de la madre del soldado” y “el nombre de la madre” (al igual que, en la primera parte, “Era así. Era así”). Ahora, si analizamos la primera tirada de versos de *Descripción de la mentira* veremos que las recurrencias y los términos que denotan negación o privación la atraviesan de principio a fin: “El olvido entró en mi lengua y no tuve otra conducta que el olvido, / y no acepté otro valor que la imposibilidad ...”; “escuché la rendición ...; / escuché la huida de los insectos y la retracción de la sombra ...; / escuché hasta que la verdad dejó de existir ... / y no pude resistir la perfección del silencio”. Frente a la escena reconocible, con actores individuales, aunque anónimos, de “Malos recuerdos”, esta otra sumerge a sus personajes en la analogía y el símbolo, y sólo permite aflorar la realidad transformada en sensación, filtrada por los orificios tortuosos de la subjetividad. Pero el ritmo martilleante, sálmico, que introducen los emparejamientos y las repeticiones está presente, sin duda, en ambos.

El segundo elemento reseñable en esta segunda mitad del poema es la perfecta delimitación del perfil humano de los sujetos involucrados (la madre angustiada, el hijo necesitado, el ladrón avergonzado), aunque ningún dato concreto se nos aporte sobre ellos. Y así es: salvo la edad del protagonista, lo ignoramos casi todo sobre sus personalidades, lo cual no impide que los sintamos muy cerca, vivos y palpitantes. Tal paradoja se opera mediante la sustitución de los artículos indeterminados por los determinados y los posesivos, cuya más expresiva manifestación es este verso demoledor: “No recuerdo / el nombre de la madre del soldado”. Dicha fórmula suscita la presencia del referente, lo trae, físicamente, a la página: no es una entidad desconocida y nebulosa, sino un ser real, concreto, que alienta ante nosotros. Así sucede también en *Descripción de la mentira* y *Lápidas*, donde el predominio de los determinantes es absoluto: por ejemplo, sólo en cuatro de los 13 poemas que integran la primera parte de *Lápidas* aparecen artículos indeterminados, y entre los cuatro sólo se cuentan siete de ellos. Este procedimiento peculiar constituye una nueva muestra de abstracción y materialidad, aplicado esta vez a los seres o entidades representados en los poemas; una conjunción que es, como ya hemos señalado, una de las principales características del estilo singularísimo que Antonio Gamoneda ha desplegado a lo largo de toda su vida como creador.

Carlos Piera

Del tiempo de las cerezas

Y pensar que decir esto da reparo. Algo tiene de malo nuestro tiempo o cualquier tiempo, el utillaje con que comentamos la poesía o, también, cualquier otro instrumental semejante. Parece que va uno a estropear la velada con una inconveniencia que, para colmo, enuncia lo que todo el mundo sabe.

Antonio Gamoneda puede mirar desde más abajo y sabe mirar más de cerca: *Entré en la casa y me quité el abrigo/ para que mis amigos no supieran/ cuánto frío tenían.* Eso no se aprende: eso se es, y ya está. Está ya ahí como lo que es uno, y lo que es uno tiene un agujero grande, renovándose desde la niñez con cada oficio y cada ejercicio, incomprensible y por ello solicitándole a uno constantemente. Eso define infancia (*la espalda de la indiferencia,...la curiosidad de los perros y la piedad de las mujeres*), trabajo (*Va a hacer diecinueve años/ que trabajo para un amo./ Hace diecinueve años que me da la comida/ y todavía no he visto su rostro*) y amor (*Todos los días salgo de la cama/ y digo adiós a mi compañera./ Vean: cuando me pongo/ los pantalones,/me quito/ la/ libertad*). Todo en la vida es, entonces, incomprensible. Sólo que le pasa a casi todo el mundo.

Se puede hacer como si nada. Pero es mentira. Ahora bien, para poder hacer algo, lo que sea, hay que hacer como si se hiciera como si nada. De modo que esa especie de mentira de segundo orden es la sombra que acompaña a la conciencia para siempre, a la vez que un recordatorio de la precariedad de ésta y de la injusticia originaria: de la dimensión moral de cualquier equilibrio alcanzado, aun momentáneo, porque es un triunfo, y del vínculo que ese equilibrio, esa conciliación (llamémosla, por ejemplo, belleza, amor o amistad) tiene con la intolerable herida abierta. Además ¿quién sabe si no está la primera mentira, la ceguera, disfrazándose de la segunda? Gamoneda ha dedicado un libro a describir la mentira, trata una y otra vez del olvido, teme constantemente la traición, ajena o propia. Sabe lo que hay que hacer *para concertar sobre asuntos irremediables, cuál es el precio de la paz.*

No hay otra obra poética entre nosotros tan transida de frío ni tan consciente del miedo. Ni que tuviéramos una historia amable y templadita. Claro que uno escribe de lo que puede, no de lo que quiere, y un Gamoneda no podría hacer otra cosa. Ya es demasiado el precio que paga por esta. Pero el verdadero valor no está en las opciones: consiste en hacer lo que no hay más remedio que hacer. Por eso la escritura buena, que es la valerosa, es siempre, a pesar de todos los pesares, una afirmación de la vida.

Por eso puede Gamoneda ver más, y más lejos: *ve signos exactos e incomprensibles. Están en mí con el valor de una llaga; algunas cifras arden en mis ojos. De ahí que comprenda/ la voz sin esperanza.* Lo primero que hay en la llaga abierta es que la debe de tener casi todo el mundo y sólo hace falta no negarla. Lo segundo, que requiere una constante búsqueda, porque está demasiado cerca: *¿Quién habla aún al corazón abrasado, cuando la cobardía ha puesto nombre a todas las cosas? Y duele hasta el final:*

*Soy el que ya comienza a no existir
Y el que solloza todavía.*

Es horrible ser dos inútilmente.

Por ejemplo. Y es que todo ese mundo que entra por la herida merece una mención individual imposible, pero cómo conciliarse con ellos si uno mismo, hendido, es imposible de conciliar. Qué quiere decir: ellos son como yo, yo no sé cómo soy, ni siquiera cuántos. Otra vez: a quién nos dirigimos pidiendo: *Danos/ nuestra existencia a /nosotros/ mismos.*

Lo abierto es cualquiera y cualquier cosa. Hay un cantante, Leonard Cohen, incongruente aquí si no cupiera todo, aunque no tan incongruente como un blues castellano. Dice: *There is a gap,/a gap in everything,/That's how the light comes in.* Precisamente: ¿cómo iba a entrar la luz si no hubiera un hueco?

¿Y qué acaba entrando? Sólo luz.

Conversación con Blanca y Antonio ¹

Los dos son poetas. Ella, Blanca Varela (limeña, de 1926); él, nuestro Antonio Gamoneda (asturiano, de 1931) Y yo, tan imprudente esta vez que ni me reconozco, en medio de su diálogo, interesado en decir más donde ya está todo dicho, y muy bien por cierto. Aquí viene el mozalbete intruso a enmendar la plana. Qué mas quisiera yo que serlo (digo, mozo); y más aún, gozar del poder de la palabra como ellos, estar a su altura. Quedo, pues, a una cortés distancia; pero es Antonio quien me llama, y me pide los acompañe hasta el borde como de un acantilado, línea fronteriza en donde ellos coinciden, porque es donde de verdad arraiga la poesía. Miran, y me inducen a mirar, al abismo que allí espera: embatidas, embestidas de la existencia hecha palabra. No siento ningún miedo, aunque me transmiten una conciencia de riesgo mayor (otra virtud de la palabra poética) en el temblor enérgico de su voz. Antonio habla el primero (antes, al parecer, lo había hecho la mujer): “Blanca” -dice, y hace una breve pausa. Como si encabezara un discurso epistolar. Pero yo oigo voz antes de ver escritura; y confirmo mi impresión primera: es conversación, flujo recíproco de una lengua común y a la vez diferente. Enseguida, Antonio me advierte de que, en efecto, habla con Blanca; y añade que su diálogo desea ser espejo y reflejo (reflexión) de “esta *temible* semejanza”. Ya el adjetivo, que subrayo, me llama la atención. Pero, animado por la confianza de Antonio, acerco mi palabra, en mi lectura que es lección, a la del poema que él ha escrito; lo mismo ha hecho él con la suya, que es elección, al encontrar la escritura de Blanca “a través de un espesor en el que estaban presentes la pasión y el miedo”.

Por dos veces, el mismo respetuoso temor. Comprendo, así, que el asunto es algo más serio y más complejo. No simple glosa, como apenas alcanzará a ser mi texto, siempre -además- subsidiario. Entre ellos, la apuesta es más arriesgada: aventura de reconocimiento. Entrelazan palabras como quienes se abrazan tras larga ausencia; mas no para zanjar compromiso alguno, para asumirlo abriendo brecha de luz en la conciencia y convivencia de la poesía. Antonio lo avisa, para que nadie piense en un gesto protocolario o de mera cortesía: no quiere valorar ni interpretar, al modo habitual, lo que Blanca haya dicho; su intención va más allá, supone una verdadera prueba “para comulgar con su tensión y, por razones de oscura fraternidad, para articular esta tensión con las que están en mí”. Lo dije: todo mucho más serio (y nadie me contradirá, pues de comunión se habla); todo más complejo (ninguna complacencia en esta lectura; ahondamiento en ese estado de expectativa en donde ambos, por poetas, sitúan su palabra y la dan, dándose con ella). Lectura, por tanto; pero sin distancia ni superioridad teóricas, sin soberbia académica o crítica; lectura zafada de todo método (¿se ha reparado en cómo golpean los esdrújulos, y dónde?), porque busca una implicación mayor: estar, y verse estar, en esa voz que viene del otro lado de la lengua común para establecer aquella “oscura hermandad”.

Nada hay que ocultar, sin embargo. Aquí no se trata de *dar explicaciones*, como si hubiese que justificar alguna acción culpable; aquí se abre -desde el principio, sin falsos pudores- esa brecha que decía, por donde sangran palabras, y su corriente arrastra a nuestros dos poetas para extravíarlos -extravagarlos- con idéntica energía compulsiva. Porque debe haber extrañeza para que se alcance a ver, para que la palabra sea iluminación y hallazgo. Por más que un poema (verdadero poema es) debido, el texto de Antonio brota de un principio matriz y se va cumpliendo en confusión *profunda* de y con la poesía de Blanca Varela: una comunión *temeraria*. Ahora puedo detenerme en esa inquietante condición que el adjetivo desvela: no está para caracterizar simplemente al sustantivo; como antes me había parecido, ese temblor que apunta deja bien claro que comunión y confusión y semejanza suponen una inédita y arriesgada experiencia que, en el momento preciso de probar a decirla, comienza. Entrar, pues, en confianza. E intimar. Para compartir así el secreto del oficio mayor de existir, aunque no en la rutina de los días (*usura* del tiempo), sino en la permanente inauguración, relampagueante aparición de la poesía. Este, el borde al cual me condujo Antonio, para estar con Blanca: temblor de no saber; tentativa reiterada del hallazgo de la verdad. Así me consuela, al ver mi desconcierto: “Tampoco yo lo sé; sé que se extingue al extenderse como hacen los círculos del agua. (...) No lo sé, Blanca, y, sin embargo, yo amo esta púrpura desolada”. También Antonio, en cierto modo, busca en Blanca el apoyo que necesita para su descreimiento.

Lógico, pues, que la conversación abunde en interrogantes. La de Antonio y Blanca, una relación especular; mas no para reproducir, con mayor o menor fortuna, sus propias imágenes, sus particulares historias. Serán sus discursos los que, al encontrarse, se miren y traten de reconocerse. ¿Acaso no es la voz, el modo en que prestamos aliento a la lengua que hablamos, lo que sin ninguna duda nos identifica? Ni homenaje ni celebración, como se esperaría; abordaje, sin reparos, del conflicto al que sólo una palabra poética podrá servir de laña o cauterio, como se verá. Preguntas que establecen la distancia del diálogo y que, a mayor abundamiento, manifiestan el asombro por donde se salta hasta lo demás que,

simultáneamente, deslumbra e inquieta a ambos escritores, en su experiencia del límite. Cada fragmento se origina en un interrogante; y a partir de él se completa, al tiempo que avisa del paso más arriesgado que habrá de darse en el siguiente, ya sin vuelta atrás. Porque Antonio no habla desde un absoluto asentimiento; junto a la interrogación, el imperativo deja en evidencia el carácter urgente, de perentoria solicitud de una acción verbal que quiere indagar en la carencia compartida: “No; no te vayas aún, préstame algo (...) pon una sílaba sobre esta *temible* semejanza (subrayado, mío). Desde su hondo y sabio escepticismo, Antonio desea contener el ímpetu de Blanca; o mejor, desconfía de él, hasta lo teme, porque Antonio viene de haber rondado por tales estribaciones: habitante de la misma frontera, lo que allí aparece por voluntad de la palabra, una vez oída la de Blanca, no se le manifiesta de igual modo: “Buscas más allá de la noche agua que no se bebe, que no se oye ni se ve. Ah, derrotada insomne: yo tengo sólo sed y me enloquece la pureza de la copa vacía”. Me llega el acento de la diferencia: en la bulliciosa aventura, sin parar mientes en las consecuencias, la mujer, la escritora hispanoamericana; en la ascética aceptación del vacío como pureza, el hombre, el poeta español.

En ambos, la experiencia es herida, bien que abierta en trayectorias diferentes, bien que ahondando hacia distinto costado. Y en esa encrucijada entra la palabra de Antonio, para ver *distinto*. En ambos, viaje por la sangre, en un inmenso día, hasta alcanzar

“la sustancia de la eternidad”. Y en semejante prueba, la *disposición* de Blanca despierta el asombro -que es convencimiento- de Antonio: le llama la atención aquella siempre fructuosa aventura de la mujer. Porque los dos, en un borde entre abismos. El hallazgo, que la pendiente -por este lado- también amenaza deslizamiento, no es salvación (“trampa del ser y del no ser”). No basta -se descubre entonces- con optar por una u otra ladera (históricamente fue igual de inútil); la sabiduría poética, sabiduría mayor, precisamente por las carencias y la manquedad que desvela (error de la historia y de la historia de la literatura, encastillarse en la soberbia) Entre el hervor de la edad lozana y el anonadamiento de la muerte, ¿hacia dónde proseguir? -se pregunta Antonio; veo que le pregunta aquí a Blanca. Porque la palabra de ésta viene de un mundo o frontera, donde la existencia sólo reconoce su plenitud en la demasía que alienta más allá de un umbral de incertidumbres. Su acción y su palabra -digo, las de aquel mundo- son poéticas porque se hallan sujetas a otro cómputo del tiempo, desde su mismo principio histórico y aún antes. La escritura de Blanca, en ese tiempo que es espacio, dibuja el mapa de un territorio que “no es nacimiento ni tumba”, sino enclave exacto en “donde se aprende a amar todas las pérdidas”. Y sólo de mano de la mujer se consigue, porque es hondura de matriz donde arder “en palabras incomprensibles”.



ría poética, sabiduría mayor, precisamente por las carencias y la manquedad que desvela (error de la historia y de la historia de la literatura, encastillarse en la soberbia) Entre el hervor de la edad lozana y el anonadamiento de la muerte, ¿hacia dónde proseguir? -se pregunta Antonio; veo que le pregunta aquí a Blanca. Porque la palabra de ésta viene de un mundo o frontera, donde la existencia sólo reconoce su plenitud en la demasía que alienta más allá de un umbral de incertidumbres. Su acción y su palabra -digo, las de aquel mundo- son poéticas porque se hallan sujetas a otro cómputo del tiempo, desde su mismo principio histórico y aún antes. La escritura de Blanca, en ese tiempo que es espacio, dibuja el mapa de un territorio que “no es nacimiento ni tumba”, sino enclave exacto en “donde se aprende a amar todas las pérdidas”. Y sólo de mano de la mujer se consigue, porque es hondura de matriz donde arder “en palabras incomprensibles”.

Si no hay entrega (y anonadamiento en ella), cómo alumbrar el conocimiento -indeciso siempre- que la poesía proporciona; conocimiento de la fragilidad del ser, de esa “oquedad *terrible*” (subrayado, mío) que aguarda como plenitud, en una u otra dirección. En el cruce, ahora, Antonio se ha encontrado con Blanca: a un lado, “la campana de nieve”, anuncio de lo que aún habrá de venir; al otro, el “sonido a hierro que desprende el gran caldero de las penas”, y cómo desdeñarlo si nos justifica. Llegados a este extremo, el conflicto es el modo de horadar la memoria: si retraerse es vencimiento, cobardía, sollozo; si quedar suspenso en el asombro nos arrastra sin remedio al abismo. “Estamos solos entre dos negaciones” -alcanzo a oír la voz de Antonio. Pero esa soledad, a la cual los ha conducido la energía poética de la palabra, se ha trocado de pronto en fraternidad (temible, sí, ¿y qué?) de la aventura de morir viviendo la muerte (“dame la mano para entrar en la nieve”; “permanecer en lo imposible: esto es el destino”), lo que no implica haber triunfado sobre ella; el verdadero logro ha sido consumir la existencia en esa lucha por dar nombre al “territorio blanco abandonado por las palabras”: una restitución. Aunque -al conseguirlo- la evidencia sea el despojamiento, sacrificio y ofrenda del poema. Antonio, entonces, encara el atrevimiento de Blanca; con evidente desasosiego, exclama: “Pero ¿qué es esto? Hay un camino, pero nadie está seguro de estar vivo. Mierda, pues, mierda y amor bajo la luz terrestre. Basta de

anécdotas”. Y algo de la desolación beckettiana hay en la áspera maldición que pronuncia. Pero no es ésa la razón que aquí debe sustentarnos; tanta música de animal extraño, tanta contemplativa, tanta apelación a la prudencia, acabarán por volvernos estatuas de sal.

Si alguna enseñanza deja la palabra de Blanca Varela, si algún poder ostenta la escritora, es la *perfecta* locura (así dice Antonio, refiriéndose a Blanca) “de animal de luz”, que nunca se expresa como grito desatentado, pero tampoco queda en silenciosa rendición. Con particular entereza resiste, incluso, a la respuesta del escritor español; concede a éste el instante de asombro, perplejidad necesaria para entender que la poesía nunca será mera palabra redundante, sino voz fecundadora y fundadora. Esta, la comunión. Con Blanca, Antonio en ese tramo final de la existencia: diálogo acuciante que ambos establecen en torno a la muerte. En similar coyuntura, muchos otros han preferido escribir como si tuvieran los ojos cerrados por el miedo, parapetados tras una retórica de *otoños y nadas*, acurrucados en el seno tibio de la nostalgia: una forma de mentirosa sabiduría. Digo que esos han abandonado la poesía, para acogerse al buen pasar de la vejez. Antonio, con Blanca, en otra posición, que es *disposición*. Para ambos, escribir es dar fe de la tensión trágica que supone abordar la verdad del vencimiento. Sólo en la palabra poética se manifiesta y, al hacerlo, concede a quien la posee y le da la única ganancia posible: no quedar como Moisés (o el viejo), paralizado ante la tierra que nunca habrá de pisar; agitarse en el fervor de tal demasía, proyectando hacia ella un aliento perdurable.

La luz de Blanca, en Antonio: “ha entrado en mí y trabaja como un alcohol enloquecido”. La madurez -sabemos por ello- consiste no en confirmar que el camino se ha ido agotando, que se deshilacha en veredas cada vez menos reconocibles y que acaba confundido en pedregales. Esto, cómoda repetición de lo sabido. La madurez, el atrevimiento mayor que supone reconocer la verdad en el acabamiento, la grandeza en la entrega a “esta desnudez, esta agonía, esta revelación deshabitada”; no poblada por metáforas, sino por ese particular bestiario que Antonio oportunamente convoca en el poema, y que va desde la violencia del alcaudón verdugo que “se alimenta de lo que ama y crucifica” hasta las “gallinas giratorias” y los “pájaros que se suicidan al amanecer”, pasando por la inquietante presencia del reptil o la proliferación devoradora de los insectos. Madurez, tránsito que es purificación, experiencia de fragilidad, y que -en aquella sinrazón que decía- supone la conquista mayor: “una locura fría es nuestro único habitante. Por lo demás, blanco en el blanco. Inútilmente, Blanca”. Antonio concluye su texto de la misma manera que lo inició, con idéntica fórmula epistolar. Hay, sin embargo, una diferencia sustancial, y puede pasar inadvertida; un cambio que es resultado de esa experiencia de madurez cumplida poéticamente. Agucemos el oído y no perdamos el tono de ironía, sutil pero indudable, con el cual Antonio ha pronunciado su última frase. Negación del silencio con el silencio; conquista del silencio que importa.



(1) Como epílogo a la obra reunida de Blanca Varela (Galaxia Gutenberg. Barcelona, 2001), Antonio Gamoneda escribió un texto, “Hablo con Blanca Varela”, compuesto por veintinueve fragmentos. Sobre él, ésta que quiere ser *crónica* de la implícita conversación entre ambos escritores.

Menchu Gutiérrez

Homenaje a Antonio Gamoneda

Entrar en la nieve

*Sábana negra en la misericordia:
tu lengua en un idioma ensangrentado.*

*Sábana aún en la sustancia enferma,
la que llora en tu boca y en la mía
y, atravesando dulcemente llagas,
ata mis huesos a tus huesos humanos*

No mueras más en mí, sal de mi lengua.

Dame la mano para entrar en la nieve.

Y el milagro siempre se produce: el negro abandona la lengua y la mano recién nacida imprime seguridad a la mano de las cicatrices para entrar en la nieve. Un milagro repetido en otras invocaciones de la poesía de Antonio Gamoneda, un paso que va del dolor a la trascendencia del dolor, a la disolución del negro en el blanco.

“Yo, en los manjares previos a la muerte, hallo mi lucidez”, escribe Gamoneda, y es así como entiendo la lectura de toda su obra poética, una estancia que bordea siempre la realidad de la muerte, unos latidos que se proyectan como sombras sobre el muro del tiempo. No un discurso único, sino el fruto de una conciencia profunda de la muerte y de su realidad múltiple; lo que la muerte hace con nosotros cada día: a veces sonreírnos, querernos; otras, odiarnos, invitarnos a combatirla; después, quedarse quieta, mirándonos fijamente a los ojos. Hasta el peso exacto de los adjetivos de Gamoneda, verdaderos dardos de sentido, tienen la misión de levantar la niebla de esa mirada.

Grande como es el miedo, el miedo no arrasa con la luz, “Ante las viñas abrasadas por el invierno, pienso en el miedo y en la luz (una sola sustancia dentro de mis ojos)...”; grande como es el sufrimiento de esta poesía, nunca será desnuda queja: la voz desgarrada piensa y, a punto de ahogarnos de emoción, la luz acude al lado del desgarrar, el poema va más allá del dolor mismo.

“Hierba de soledad, palomas negras: he llegado, por fin; éste no es mi lugar, pero he llegado”. De estancia en estancia, de amanecer en amanecer, no llegamos nunca, pero llegamos.

La poesía de Antonio Gamoneda, una de las más altas que conozco, repite el milagro de la luz ante la cara misma de la muerte.

(Octubre 2.001)

Francisco Javier Reija Melchor

Apertura hacia el otro: solidaridad

El propio Antonio Gamoneda ha definido su poesía como “el relato de cómo voy acercándome a la muerte” (en entrevista de J. C. Suñén, 1997: 15). En efecto, la suya es una obra en la que tienen una importante presencia temas como la edad y el paso del tiempo, la enfermedad y el deterioro físico, “la muerte y su hermano el miedo” (en expresión de M. Vilas, 1993: *passim*). Con todo, esta temática relacionada con los aspectos más íntimos de la persona no encierra su obra en la soledad: hay, por el contrario, una apertura de los afectos hacia el otro, que abarcaría desde lo más cercano, la intimidad amorosa, a la poetización de las relaciones familiares y amistad, hasta llegar a una solidaridad que cabría entender como identificación de sentimientos con aquellos con quienes no hay una relación personal previa, y que casi siempre se manifiesta en circunstancias dolorosas, como “comuni3n en la semejanza y en la herida” (en palabras de Mestre, 1993: 91).

Ya en la serie “La tierra y los labios” se introducen preocupaciones por la colectividad en poemas cuyo tema principal es amoroso, como ocurre en el soneto “¿Qué harás a estas horas con tus manos?” (p. 91): “A la desolaci3n de tu ventana / ¿trae la oscuridad ruidos humanos?”. Esto hace que el poeta se vea dominado por un ansia (“me crece el coraz3n, me da la gana”) que se transforma en impotencia (“ahora no poder”; “Yo no veo / ninguna soluci3n”), presentada a la comunidad (“¡Ah ciudadanos!”). De esta relaci3n entre lo amoroso y lo social se podrían poner más ejemplos, aunque tal vez sea en el poema que abre la secci3n “Exentos I”, “Oír el coraz3n...” (p. 141), donde la fusi3n de ambos temas adquiera una mayor rotundidad y universalidad: “pensar / en el mundo y en ti / en sólo un pensamiento”.

La apertura solidaria hacia el otro se enriquece a partir de *Sublevaci3n inm3vil*: “de mirar la vida / desde lo oscuro, viene / este amor invencible” (“Ojos”, pp. 103-104), sentimiento que mueve al sujeto poético a ofrecerse en sacrificio por la colectividad: “Propongo mi cabeza por si hubiera / necesidad de soportar un rayo. / No hablo por mi solo” (“Propongo mi cabeza atormentada...”, p. 114). Es por esta dimensi3n sacrificial por lo que el poeta rebasa el ámbi to de lo humano y se identifica con el titán Prometeo: “Acaso estemos en igual tormento” (“Prometeo en la frontera”, pp. 101-102), o se fija en el reino animal: “mi dolor se incorpora / al perro enamorado” (“Incandescencia y ruinas”, pp. 106-107). Incluso lo religioso participaría de esta solidaridad: “me crece / un ansia de llamar a Dios hermano” (“Como la tierra silenciosa espera...”, p. 124), idea que en *Blues castellano* encuentra un eco no exento de ironía (cfr. M. Vilas, 1993: 52): “Cuando venga Jesucristo con su madero, / vamos a verle la chaqueta vieja / (...) / habrá que verle el coraz3n cansado” (“Blues para cristianos”, p. 178).

Con todo, dentro de esta relaci3n de la solidaridad con los demás temas, merece la pena destacar su fusi3n con las preocupaciones estéticas, encaminadas a hermanar “el pan común y la / música extremada” (“Sublevaci3n”, p. 109). La belleza ha de ser compartida: “comunal, fuerte belleza” (“Pueblo”, p. 127), puesto que “Si la belleza sostiene una cabeza / bien puede sostener el mundo” (“Cuello”, pp. 120-121). Las distintas artes participan de esa vocaci3n a lo común, en especial la música, como se ve en el poema titulado “(Divertimento. Bela Bartok)” (p. 135), donde al ansia de solidaridad (“si se oyera / cantar un día a los que no han cantado”) se une un sentido sacrificial: “Coge, Bela, mi pena y mi cabeza / por si hace falta en el metal del canto / compaía y dolor a tu sonido”.

Esta fusi3n de estética y solidaridad no se limita a *Sublevaci3n inm3vil*. Así, en la primera secci3n de *Lápidas*, centrada en el diálogo con otras manifestaciones artísticas, el poeta parece identificarse con algunos de sus ejecutantes, que establecen con el espectador un contacto anónimo y efímero, en concreto con los “jóvenes rumanos que vi danzar en la universidad de Pau” y con los monjes de Osera (*vid* p. 367). Considera a estos “desconocidos semejantes a mi coraz3n” (“Asediados por ángeles y ceniza cárdena...”, p. 295) y asume el dolor que expresan los primeros: “elegidos por mis lágrimas” (“Gritos sobre la hierba y el huracán de púrpura...”, p. 293). Ante la escultura titulada *Úrsula* “intenta una aproximaci3n recelosa pero decidida” (Ildefonso Rodríguez, 1987: 126) al buscar el rostro humano de la obra de arte: “Dime quién eres (...) dime tu nombre” (“Dime quién eres antes de acercarte más a mi coraz3n...”, p. 298). Este interés por la identidad del otro ya se podía ver en el poema final de “Exentos II”: “dime / qué nombres viven en tu coraz3n” (“Dime qué ves en el armario horrible...”, p. 232), o en algunos fragmentos de *Descripci3n de la mentira*: “Alguien ha gemido (...) / ¿Quién ha gemido...” (p. 269) o “¿Quién habla aún al coraz3n abrasado...” (p. 276).

Por otra parte, si se aboga por una implicaci3n social de las distintas artes, la poesía no puede quedar al margen. Así lo manifiestan versos como “la única poesía / es la que calla y aún ama este mundo” (“Se que el único canto...”, “Exentos I”, p. 150). Callar y amar: un silencio que no supone esterilidad sino incubaci3n, y que resulta necesario para

que el poeta, que ha contemplado el dolor del mundo, interiorice esta visión y dé respuesta desde la creación poética. De ahí el cierre de la sección “Exentos I”: “Yo me callo, yo espero / (...) / hasta que pueda ver con los ojos cerrados / el dolor que ya veo con los ojos abiertos” (p. 152).

Este afán se logra en *Blues castellano*, ya desde la cita inicial de Simone Weil: “La desgracia de los otros entró en mi carne” (J. C. Suñén, 1993: 97; cfr. Á. Valverde, 1993: 137 ; A. López Castro, 1999: 162). Hay un cambio de actitud ética y estética que se manifiesta desde el primer poema, “Cuestión de instrumento”: “Lo escribí con estas mismas manos / pero no lo escribí con la misma conciencia” (p. 157). Vemos, pues, que pese a su proyección en lo colectivo, esta comunión solidaria nace de lo íntimo; viene a ser la respuesta al estímulo de la conciencia. Ésta se fragua en la contemplación de una realidad social siempre sufriente: el trabajo alienante de la oficina (“Después de veinte años”, pp. 159-160, o “Blues del amo”, p. 180), las tareas domésticas no recompensadas (“Blues de la escalera”), la pobreza, que genera emigración (“Blues del cementerio”, p. 179), el desamparo del analfabeto ante la burocracia (“Blues del mostrador”, p. 182)... pero también las realidades más cercanas, como la amistad (vgr. “Visita por la tarde”, p. 190), la familia (“Sabor a legumbres”, p. 166, “Blues de la casa”, p. 181, y otros), el amor (por ejemplo “Blues de las preguntas”, p. 183) e incluso el fuero interno del poeta, que rememora culpas pasadas (“Malos recuerdos”, pp. 162-163) o se debate entre la “conciencia estéril” y la “fraternidad sin esperanza” (“¿Ocultar esto?”, pp. 168-169).

La solidaridad nace también de la soledad. No faltan poemas, sobre todo en *Blues castellano*, donde la contemplación del paisaje da pie a la superación del individualismo y a la reflexión sobre lo colectivo. Sirvan de ejemplo los versos finales de “Siento el agua” (p. 199): “En todo caso, yo no he cogido el agua / para bebérmela yo mismo”. Asimismo, otra forma de soledad, la del individuo inmerso en la masa, tampoco es ajena a esta actitud. Así se aprecia en dos poemas cuyo motivo central es el viaje en tren, ámbito donde los viajeros comparten espacio físico pero no interactúan. No obstante, el poeta percibe un destino común: “vamos juntos atravesando la tierra” (“Un tren sobre la tierra”, pp. 197-198), una comunión solidaria que supone “algo que une / más que la sangre y la amistad” (“Ferrocarril de Matallana”, “Exentos I”, pp. 147-149).

En *Descripción de la mentira* se hace más difícil ver la solidaridad en los términos en que la venimos presentando. Su temática oscila entre lo íntimo y lo social, llegando a momentos de conflicto donde se imposibilita la comunicación: “Tu soledad es ávida (...) en derredor no ves otra cosa que ti mismo” (p. 246). De este modo, la soledad no encuentra otra respuesta que la soledad: “Nadie vendrá con una luz sobre tus llagas” (*Ibid.*). Como contraste, encontramos pasajes en los que la atención se centra en quienes sufren el desamparo. Así sucede con este cuadro de solidaridad en la familia: “Algunas madres demasiado viejas llegan hasta los postigos pero son alcanzadas por sus hijas vertiginosas que las devuelven a sus alcobas” (p. 270), escena que revela los aspectos más íntimos del drama de la represión, al presentar a una “madre de muertos” (p. 271), de aquellos que han “gemido tras el cinturón de álamos” (p. 269). Igualmente, suicidas y mendigos están entre quienes se ven privados de acogida: “Mi desnudez es líquida hasta reflejar el rostro de los suicidas y los mendigos duermen largos sueños con sus oídos puestos sobre mi vientre” (p. 247). Estamos ante seres solidarios en la pobreza en medio de un ámbito hostil, al igual que sucede en el versículo “pero vosotros, aún más desposeídos, merodeáis en torno a mi pobreza y no seréis rechazados, ya que os recuerdo y estáis en mi necesidad” (p. 255).

Esta atención por los desheredados, tema recurrente en la obra de Gamoneda (cfr. G. Martín Garzo, 1987: 149-150), está presente en buena parte de la tercera sección de *Lápidas*. En ella encontramos composiciones centradas en actividades marginales o rayanas en lo marginal: la mendicidad (“De sus labios manaba una sonrisa incierta...”, p. 345), la prostitución (“La compasión y la vergüenza pesan sobre mi alma...”, p. 346), o determinadas formas de cultura popular, como los cantares de ciego (“En la calle que sube hacia la catedral...”, p. 330) y otros espectáculos ambulantes (“Un viento portador de un cuchillo azul...”, p. 327). Este último texto muestra, además, cómo la solidaridad material (los húngaros reciben el “pan” que rueda “hasta los pies descalzos”) no se ajusta necesariamente a la emocional, dada la incompreensión hacia el sentido profundo de lo que se representa: “nadie leyó las tablas religiosas, nadie acudió a los libros del destino. Fue un día inútil en su majestad”.

También son relevantes las escenas que presentan comitivas de personajes marcados por la dureza de sus oficios o situaciones, cuya impresión en la memoria actúa como germen de la conciencia social, como asociación en el dolor perpetuada en el tiempo: “Están en mí con el valor de una llaga” (“Aquel aire entre el resplandor y la muerte...”, p. 317). En uno de estos textos, “Sucedian cuerdas de prisioneros...” (p. 321), centrado en una mujer que reparte naranjas entre ellos, se muestra un gesto de generosidad que, sin embargo, tropieza con la frustración: “Siempre había más presos que naranjas”. La impresión que estos hechos dejan en el poeta alcanza lo moral desde lo sensorial: “hierros cuyo frío no cesará en mi rostro”. El contraste de esta frustración se aprecia en el último texto de la serie, que comienza “Vi una amistad sin ternura ni nombre...” (p. 349). Lo compartido resulta fructífero en todos los órdenes porque no hay escasez (“alcanzaban los vasos purpúreos y el vino ardía en el rostro de los obreros”) y por el afecto que se genera (“amistad”) entre los obreros unidos en la celebración.

Se ha visto cómo la solidaridad es un concepto que tiene implicaciones no sólo con los temas sociales, como el trabajo, la pobreza, la represión civil... sino que afecta a otros aspectos temáticos, como la intimidad amorosa o familiar, la contemplación de la naturaleza y la reflexión estética y metapoética. Sin embargo, no se han presentado ejemplos de su relación con la muerte, tema al que antes se aludía como eje de la obra poética de Gamoneda. Por ello, cabe fijarse en *Libro del frío*, poemario donde los distintos temas quedan iluminados por la inminencia de la misma, y, más concretamente, en el poema "Sábana negra..." (p. 66). Originariamente concebido como homenaje a César Vallejo, se articula como invocación a una segunda persona (que cabría que identificar con el poeta peruano). La comunión en el sufrimiento se realiza mediante la palabra, el "idioma ensangrentado", que permite a quienes lamentan un mismo mal (la "sustancia enferma" que "llora en tu boca y en la mía") unirse en un mismo destino: "ata mis huesos a tus huesos humanos". La exhortación para huir de la muerte ("No mueras más en mí") no impide que en el momento de su inminencia la experiencia solidaria llegue a su límite: "Dame la mano para entrar en la nieve".

Así pues, ni siquiera la muerte se concibe como incomunicación. El ansia de abrir los afectos al otro se cifra en ese gesto de juntar las manos, de dar y recibir al mismo tiempo.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Edad. (Poesía 1947-1986). Ed. de Miguel Casado. Madrid: Cátedra, col. Letras Hispánicas, 1987.

Libro del frío. Alzira: Germania, col. Hoja por ojo, 2000.

LÓPEZ CASTRO, Armando (1999). "Antonio Gamoneda: la poesía de la memoria". *Voces y memoria. Poetas leoneses del siglo XX*. Valladolid: Junta de Castilla y León, pp. 151-189.

MARTÍN GARZO, Gustavo (1987). "El contenido de la edad". *Un ángel más*, 2, pp. 145-154.

MESTRE, Juan Carlos (1993). "Sublevación inmóvil de Antonio Gamoneda". AAVV, *Antonio Gamoneda*. Madrid: Calambur, col. Los solitarios y sus Amigos, pp. 87-94.

RODRÍGUEZ, Ildelfonso (1987). "La escritura del cuerpo". *Un ángel más*, 2, pp. 117-132.

SUÑÉN, Juan Carlos (1993). "La expresión de un deber desconocido. Poesía y conciencia en *Blues castellano*". AAVV, *Antonio Gamoneda*, op. cit., pp. 95-102, (1997). "Entrevista a Antonio Gamoneda". *Hablar / Falar de Poesía*, 1, p. 14.

VILAS, Manuel (1993). "La muerte y su hermano el miedo: la 'edad' de Antonio Gamoneda". AAVV, *Antonio Gamoneda*, op. cit., pp. 49-60.

VALVERDE, Álvaro (1993). "La poesía de Antonio Gamoneda (una lectura)". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 522, p. 134-143,

Luis Marigómez

Carne viva

En otoño de 1986 leí, gracias a unos amigos, *Descripción de la mentira* en la reedición de *Barrio de maravillas*. Quedé fascinado por la originalidad de su poesía, llegada, entre otros lugares, de la Biblia, del detalle del registro de lo podre:

*Sucio, sucio es el mundo; pero respira. Y tú entras en la habitación como un animal
resplandeciente*

(...)

*Los que sabían gemir fueron amordazados por los que resistían la verdad, pero la verdad
conducía a la traición.*

(...)

Obscenidad, dulzura fúnebre, ¿quién no bebe en tus manos amarillas?

Era posible entender el poema como lectura de la atmósfera de la dictadura de Franco, que envolvió buena parte de la vida de su autor, pero su azada, su lápiz, su martillo, su bisturí, llegan mucho más lejos en esa veta, atraviesan el tiempo y alcanzan el lugar de las emociones permanentes. Palabras como belladona, cíngulo, yodo, alheña, dátiles, chamariz, aulagas, acónito, almácigos, túnicas, láudano, etc. remiten a un espacio literario y a un tiempo más allá del histórico, cercano al mito, en el que habita el sujeto del poema.

En *Lápidas* y en el *Libro del frío* continúa el canto, por momentos explícito sobre la posguerra, a veces fúnebre, siempre lleno de humores corporales, de erotismo, de llagas,

*Sucedían cuerdas de prisioneros; hombres cargados de silencio y mantas. En aquel lado del Bernesga los
contemplaban con amistad y miedo. Una mujer, agotada y hermosa, se acercaba con un serillo de naranjas;
cada vez, la última naranja le quemaba las manos: siempre habla más presos que naranjas.*

(...)

*Eres sabio y cobarde, estás herido en las mujeres húmedas, tu pensamiento es sólo recuerdo
de la ira.*

(...)

*Llegan los animales del silencio, pero debajo de tu piel arde la amapola amarilla, la flor del
mar ante los muros calcinados por el viento y el llanto.*

El *Libro de los venenos* se extiende en ese mundo que viene de los primeros tiempos de la escritura, en los que la mirada al mundo estaba compuesta de emociones muy diversas, sin el dominio de la razón no dominaba. El poeta abre aquí su campo y se instala en una escritura no codificada en géneros, narrativa, ensayística, paródica... con lo poético envolviéndolo todo. El libro se presenta a modo de palimpsesto, con textos de Dióscorides, comentarios y añadidos de Andrés Laguna, médico humanista del S. XVI, y los comentarios y añadidos de Gamoneda sobre los dos. Parece en un primer momento una empresa, además de muy arriesgada, poco afín a los intereses del poeta. En cuanto se entra en el texto, encuentra una maneras familiares, palabras que aparecen desde hace mucho en las propuestas del poeta, nombres de plantas, ejemplos de cuerpos extraños, misteriosos, con tintes mágicos, como mandrágora, beleño, adormidera, bupestre, ixia, cerusa, ormino...

*El ciclamino es la artemisa. Cedria es el licor del cedro; cierra las llagas que se forman en el canal de la verga
y templá el ardor de la orina; limpia la sarna de los perros y bueyes y extermina las garrapatas; con unto de
ciervo, aleja a las serpientes; con mirra, mantiene frescos los cuerpos difuntos y, en esto, aventaja a la mumia,
que se hacía fermentando betún durante tres días en el vientre de algunos muertos ahorcados o pobres.*

De lo que fue ciencia se extrae poesía, poesía como conocimiento y asombro. Hay un estudio de vanidades de las formas de entrar los males en el cuerpo y de las vanidades de sus remedios. Veneno en griego es fármaco y esta paradoja ilustra el saber poético aquí expuesto.

El libro es un salto al vacío, sin red, un riesgo extremo de un poeta que tenía ya unas formas propias que funcionaban, que funcionan, y que siempre bordea el límite en su búsqueda de maneras que le sirvan para expresarse.

Esta primavera leía/ releía la segunda edición de el *Libro del frío* y al volver a encontrar sus versos con el recuerdo de su recitado por el poeta entendí que muchos de ellos ya habían ocupado mi cuerpo sin remedio, como venenos, como fármacos que están ahí, inmutables, con una hermosura que llega del dolor, de lo oscuro, de las heridas de la carne...viva.

¿Qué nos espera todavía del activo y peligroso rigor de Antonio Gamoneda?