



Miguel CASADO (Valladolid, 1954) es poeta, crítico y traductor. Como poeta ha publicado *Inventario* (Premio Hiperión, 1987), *Falso movimiento*, *La mujer automática*, *Tienda de fieltro* y, muy recientemente, *El sentimiento de la vista*; libros suyos han aparecido en francés y árabe. Su escritura crítica se recoge, entre otros volúmenes de ensayo, en *Apuntes del exterior*, *Del caminar sobre hielo*, *La poesía como pensamiento*, *Los artículos de la polémica*, *La experiencia de lo extranjero*, *La palabra sabe o Literalmente y en todos los sentidos* (*Desde la poesía de Roberto Bolaño*). Traductor de Francis Ponge y Arthur Rimbaud, sus últimos trabajos son dos libros de Bernard Noël: *El resto del viaje y otros poemas* –en colaboración– y *Diario de la mirada*. Actualmente publica la columna “Tienda de fieltro” en *El Norte de Castilla* y en la revista mexicana *Periódico de Poesía*. Acompañó con textos suyos las dos ediciones de la poesía reunida de Antonio Gamoneda: *Edad* (1987) y *Esta luz* (2004); y ha recogido sus lecturas de la obra de este poeta en *El curso de la edad* (2009).

## Lo discursivo y lo poético

-Un apunte sobre *Canción errónea*-

Leo de nuevo *Canción errónea*<sup>1</sup>, el último libro que ha publicado Gamoneda; lo leo con la sensación de recorrer un mundo conocido y compacto, una forma de hablar, una manera de ofrecerse las imágenes que me son familiares y que resultan inconfundibles, solo a este poeta le pueden pertenecer. Veo cómo el tiempo se dilata en las páginas hasta casi detenerse, cómo en ese peculiar momento ilimitado no cesa el empeño de desentrañarse y explicarse. Y, cuando estoy pensando sobre ello, reparo en unas palabras de la nota que Gamoneda sitúa al final, en las que advierte: “sé que no faltan en el libro reiteraciones léxicas y fraseo recurrente, y tampoco expresiones, conceptuales o estrictamente poéticas, que están ya en mi poesía anterior. No he querido aliviar, por simples e hipotéticas razones ‘literarias’, esta circunstancia”. ¿Por qué ha sentido esta necesidad doble: la de las reiteraciones y la de hacerlo constar, llamar la atención sobre ello?, ¿acaso es que algo relacionado con la repetición resulta central en el desarrollo de *Canción errónea*?, ¿es solo una observación al margen, un detalle más, como otros recogidos en la misma nota sobre algunos textos?

Es cierto, desde el primer poema aparecen frases que se reconocen como ya leídas en libros anteriores, o quizá solo sean similares: “había vértigo y luz”, “no hay en mí memoria ni olvido”. Sin embargo, al ponerse la lectura en marcha, esta sensación se diluye. Vienen de la página remolinos de imágenes, personajes que se superponen convocados por una misma escena del recuerdo: “De los grandes manzanos en cuyos frutos se alimentan pájaros temibles / y de los pinares inmóviles / surge la musculatura de las cuencas inversas, / surgen el bañista indeciso sobre el hermano amortajado en su propia luz / y el monstruo arrodillado ante sí mismo” –por un momento retorna algún poema que hablaba de ahogados en el río, pero apenas cuenta frente a esta enigmática materialidad, estos cuerpos fijados por un flash que deslumbra, mientras se ven exigidos más allá de su límite. Así, aunque a veces un dato completa la historia de un poema anterior –un grajo envenenado por el ácido prúsico de los frutos del lauro, las hormigas junto a los raíles del tren y el mahón ensangrentado–, el mundo de Gamoneda más bien aparece como un caleidoscopio en movimiento, que no cesa de recomponerse y desordenarse, de proliferar. Sintiendo su afinidad, las escenas no acaban de encajar, siempre son nuevas. Las imágenes<sup>2</sup> guardan un espacio propio de oscuridad, de no previsibilidad; el poeta actúa en ellas como quien remueve materia orgánica, las explora y atraviesa, pero al leer no se llega a pisar terreno sólido, a desbrozar por completo el paso, acceder a un fondo o un suelo; hay un núcleo que permanece irreductible.

Aun tocadas siempre por cierta intemporalidad mítica, es como si las imágenes de *Canción errónea* vinieran hacia acá, buscaran otro tiempo, como si quisieran nombrar un presente que parece, respecto a ellas y a primera vista, disponible, difícil de percibir con los sentidos. Por momentos, la consideración del *presente* de la escritura, se convierte en fundamental y explicaría que los poemas traten de contraponer tiempos: un pasado que se distingue por la vida –dolor, riesgo, pasión– que había en él, frente a un presente de signo negativo, definido por todo lo que falta, por el vacío. Sin embargo, no cabe apresurarse en este juicio: el lector de Gamoneda sabe que el mismo tipo de contraste temporal constituía ya sus libros desde *Descripción de la mentira*<sup>3</sup>, que siem-

1 Antonio Gamoneda, *Canción errónea*. Barcelona, Tusquets, 2012.

2 Como he escrito en diversas ocasiones sobre el carácter de las imágenes en la poesía de Gamoneda, me permito aquí usar el término en general, sin más precisiones.

3 Libro publicado en 1977, incluido ahora en: Antonio Gamoneda, *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004.

pre han visto la vida en pasado, mientras el presente era residual (“lo que queda”), vinculado a una *supervivencia*.

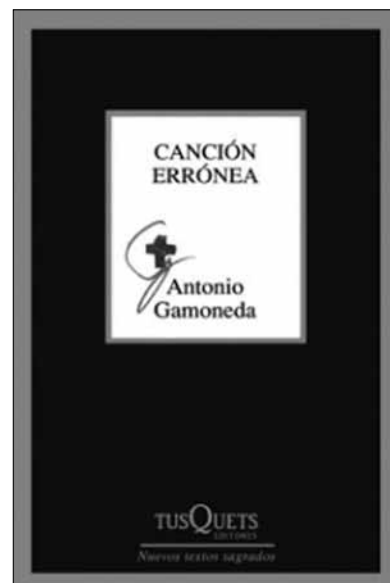
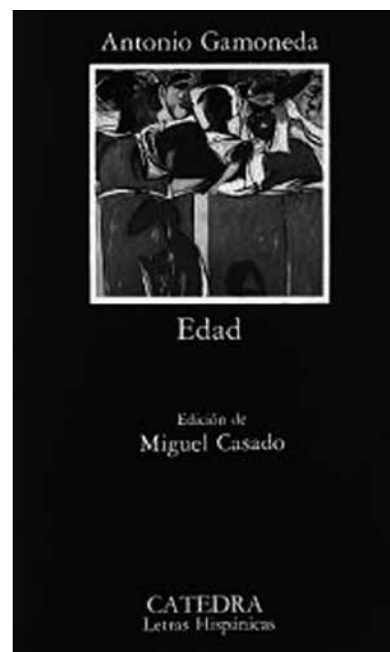
Pero quizá en *Canción errónea* este modo de situarse se radicaliza. El poeta pone a prueba su escritura anterior, recorre los escenarios de sus textos –“piso la luz sobre los vertederos / de Cantamilanos”–, repite la huella de sus pisadas y, al notarse inerte, sin emoción, en ese encuentro, extiende hacia atrás la falta de realidad del tiempo actual, siente que todo se desrealiza, que la vida recordada se desvanece: “Nada es verdad. En la sangre / no se alimentan insectos. / Los grandes mendigos nunca / pisaron los vertederos”. En el primer poema del libro, una frase que parece un eco –“Definitivamente, me he sentado / a esperar a la muerte / como quien espera noticias ya sabidas”– añade elementos (*definitivamente, ya sabidas*) que, al subrayar su repetición, la muestran como médula del sentido. Resulta que este tiempo, que era un presente, que incorporaba una espera sin esperanza, se prolonga, se estanca. ¿Cómo seguir dando cuenta de él?, ¿cómo puede acceder a los poemas un estado de no-vida?, ¿cómo puede negar la memoria una voz que se constituía en ella?

Es notable, sí, el efecto de vaciamiento de realidad que se produce y que llega a negar fórmulas tan propias del poeta como “vi”, “he visto”: “Pero, ¿qué ver? / Tan solo lograrás que ardan tus ojos”. Y también es notable la confusión que genera –más allá de la proverbial “perplejidad” gamonediana– este constante socavar todo lo afirmado antes, de modo que el *error* que afecta a la *canción* sería la *canción* entera. E igualmente el “cansancio”; más allá de la queja de *Arden las pérdidas*<sup>4</sup>: “me he extenuado en preguntas que aún percuten en mí...”, el cansancio se habría establecido ya sin causas, sin preguntas. Las imágenes no son suficientes.

*Canción errónea* prodiga definiciones rotundas de este tiempo de vacío y negación, y al repasar sus matices va descubriendo conflictos nuevos, que empiezan a insinuarse entre los términos que servían para nombrar los anteriores. “Han desaparecido los significados y nada estorba ya a la indiferencia”, se dice, para situarlo todo bajo el control de una “lucidez” inclemente; pero, a la vez, se querría interpretar tal *indiferencia* como ataraxia que aplacara el sufrimiento de una conciencia *excesiva*: “lo deseable sería, / efectivamente, no tener pensamiento; descansar en la falsedad”. Se trata de un viejo tópico, y lo peculiar aquí es cómo su onda expansiva decanta posibles formas de susstraerse a la razón (lucidez, conciencia), nunca desarrolladas, sugeridas solo –la inocencia, la locura– que, más que un espacio donde permanecer, ofrecen formas de imaginar una poética, casi una utopía: la que buscaría palabras *blancas* en cuanto al significado –“amo otras palabras: las palabras inmóviles. / Hierve en mi lengua su verdad ajena a los significados. // Qué quietud en sí mismas, qué pureza”–, que añoran la cualidad que tiene la música de bastarse en su sonido. Quedan ahí una y otra vez como gérmenes de algo que no sería ya indiferencia, libres de raíz negativa, lugar aún impensable. Un presentir salidas de la estática repetición de tan extraño *presente* que, hasta cierto punto, vale en sí mismo; su sola hipótesis ya se sitúa *fuera*.

Junto a ello y casi como su opuesto, tiene interés un específico modo de hablar que, en muchas zonas del libro, parece corresponder a este tiempo actual y, en concreto, al debate directo entre indiferencia y lucidez. Es un hilo reflexivo, de formulación argumentativa, discursiva: “Pensándolo bien, yo puedo estar equivocado”, “lo deseable sería, efectivamente, no tener pensamiento” –con frecuencia aparece como diálogo, interpe-lación del poeta consigo mismo: “hablas de”, “te engañas”, “dices también”, “compréndelo”. Se trata de una forma discursiva que no se había manifestado antes con este peso,

<sup>4</sup> Libro publicado en 2003.





que logra incluso abrir las imágenes e insertarse entre ellas: “Alguien desata sus cordajes. Puedo / ser yo mismo, es lo probable, envuelto / en mi sábana negra. Es lo probable. Yo / ya no soy más que mi propio olvido”.

Es cierto que en *Descripción de la mentira*, y en todo el mundo que ahí tuvo origen, podía apreciarse una dialéctica entre imagen y sentencia, que se alternaban, oponían y combinaban, para producir la tonalidad *alta* de esta poesía<sup>5</sup>; pero no parece equiparable: la *sentencia* tenía una lengua tensa, de léxico muy peculiar, y no era discursiva. En este sentido, es significativo un momento de la citada nota final de *Canción errónea*: “expresiones, conceptuales o estrictamente poéticas”, disyuntiva en la que cabe leer una conciencia de *despoetización*, de haber abandonado en ocasiones lo que el mismo autor considera *poético*; y el término *conceptual* vendría a remitirnos a lo argumentativo y discursivo. Este tipo de malestar se traslucía ya en uno de los últimos poemas del libro, a partir del recuerdo de sus anteriores imágenes: “vieseis aún mis llagas, mi juventud, mi vértigo. / Vieseis aún mi centella elemental, ahora / oculta en los conceptos y las cópulas. // No / atiendo ya a la tormenta musical”. Parece clara la oposición buscada entre “centella” o “tormenta musical”, y la actitud de “ocultarlas”, de “no atender ya” a esa veta, reemplazándola por “los conceptos y las cópulas” (la continua insistencia en *es/no es*).

La incomodidad del poeta –incluso si, como es mi caso, no se comparte la idea de que hay elementos lingüísticos que son *poéticos* y otros que no lo son– confirma, sin duda, un cambio en su modo de hacer. Porque –aun entre los referidos remolinos de imágenes– se acumulan indicios de cierto sentimiento de límite de la lengua ante el *presente*: las imágenes parecen quedar sin sustancia ante semejante vacío y la aparición de lo discursivo sería una forma de búsqueda derivada de ello, llevada hasta el cansancio también y el deshilamiento del habla: “Quizá sufro, / elementalmente sufro / también de indiferencia envuelto / en mi sábana negra. / No sé. / Elementalmente no sé. // Estoy / muy cansado”. Pero no se agota estancándose; lo discursivo, como cualquier otro modo de elocución, es permeable a lo que no se dice, a lo que se superpone a las palabras o late en ellas. Por ejemplo, un notable *énfasis*, que aquí no es tonal, como suele ocurrir en Gamoneda, sino que lo ejercen los extremados encabalgamientos que subrayan una y otra vez los monosílabos *no*, *es*, rompiendo la lectura rítmica, y a menudo al final de los poemas; o las reiteraciones también insistentes de frases y términos que expresan ese vacío de no-vida. El *énfasis* niega toda presunción de indiferencia, por más que las palabras la afirmen, y abre fisuras en el sentido; lo discursivo, pues, dice y no dice, se establece en la *movilidad*.

De este orden sería también el lugar del *yo*: la extraña intensificación de su papel, que viene a potenciarse y a multiplicarse en el mismo momento en que se pretende asumir su desaparición –“ahora / no sé por qué, he de cantar rodeado de espejos”, “Yo vivo / –es un decir–, yo vivo / intransitivo, inverso, / como habitando el mercurio arañado de / olvidados espejos”. Lugares de lo no previsto, desplazamientos ensordecidos: circulan, así, por *Canción errónea* corrientes verbales que hacen vibrar las puertas que parecían cerradas, apuntes de otras lenguas.

5 Cf. mi introducción a: Antonio Gamoneda, *Edad (Poesía 1947-1986)*, Madrid, Cátedra, 1987, incluida ahora, con el título “Lectura parcial de Antonio Gamoneda”, en mi libro *El curso de la edad. Lecturas de Antonio Gamoneda (1987-2007)*, Madrid, Abada, 2009.