

ANTONIO GAMONEDA: LA POESÍA EN LA PERSPECTIVA DE LA MUERTE

Túa BLESÁ

Universidad de Zaragoza

La obra poética de Antonio Gamoneda es ya uno de los clásicos de la literatura española contemporánea, plena de emoción, de sabiduría lingüística, de belleza y compromiso con la historia, si bien ha de quedar claro que, a juicio del poeta, «El compromiso fundamental es con la poesía» (Gamoneda, 2007: 129) y, sin embargo, ello no obsta para que «quiera yo o no quiera, mi escritura es testimonio de un tiempo histórico» (2007: 132). Pese al interés que puedan suscitar sus primeros libros y, en su momento, debiera haberlo suscitado en particular *Blues castellano* de no ser por la censura que lo dejó en el silencio (escrito entre 1962 y 1966 no se publicó hasta 1982)¹, ese reconocimiento como clásico se ha ido labrando a partir de *Descripción de la mentira* (1977), escritura ya de excelencia, y con la inflexión que se produjo con la publicación de *Edad* (1987) es desde hace ya unos años indiscutible, aunque discutido por algunos poetas y críticos de opiniones lamentables. Es el de su obra un fenómeno curioso de recepción, de casi el anonimato a la concesión de los premios más prestigiosos, que está reclamando un estudio particular y hay que dejar dicho que los trabajos críticos de Miguel Casado –y de algunos otros, pero es de justicia que quede aquí ya su mención– han contribuido de manera muy efectiva al conocimiento de la escritura gamonediana.

Esta obra poética se inscribe en la mejor de las tradiciones modernas o, quizá sea mejor decir en *la* tradición moderna: aquella que tiene como referente próximo a Rimbaud, ese punto de inflexión en la literatura. Y no es este primer gesto crítico gratuito, o no lo es al menos en el marco del ideario gamonediano si se tiene en cuenta

¹ Véase *Antonio Gamoneda: límites* de Carmen Palomo García, quien reproduce el hilarante, una vez pasada la indignación, informe del censor (Palomo García, 2007: 92-99). ¿Cómo resistirse a reproducir la primera frase: «Libro de versos muy malos»? ¡Menuda joya!

que ha escrito que es «asunto más fuerte, éste de la tradición, que la individual genialidad» (Gamonedá, 1997: 142).

Que el título de su poesía reunida en 2004 fuese *Esta luz* es muy relevante a la hora de proponer su inserción en dicha tradición². “Luz”, palabra que se reitera en sus poemas, así como las diversas apariciones de formas del verbo “ver” son índices que inducen a situar esta poesía en la tradición visionaria. Como ha escrito Casado, se da en esta poesía «la insistencia en el verbo *ver*, las extensas enumeraciones de lo que el poeta *vio*», que –dice– «otorgan a las palabras un carácter documental, revelan una sostenida voluntad de testimonio» (Casado, 2004: 579), y no se puede más que corroborarlo.

Esta tradición del verbo “ver” tiene como texto fundador, como referente remoto, el *Apocalipsis* de Juan, que no es más que una relación sostenida de *visiones*. Como se lee en Ap 4, 1: «tuve una visión» y la fórmula «vi» será fórmula que se reitera en sus versículos. Pero sucede que lo que Juan vio, lo que escribe que vio, no se corresponde con aquello que merece ser nombrado como visible, sino que es de otra naturaleza porque surge de situarse no tanto en la posición de ver lo que no se ve –sea ésta cual sea–, como en la de *decir que se ve o se ha visto*, decir que se ve tanto lo que se manifiesta visible como aquello otro que se hurta en general a la visibilidad. En cuanto al *Apocalipsis*, no estará de más anotar que el poeta ha manifestado que «En la Biblia está una de mis madres poéticas» (Gamonedá, 2007: 54; y véase Llera, 2002).

Y un segundo texto que resulta inevitable nombrar ahora es la justamente famosa carta que el 15 de mayo de 1871 dirige Arthur Rimbaud a Paul Demeny con su inolvidable programa poético –que se anuncia ya en la carta a Georges Izambard muy poco anterior–: «Je dis qu’il faut être *voyant*, se faire *voyant*». Y lo decisivo es que ese programa no se queda encerrado en la epístola ni en su ser programa, sino que se corresponde con algunos de los textos más decisivos para la literatura contemporánea, como son los reunidos bajo los epígrafes *Illuminations*, donde precisamente se da la luz y lo visible, y *Une saison en enfer*, en el que, por su parte, no falta lo apocalíptico.

De lo que se trata, pues, en esta serie de escritura visionaria es de que la mirada trasciende las cosas mismas –las cosas en el más amplio de los sentidos–, las atraviesa y con ello la voz puede nombrar, y de hecho nombra, lo que está a la vista, lo evidente, pero también lo que sólo se le muestra al vidente: lo fenomenológico y lo que podría ser nombrado como transfenomenológico. Esa mirada que penetra lo que hay es lo que une

² Me he referido a la cuestión en “Sombras de luz” (Blesa, 2008a), de donde tomo en estas páginas algunos pasajes, así como de “Signos exactos e incomprensibles”, ponencia pronunciada en el 2º Congreso Internacional “Literatura leonesa actual. Poéticas para el nuevo milenio: Antonio Gamonedá y los nuevos creadores” (León, 28 de noviembre de 2007), inédita, y de “Muerte, conocimiento, placer: la poesía de Antonio Gamonedá”, texto leído en la mesa redonda del Congreso “Poesía y divergencia, VII. Antonio Gamonedá (La palabra dañada)” (Universidad Autónoma de Madrid, 16 de abril de 2009) (Blesa, en prensa).

el decir de Juan y el de Rimbaud y configura la tradición visionaria. En el *Apocalipsis*, se dice explícitamente, se da cuenta de «lo que ha de suceder» (Ap 1, 1). Por su parte, el título *Une saison en enfer* es suficientemente claro al respecto y, en cuanto a *Illuminations*, el que comience con “Après le Déluge” deja establecido también que la catástrofe ya ha sucedido y, por lo tanto, de lo que se habla es del después-de, lo que sólo puede ser dicho por apocalipsis.

Si se atiende a la obra ensayística de Gamoneda, las menciones que se encuentran de Rimbaud no son pocas –“no son pocas” en relación a la más bien breve extensión de tal corpus– e incluso tiene escrito un ensayo sobre el poeta francés³, en el que el asunto que ha ido a explorar es precisamente cuál pudo ser la conducta y la conciencia del poeta maldito «en relación con la muerte», es decir, no uno cualquiera, sino aquel que es absolutamente central en su propia poética –¿habrá que añadir que en su vida?–, a lo que más adelante me referiré. Es decir, al tomar la palabra sobre Rimbaud, Gamoneda plantea una cuestión que le es propia, la más propia. Por lo demás, en las ocasiones en que el poeta ha señalado algunos de los nombres de la tradición en que se sitúa, que hace suya, no ha olvidado mencionar a Rimbaud (Gamoneda, 2007: 156, 166, 194).

Ahora bien, si la cuestión se centra en el “ver”, ¿de qué se predica en la obra gamonediana? Aquello que se dice ver suele ser perfecta y directamente referencial, como en este pasaje de *Lápidas*, de la sección 4, donde se da un buen número de ocurrencias de visiones:

En los pasos perezosos hice míos los restos de la pobreza agraria: vi colmenas y púrpura; en los ejidos, vi tormentas de oro y animales ciegos en la contemplación del rocío; vi los laureles suburbanos y, en la pureza de los lavaderos, madres arrodilladas sobre el agua. (271)⁴

Y, refiriéndose a *Lápidas*, Gamoneda ha advertido de cómo «no hay nada en este libro que no se denote como visto alguna vez, como visible» (1997: 104), aunque no faltan ejemplos en ese mismo libro en los que se da algún tipo de desplazamiento: «Estoy viendo dos muertes en mi vida» (194). Sin embargo, estas cosas vistas coexisten en este discurso poético con no pocas manifestaciones de otras que se adjetivan como invisibles: «Como el acebo en un lugar de hielos, mi nombre aumenta en formas invisibles», en *Descripción de la mentira* (210); o en *Lápidas*: «Nada se esconde al gavilán inmóvil; arden sus ojos amarillos / y ésta es su narración: aguas enfermas,

³ Véase de Gamoneda “Cuando las plantas de los pies divinos pasaron sobre el cuerpo de Arthur Rimbaud” (1997, 141-147). Además, al distinguir literatura y poesía, como discurso que “crea y revela”, lo ejemplifica con las parejas Galdós/San Juan de la Cruz, Balzac/Rimbaud y Stendhal/Kafka (Gamoneda, 2007: 146); en otro lugar, otorga la categoría de poeta a Faulkner (2007: 152). Véase también Blesa (2008a) y Moga (2008).

⁴ Salvo otra indicación, cito la poesía de Gamoneda por *Esta luz* (Gamoneda 2004), indicando sólo la(s) página(s).

mendicidad de rostros invisibles» (289). Incluso no faltan los pasajes donde se sucede lo uno y lo otro, como en estas líneas de *Arden las pérdidas*:

Sobre la calcificación de las semillas, ante las flores abrasadas, en la desaparición del pensamiento,

tejen la yerba manos invisibles. Temo su pureza. Veo

lana sangrienta y, en los animales, grasa mortal, cánulas negras y, bajo ramas inmóviles, cuerdas y sombras y preservativos. (470)

En el caso de lo que dice haber visto Juan en el *Apocalipsis*, lo que está en el origen es la revelación divina, es –así lo dice explícitamente el texto en su inicio– la «Revelación de Jesucristo» (1, 1). Siendo una visión divina, lo que sucede es que se pone la cuestión de la referencialidad en un punto muerto. Por lo que respecta a Rimbaud, la misma carta citada deja consignado el método que debería seguirse para llegar a ser vidente: «Le Poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*», sobre lo cual a continuación da algunas especificaciones. Convendrá señalar, y se convendrá en ello, que ni una razón ni la otra son meridianamente evidentes. Sea como sea, en lo que se refiere a la videncia de Gamoneda ¿de dónde proviene lo invisible que se dice haber visto?

Acudo a uno de los poemas de *Cecilia*:

Con tu lengua atravesada por una ignorancia luminosa hablas de una flor invisible. Hablas de ti misma.

Nunca tuve en mis manos

una flor invisible. (495)

Dejando aparte que esa «flor invisible» (me) hace pensar en «the arctic flowers / that do not exist» nombradas en “Enueg I” de Samuel Beckett, se podría empezar a decir algo sobre el poema por el hecho de que es una lengua infantil, la nieta del poeta, quien ha tomado la palabra, lo que libera al discurso de las exigencias de referir lo que está a la vista y aun de la referencialidad en general –y, en realidad, de casi cualquiera de las leyes del lenguaje salvo la de la manifestación–, y se refiere lo que la niña ha dicho para añadir al final, como a modo de comentario, la afirmación del sujeto de la enunciación de que jamás ha tenido en las manos, o a la vista, semejante clase de flor. La pérdida del estadio de la infancia, de *infans*, ‘mudo, que aún no habla’, la adquisición de la lengua y con ella las limitaciones del decir y el hacer, las imposiciones de todo tipo, ha dejado atrás para el sujeto un tiempo paradisiaco. Léase nostalgia en ese escueto decir, o no, el hecho es el que es. Y, entre lo uno y lo otro, la declaración por la que se identifica la flor invisible mencionada, inexistente, con la propia hablante sin habla, de manera que

lo que ahí se equipara es la videncia con el hablante infante, por lo que nombrar lo invisible sería lo más propio de uno mismo, un acto libre de habla, libre del habla, de manera que el acto de nombrar carecería de relieve fuera de él mismo. O, dicho de otro modo, la pretensión de un cierto realismo discursivo que querría nombrar la realidad sería inútil, intranscendente, quizá porque lo evidente, esto es, lo que se muestra a la vista, sólo encuentra en su relato la redundancia, su ser superfluo. No obstante, como ya se ha advertido y se insistirá en ello, Gamoneda ha declarado en varias ocasiones la realidad de lo que sus poemas nombran.

Ahora bien, en las palabras últimas del sujeto, «Nunca tuve en mis manos / una flor invisible», puede leerse, no dicho por evidente, algo como “ahora te tengo, niña, en mis manos, eres como una flor, una flor, aunque, en cuanto flor, invisible”, y lo poético residiría en decirlo por medio de hacer a una flor invisible, legible entonces como palabra sin referencia, una palabra perteneciente a una «lengua atravesada por una ignorancia luminosa».

El juego, o comercio, entre lo visible y lo invisible se inscribe, entre otros muchos pasajes de la obra de Gamoneda, en una frase que, como algunas más, se reitera de texto en texto dejando marcas de unidad en la secuencia de lo diverso. Se lee en *Libro del frío*:

Huyen heridas por el amanecer, laten sobre las aguas y su blancura se abre en ti:
avefrías.

Viajan de lo visible a lo invisible. Ya

sólo hay invierno en las ramas inmóviles. (388)

Se trata de una delicada estampa bucólica, no muy alejada de la estética del haiku, en la que las avefrías levantan el vuelo al amanecer, se alejan y quedan inmóviles, como sin vida, las ramas desnudas del invierno, cuya inmovilidad establece una oposición con el movimiento del vuelo. Es un texto todo él muy descriptivo y, en el centro, «Viajan de lo visible a lo invisible» está diciendo sólo que las avefrías se pierden de vista. Está también el simbolismo del invierno, la edad de la vejez –“edad”, *Edad*– como invierno de la vida, reforzado en el proceso de alejamiento y desaparición de las aves y que contrasta con el momento de la aurora que pasa a ser también, en el texto, el tiempo de la desaparición. Así, ¿dónde queda el bucolismo?, ¿dónde la beatitud que le debería corresponder a esa estampa?

La misma expresión reaparecerá en dos de los poemas de *Arden las pérdidas*. El primero en el orden del libro dice:

Palomas. Atraviesan la inexistencia.

Hay huellas de pastor frente al abismo. Cóncavas.

Todo se explica en la imposibilidad.

Hay úlceras en la pureza, vamos

de lo visible a lo invisible.

En este error descansa nuestro corazón. (430)

De nuevo aves, ahora palomas, se alejan volando. Además, del pastor no queda ya más que la presencia de sus huellas, su ausencia. Y en esta otra estampa se lee otra vez «de lo visible a lo invisible», pero ahora quienes realizan tal tránsito ya no son las aves –la mención de las «palomas» sólo afirma que «Atraviesan la inexistencia» sin especificar cuál sea la dirección, la procedencia y el destino, de su travesía–, sino que el sujeto del tránsito, «vamos», es nosotros, un nosotros que quizá incorpora a las palomas, pero que sin duda incluye a la figura del pastor, por cuanto ya ido, y desde luego al yo que habla y con él, en él, a todos los humanos y en fin a todo lo viviente, un nosotros universal. Así, lo que en el texto anterior hacía referencia únicamente a las avefrías pasa ahora, al reinscribirse, a constituirse en el relato de lo que la vida es, paso de lo visible a lo invisible, de la vida a la muerte. De este modo, en el conjunto de la escritura de Gamoneda, «avefrías» adquiere una significación de símbolo, esa operación de la escritura tan querida por el poeta: «*el símbolo* (al menos el símbolo de la especie que a mí me interesa) *es él mismo una realidad*» (Gamoneda, 1997: 11), entre otras muchas citas que habría que aducir en este momento.

Que la invisibilidad va ligada a lo desaparecido, ya sea que simplemente por el transcurso del tiempo se ha hecho pasado, ayer, ya que ha pasado definitivamente a la muerte, se lee en varios lugares. Es el caso, por ejemplo, de este breve poema de *Libro del frío*:

Amé todas las pérdidas.

Aún retumba el ruiseñor en el jardín invisible. (349)

Lo perdido, lo ya ido, permanece en esa forma espectral que es la memoria y, aunque sea como fantasma, esa figuración de la nada, el canto del ruiseñor en el jardín –figuración tópica del poeta, por otra parte–, por mucho que invisible, aún está vivo como el fuego, arde.

En otras ocasiones «invisible» mantiene una significación inestable entre lo que simplemente no se ve, por no estar a la vista, pero es percibido de algún otro modo y lo

que no es visto porque no podría serlo de ninguna de las maneras dada su condición de pertenencia al pasado, como sucede con la flauta del afilador en este otro poema del mismo libro:

El animal del llanto lame las sombras de la madre y tú recuerdas otra edad: no había nadie dentro de la luz, sólo sentías la extrañeza de vivir. Luego venía el afilador y su serpiente entraba en tus oídos.

Ahora tienes miedo y, de pronto, te embriaga la exactitud: la misma fístula invisible está sonando bajo tu ventana: ha venido el afilador.

Oyes la música de los límites, y ves pasar el animal del llanto. (372)

El tercer texto en el que se reproduce lo que ya puede ser denominado fórmula, si bien ahora de manera truncada, es un poema de *Arden las pérdidas*, extraordinario como tantos otros, y que cito parcialmente:

Ésta es la edad del hierro en la garganta. Ya.

Te habitas a ti mismo pero te desconoces [...]

te calcificas en el dolor y de tu boca

caen sílabas negras.

Vas hacia lo invisible

Y sabes que es real lo que no existe. [...]

Así es la edad del hierro en la garganta. Ya

todo es incomprensible. Sin embargo,

amas aún cuanto has perdido. (471-2)

En uno de los numerosos desdoblamientos y repliegues que se dan en este conjunto poético –desdoblamientos y repliegues, en efecto, “el lugar de la reunión”–, el yo que habla le dice al tú o se dice el yo a sí mismo: «Vas hacia lo invisible». Videncia de la invidencia, *memento mori*.

Se expresa ahí algo que se deja leer en muchas de las páginas que ha escrito Antonio Gamoneda y no sólo en las de sus libros de poesía. En el ensayo titulado muy explícitamente “Poesía en la perspectiva de la muerte”, el poeta ha señalado que «es la memoria la que posibilita la existencia física del poema» (1997: 23), en el sentido de que lo escrito puede hacerse memorable, pero –y cito– «Tiempo y memoria son activos también a la hora de dotar de contenido al poema», a lo que añade «la memoria es siempre conciencia de pérdida [...]; conciencia, por tanto, de consunción del tiempo

correspondiente a mi vida y, por esto mismo, conciencia de ir hacia la muerte» (1997: 24). Y todavía una frase más, aquella que recoge el título del ensayo: «mi poesía estuvo *siempre* en la perspectiva de la muerte» (1997: 24; la cursiva es mía). La lectura de la poesía de Gamoneda corrobora la exactitud de esa confesión o convicción. Su poética, pues, se fundamenta en la conciencia de la perspectiva de la muerte.

Una muerte que es tanto la muerte de los otros, como la propia. La serie la inaugura la muerte del padre cuando el poeta todavía no había llegado a un año de edad, a lo que el poeta se ha referido en varias ocasiones:

Desde muy joven siento la muerte, Mi pobre madre hacía gravitar sobre mí la pérdida de mi padre, mi orfandad. Hasta que perdió la razón siguió enamorada. El 36 fue una autopista de muerte; después, la represión. La muerte es lo primero que golpea en mi conciencia, Mi vida, en lo sucesivo, también está salpicada de muertes cercanas. No es un concepto, no es una imaginación, es una vivencia. (2007: 29)⁵

Muerte en la biografía más íntima, muerte de los íntimos y muerte, en fin, vivida. Y muerte también de los otros, si no íntimos en cuanto pertenecientes al grupo familiar o por amistad, experimentada con una intensidad no menor. A propósito de esto, es muy conocida la experiencia que daría lugar, años más tarde, a la primera línea de *Descripción de la mentira*: «El óxido se posó en mi lengua como el sabor de una desaparición» (173), que remite, como es sabido a la presencia del niño en el balcón desde el que veía pasar a los presos camino del Hostal de San Marcos convertido en prisión que, en muchos de los casos, fue la estancia de la muerte o de donde se partiría a ella. Sobre la importancia de tal contemplación se lee en una entrevista:

Nací a la conciencia en un barrio obrero de León. Desde los balcones de mi casa, podía ver la represión iniciada con la guerra civil: los acontecimientos preparatorios, el miedo, los gritos de las familias, la sangre en la calle, a veces. (2007: 58)⁶

⁵ Véanse además, entre otros lugares, Gamoneda (2007: 58, 116-117 –entrevista de 1993, donde se llega a hablar de una «verificación» de la muerte; o: «Lo que tengo ahora es miedo, miedo que se apoya en experiencias»). Para lo referente a la biografía del poeta, Gamoneda (2007: 14-18, 20-21 y 24-28, con la noticia de poeta de concursos e incluso de un “negro” encargado de ir a recoger los premios) y las notas biográficas de Miguel Casado (1987: 62-63) y de Amelia Gamoneda y Fernando R. de la Flor (2006: 95-96), e *Iluminaciones. Antonio Gamoneda* de Andrés Sorel (2008), a los que hay que añadir ahora el emocionante relato, e intensamente poético, autobiográfico *Un armario lleno de sombra* (Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 2009), que ya no he podido incorporar a este trabajo en los lugares pertinentes.

⁶ También a propósito del vínculo con la muerte: «Las razones son biográficas y a la vez históricas. Las biográficas pueden ser que mi madre, quizá irreflexivamente, sin saber muy bien lo que hacía, desde muy niño depositó en mí el peso de la ausencia del padre. Pero también una causa histórica. En el año 1936 yo tenía 5 años y vivía en un barrio obrero que estaba en el camino que tenían que hacer las cuerdas de presos que venían en tren a León, donde existía un “matadero”, es decir, una prisión de exterminio, que se encontraba en el actual Hostal de San Marcos. Las cuerdas de presos pasaban por debajo de mi ventana: iban muchos hacia San Marcos y no volvían. No es eso sólo: los gritos de las mujeres por la noche cuando iban a sacar a los hombres... yo mismo vi las cunetas ensangrentadas. Un pobre hombre, un guardia civil, con el pretexto de enseñarme un caballo disecado me llevó a San Marcos y pude ver, a través de una ventana, cómo los propios presos barrían la sangre de los condenados. Todo esto entró en mí. Entonces

Hay, pues, una omnipresencia de la muerte en la vida de Gamoneda, pero convendrá dejar constancia de que, a partir de un cierto momento, crece la apropiación de la muerte. Nacido en 1931, declaraba en una entrevista de 1998:

Obviamente, todos nosotros caminamos hacia la muerte, pero interiorizar el hecho, convertirlo en una conciencia incandescente ocurre sólo a cierta edad. Me acompaña la noticia de la muerte, también con mensajes existenciales, desde la infancia, pero ahora comienza a ser mi propia muerte ésta en la que estoy pensando. (2007: 46-47)

De todo ello la cuestión que aquí se encara es de naturaleza poética y cómo en el ideario literario de Gamoneda la muerte asume su centralidad: «mi poesía estuvo siempre en la perspectiva de la muerte». Tal principio vale como presupuesto básico, o teoría, de la poesía de Antonio Gamoneda, es cómo se explica él a sí mismo –y él a sus lectores– su quehacer, de dónde surge, pero siendo que es ya de enorme interés cobra uno mucho mayor cuando se comprueba que dicho presupuesto no tiene sólo un alcance particular, sino precisamente general. En su precioso texto “Poesía en la perspectiva de la muerte” Gamoneda reflexiona sobre su propio poetizar, pero continuamente la perspectiva se amplía hasta convertirse en proposiciones generales. Allí, junto a frases marcadas, restringidas, por expresiones como «en mi caso» (1997: 25), «mi poesía» (24) y otras semejantes, se leen otras en las que no se dan circunscripciones de ese tipo, como «Poesía es» (23), «la memoria es» (24) y muchas otras más, como «incluso técnicamente, la poesía no sería posible –no existiría– si no supiésemos que vamos a morir», cuyo ámbito de significación es muy otro del que alcanza, en el mismo texto, esta otra: «el conjunto de mi poesía no es otra cosa que el relato de cómo voy hacia la muerte» (26); o, por citar otra formulación, lo que se lee en lo que es casi ya en el colofón de *Descripción de la mentira*: «Profundidad de la mentira: todos mis actos en el espejo de la muerte» (222). Lo que sucede en la exposición teórica de “Poesía en la perspectiva de la muerte”, pues, es que hay una oscilación entre lo particular y lo general, un ir y venir entre «mi poesía» y «poesía es».

Quizá no esté entre lo usual en la crítica una observación como ésta, pero ello no le resta valor: quien haya tenido la fortuna de haber tratado aunque sea muy poco a Antonio Gamoneda habrá advertido que la vanidad, la egolatría y otros manchas similares se compadecen bien poco, nada para decirlo exactamente, con su persona, por lo que no cabe el atribuir esas oscilaciones de las afirmaciones particulares a otras generales a egocentrismo alguno, de manera que habrá que entender que se trata de propuestas generales de la convicción de lo que allí se formula y que cuando se recurre

mi comprensión de la vida consiste en una memoria mortal y en una perspectiva mortal, aunque no excluya el amor a la vida, ni el placer.» (Gamoneda, 2007: 130)

a lo particular es a modo de ilustración, un pongamos-por-caso. Así, lo de que «pienso sinceramente que el conjunto de mi poesía no es otra cosa que el relato de cómo voy hacia la muerte» (1997: 26) es una afirmación en todo dependiente de otra que se lee en el párrafo anterior del mismo texto: «la poesía es arte de la memoria en la perspectiva de la muerte» (26). Y es relevante para poner en claro este ir y venir el párrafo que pone el cierre a este texto:

Habrà de perdonàrseme que hable tan seguidamente de mi escritura para decir algo sobre la poesía en la perspectiva de la muerte, cosa que, supongo, es asunto de todos (mejor dicho, asunto de todos, quieran o no quieran). (29)

Esta propuesta sitúa como asunto de todos la perspectiva de la muerte, lo que casi reproduce literalmente la idea de Martin Heidegger en su *Ser y tiempo*, sin entrar aquí en si esa proximidad, o más aún que eso, entre el filósofo y el poeta es cuestión de deuda directa, indirecta a través de cualquiera de los comentaristas de aquél, o se trata simplemente de una coincidencia o una confirmación del pensamiento de Heidegger. Como paso previo, no estará de más recordar ahora las presencias de “ver” y todo lo relativo a lo visible y lo invisible en la obra de Gamoneda. Privilegio en esta escritura que se corresponde con que el sentido de la vista es el que ha resultado privilegiado en la evolución de los humanos, una vez que por efecto de la erección del cuerpo perdieron parte de su capacidad el olfato y el oído –y nada hay que decir del tacto y del gusto que exigen una proximidad extrema del objeto, una proximidad tal que se hace contacto–. Así pues, en la percepción el órgano humano por antonomasia es la vista –y esta misma frase que acabo de escribir lo certifica: “percepción” es palabra que deriva en último término del latín *perspicuo*, verbo que, además de un significado de trabajo material, ‘recoger, recoger los frutos’, tiene otro que nos interesa: ‘percibir por los sentidos’ y más en particular ‘percibir algo con los ojos, ver’–.

Nada muy distinto sucede en Heidegger, y aun en el discurso filosófico de manera muy general. Dejando aparte muchos otros detalles que no harían más que confirmar lo señalado, recordaré que Martin Heidegger, uno de los filósofos más influyentes del siglo pasado, si no el que más, fundó todo su pensamiento –o poco más o menos– sobre el término “fenomenología”, voz que, como él mismo explica en su libro capital ya mencionado, es un derivado del griego *fainómenon*, que procede a su vez del verbo *fáïneszai*, cuyo significado es ‘mostrarse’, siendo entonces *fainómenon*, “fenómeno”, ‘lo que se muestra, lo automostrante, lo patente’, según señala. Y, continuando con su exposición, es decisivo el hecho de que este «*fáïneszai* es, por su parte, la forma media de φαίνω; sacar a la luz del día, poner en la claridad. Φαίνω pertenece a la raíz φα-, lo mismo que φως, la luz, la claridad, es decir, aquello en que algo puede hacerse patente,

visible en sí mismo [...] Los φαινόμενα, “fenómenos”, son entonces la totalidad de lo que yace a la luz del día o que puede ser sacado a la luz» (Heidegger, 2003: 51-52).

Lo que las palabras citadas muestran es dos cosas: para empezar que ya en griego antiguo el privilegio del ver se había instalado en la lengua –en la lengua de los filósofos, pero también, por supuesto, y antes en la lengua general–; y en segundo lugar que cuando Heidegger idea todo un pensamiento nuevo –aun con las deudas que corresponda y Husserl no podría ser olvidado– el término que hace suyo es, precisamente, “fenomenología”, uno que lleva implícito ‘mostrarse a la vista, ver, luz’ y todo lo demás relacionado semántica o léxicamente con ello.

Quizá la mayor aportación al pensamiento fenomenológico, y no sólo, de Heidegger sea la del Dasein, el ser-ahí, que, según escribe, se define ontológicamente por medio de la anticipación, de manera que el anticiparse-a-sí le es propio, de ahí la importancia que cobra todo lo relativo a “proyecto”: «en cuanto Dasein, el Dasein ya siempre se ha proyectado, y es proyectante mientras existe» (2003: 169).

Pues bien, el caso es que el Dasein por esa anticipación general, por ese proyectar, que es un pro-yectar, anticipa también su muerte. Cito a Heidegger: «La muerte es una posibilidad de ser de la que el Dasein mismo tiene que hacerse cargo cada vez. En la muerte, el Dasein mismo, en su poder-ser *más propio*, es inminente para sí» y un poco más adelante escribe que «La angustia ante la muerte es angustia “ante” el más propio, irrespectivo e insuperable poder-ser» (2003: 270-271). Y es expresión que Heidegger repite una y otra vez la de «estar vuelto hacia la muerte». Hay que preguntarse, entonces, ¿qué diferencia hay entre «estar vuelto hacia la muerte» del Dasein heideggeriano y la confesión de Gamoneda de que su escritura está siempre «en la perspectiva de la muerte»? No hay diferencia, en efecto, tal como el retoricismo de la fórmula interrogativa anunciaba: en uno y otro caso se está diciendo lo mismo.

Esta perspectiva de la muerte gamonediana encuentra otro punto de coincidencia en el pensamiento de otro de los grandes pensadores contemporáneos: Maurice Blanchot, uno de los teóricos de la literatura más originales, si no el más, del tiempo contemporáneo, para quien, convendrá recordarlo, la lectura de *Ser y tiempo* de Heidegger fue decisiva, como él mismo dejó dicho.

En uno de sus textos más básicos, el titulado “La littérature et le droit à la mort”, de 1947-8, Blanchot dejaba escrito, entre otras cosas, que «Quand nous parlons, nous nous appuyons à un tombeau» (324). Antes de continuar no estará de más dejar constancia de que la muerte es, en el caso del escritor francés, pura vivencia, experiencia interiorizada⁷, como lo es para Gamoneda, como ya se ha señalado, y

⁷ Hacia el final de la Segunda Guerra Mundial, Blanchot pasó por lo que quedó en *casi* un fusilamiento;

sucede que se materializará reiteradamente tanto en sus narraciones como en sus escritos teóricos. La fórmula es, en cualquier caso, estremecedora y todavía lo es más cuando se valora el alcance aniquilador que otorga a la muerte en la escritura.

Y es que, según escribe Blanchot, con el referente permanente de Hegel, se trata de que la palabra elimina a la cosa que nombra, también que «le mot ne donne pas ce qu'il signifie, mais d'abord il le supprime» (312), de manera que ese movimiento que pone en marcha la palabra es nombrado como un «assassinat differé» (313). Muerte que es aquí, ya no la metáfora, sino otro nombre para la negatividad hegeliana –en la *Fenomenología del espíritu*, refiriéndose a la negatividad: «La muerte, si así queremos llamar a esa irrealidad» (Hegel, 1988: 24)– y que lleva a Blanchot a escribir que es «exact de dire, quand je parle: la mort parle en moi» (313). Pero «la potencia portentosa de lo negativo», según expresión de Hegel (1988: 23), es tal que en la propuesta de Blanchot la muerte continúa trabajando en el habla y alcanza también al yo que toma la palabra, de ahí que se diga que «cuando hablamos nos apoyamos en una tumba», en lo que ahora se comprende qué es lo está implicado, el que en esa tumba yace la cosa nombrada, su significado y el propio sujeto: «Je me nomme, c'est comme si je prononçais mon chant fúnebre», escribe Blanchot (313). De manera que lo que sobrevive a toda esa serie mortuoria no es ya más que la letra, por lo que todo texto sería un epitafio trazado sobre una lápida.

De la literatura, entonces, tal como la pensó Blanchot, se podría decir que es un conjunto de epitafios escritos en lápidas y no parece que nada muy diferente se deba decir de la poesía de Gamoneda, en la que no falta un libro titulado *Lápidas* (pero téngase en cuenta: «Las lápidas no son fúnebres [...] exactamente –aunque a veces también– quieren ser conmemorativas» (Gamoneda, 2008a: 15)), y, más allá de su obra, téngase en cuenta el «Every poem an epitaph», que se debe a T. S. Eliot. Bastará recoger aquí unos pocos ejemplos tomados de diferentes libros de Gamoneda: De *Primeros poemas*: «Únicamente porque muere, canta / mi palabra», «Se pregunta / por el sabor a muerto de su lengua» y «Cabe / vida y muerte en mi voz» (30, 31 y 35) y uno más de *Sublevación inmóvil*: «si pudiera / una tumba cantar» (73). Y una cita más, ahora de *Arden las pérdidas*: «escribo sobre lápidas negras» (462). Con todo ello no me parece ilícito el proponer un alineamiento que uniría la poética de Gamoneda al pensamiento de Heidegger y Blanchot, más allá, aunque sin prescindir de ella, de la experiencia vital.

Pero todavía se puede agregar a esta lista otro nombre más de la cultura contemporánea y no de poco relieve: Sigmund Freud. Volviendo al importante ensayo “Poesía en la perspectiva de la muerte”, se lee allí lo siguiente:

véase su *L'instant de ma mort* (Blanchot, 2002) y Bident (1994: 228-232).

La experiencia de la emisión –o la percepción– de la poesía, *intensifica* mi vida y yo vivo esta intensificación como una forma de placer. Esta intensificación y este placer son independientes de la significación: la poesía fundamentada en el sufrimiento genera también placer.

El placer es, según esto, la causa y la finalidad de la poesía. Ésta es un hecho “alquímico”: transustanciación de las significaciones, incluidas las derivadas de sufrimiento, en experiencias de placer. (1997: 24-25)

Placer que se deriva, a través de la palabra, del sufrimiento y de un sufrimiento que no es cualquiera, sino el que produce la perspectiva de la muerte. Y en otro de sus ensayos, el titulado “Poesía y conocimiento. ¿Qué conocimiento?”, afirma el poeta que «cualquiera que sea la especie del conocimiento que la poesía genere, será *conocimiento asociado a placer*», a lo que, no sin razón, apostilla «Probablemente estamos aquí ante un dato importante» (1997: 33) y enseguida escribe lo que es quizá el meollo de toda su reflexión: «la poesía existe porque sabemos que vamos a morir [...]. Pues bien, la poesía implica placer en este conocimiento» (34).

Todo este discurrir teórico de Gamoneda llega con estas aseveraciones a un punto en el que se complica al enredarse la perspectiva de la muerte, es decir, el conocimiento, la conciencia, de la perspectiva de la muerte, con el efecto de placer que ello produciría por medio de la palabra poética, lo que, al menos a primera vista, contradice o pone en crisis todo aquello que una mínima lógica de la vida reclama.

Ahora bien, no hay que ver en tal punto una dificultad tal que colapse esta teoría y no hay que verlo porque algo muy semejante vino a decir Freud en el que es uno de sus escritos más penetrantes al tiempo, o por ello, que uno de los más filosóficos de entre los suyos. Me refiero, claro, está, a su estudio de 1920 titulado *Más allá del principio del placer*.

Se trata de un trabajo en el que Freud hubo de ver lo arriesgado de la propuesta hacia la que le conducía su discurrir, de ahí que advierta en cierto momento que «Lo que sigue es pura especulación y a veces harto extremada» (1974: 2517) y se leen en sus páginas algunas otras cautelas.

No le faltaba razón. Dejando aparte numerosos comentarios que este texto reclama, de lo que se trata, muy en resumen, es de establecer una diferencia fundamental entre lo que él llama «instintos del yo» e «instintos sexuales». De los primeros dirá que tienden a la muerte, mientras que de los instintos sexuales dirá que tienen como objetivo «la conservación de la vida». No puede dejarse pasar que a lo largo de todo el estudio regresa una y otra vez la cuestión de la repetición, incluido el famoso caso del juego infantil de alejar y atraer un objeto, acciones acompañadas de las expresiones *fort /da* (‘fuera’/‘ahí’).

Que Freud incida repetidamente en la cuestión de la repetición no es gratuito y cobra toda su significación por el hecho de que, como subraya, es una nota característica de los instintos. Y no será impertinente recordar que para el psicoanalista no se trataría de una pura especulación, sino que, como se lee allí, «La afirmación del carácter *regresivo* de los instintos reposa ciertamente en material observado: los hechos de la obsesión de repetición» (2538-2539).

Pues bien, con lo aquí recogido y muchas otras observaciones, Freud llega a la propuesta que le ha venido exigiendo una cautela aquí, otra allá: «Un instinto sería [...] una tendencia propia de lo orgánico vivo a la reconstrucción de un estado anterior, que lo animado tuvo que abandonar» (2525); dicho de otro modo; el primer instinto sería –y así habría sido históricamente– el de volver a lo inanimado, ese estado, el de lo inanimado, que fue antes de lo animado y cuya exigencia de regreso no cesa. En consecuencia, el gran psicoanalista afirmará que «El principio del placer parece hallarse al servicio de los instintos de muerte» (2541). Esta explicación sería otra manera de dar cuenta de lo que Gamoneda nombra como hecho «alquímico», por el cual el sufrimiento se torna en experiencias de placer.

Con todo esto a la vista, con Freud como compañero de viaje, parece certera la definición que da Gamoneda de la poesía, ya no sólo de la suya, que también, como «arte de la memoria en la perspectiva de la muerte» (1997: 26) y también cuando ha manifestado, en frases ya recogidas en estas páginas y que ahora repito, que «la poesía existe porque sabemos que vamos a morir» y que «la poesía implica placer en este conocimiento».

Dos notas más, o una sola desplegada, aproximan el pensamiento poético de Gamoneda a la propuesta freudiana. Sea primero la cuestión de la memoria. Ha escrito el poeta:

En cuanto a la especie artística, parece claro que se trata de un arte del tiempo; mejor aún: de un arte de la memoria. Tengo, pues, temporalización y memoria por datos necesarios en la obra poética.

Tiempo y memoria son activos también a la hora de dotar de contenido al poema. Advierto que, en la creación –o en la lectura– del poema, existen siempre, explicitados o no, tiempos de referencia (*tiempos de los que tengo memoria*: memoria de realidad, de experiencia...) (Gamoneda, 1997: 23)

Como es obvio, tiempo y memoria son también elementos constitutivos, esenciales, de los instintos. En la exposición de Freud, el estado de inanimado, alejado del presente, continúa depositado en una memoria para la que no hay acceso, no consciente, pero que no por ello estaría inactivo, sino que, a la manera del inconsciente, está siempre dispuesto a regresar, a manifestarse, aunque enmascarado, como lo hacen

los materiales del inconsciente a través de los mecanismos de condensación y desplazamiento que hacen irreconocibles, salvo en el análisis, los contenidos. Por su parte, la memoria de la que habla Gamoneda es la memoria de lo que se recuerda, una de la que, como ya ha quedado dicho, ha dado cuenta en diversas ocasiones de su momento fundacional, lo que repito aquí en el relato que hace de él en “El escultor del miedo”:

[...] yo, permítanme la expresión, despierto a la memoria y estoy en el balcón de mi casa más allá del río Bernesga, en León, estoy agarrado a los hierros, y ni siquiera tengo la estatura del balcón, y estoy viendo pasar por debajo –se paran delante de mi casa– camionetas llenas de mineros asturianos. Era julio de 1936 y es mi recuerdo más antiguo y uno de los más graves. (Gamoneda, 2008a: 15-16)

Recuerdo que se inscribirá en el discurso poético como «El óxido se posó en mi lengua como el sabor de una desaparición», línea con la que se abre *Descripción de la mentira* (Gamoneda, 2004: 173). Este recuerdo habría cumplido la función de inaugurar un estadio en el sujeto, el del sujeto con memoria, un estadio con el que se funda un ámbito sentimental, intelectual, vital que divide la biografía: un antes hecho de acontecimientos olvidados y un a-partir-de-ese-momento en que ya hay memoria y que hace que el individuo pase a ser otro de quien fue. Sería este paso de un estadio a otro el paralelo, el análogo, al que en la especulación freudiana habría sido el gran cambio de estado, el que llevó de lo inorgánico a lo orgánico, un cambio del que cabría decir, con palabras de Gamoneda, que da paso a la perspectiva de la muerte.

Y la segunda nota, o el desdoblamiento de lo anterior, es lo relativo a la repetición, a lo que, como ha quedado dicho, Freud le presta una continuada atención en *Más allá del principio del placer*. Digamos, pues, que cada uno de los recuerdos no es, a fin de cuentas, más que la repetición de un acontecimiento, una persona, un espacio, etc., su huella. Y, si esta poesía está hecha, en palabras de Gamoneda –ya citadas aquí pero que repito ahora: «en la creación –o en la lectura– del poema, existen siempre, explicitados o no, tiempos de referencia (*tiempos de los que tengo memoria*: memoria de realidad, de experiencia...)»–, de recuerdos –el balcón, las cuerdas de presos, etc.– que regresan más o menos desvaídos, la escritura se podría definir como un gesto que hace que se manifieste en el discurso, más allá de la memoria, la repetición.

Todavía de otro modo la repetición se da en el texto poético, que es, típicamente, rítmico y el ritmo es necesariamente repetición. En el caso de la poesía de Gamoneda, son rítmicos en el sentido clásico todos los poemas de la primera etapa, con poemas de endecasílabos, heptasílabos, etc.; y unos pocos de los textos posteriores mantienen ritmos tradicionales. Así, en *Libro del frío*, los que tienen por línea o verso inicial «Ha venido tu lengua; está en mi boca» (endecasílabos y heptasílabo), «Eres como la flor de

los agonizantes» (alejandrinos), «En la humedad me amas» (heptasílabos y endecasílabo). Pero lo cierto es que a partir de *Descripción de la mentira* la disposición del discurso se aparta de los mencionados patrones: lo que hay que tomar como versículos en *Descripción* y lo que se ha venido a denominar “bloques” de texto, de prosa, «bloques rítmicos», según él mismo ha escrito refiriéndose a la cuestión (Gamonedada, 1997: 29), en *Lápidas* y los libros siguientes⁸. Conjuntos discursivos que coinciden o no con unidades de naturaleza sintáctico-semántica, el caso es que son tenidos por rítmicos por el poeta. Así, refiriéndose a *Descripción*, ha declarado que «En el libro hay una especie de rítmica» (Gamonedada, 2007: 78), a lo que se pueden agregar otras de sus palabras, como «Mis *Lápidas* [...] están en prosa, pero no son prosa» (67). Más allá de las formas rítmicas tradicionales, lo que importa señalar es que para Gamonedada el poema surge de una música, como él ha repetido en diferentes lugares, por ejemplo: «el discurso artístico resulta de la implicación de un discurso musical en un discurso significativo» (1997: 49-50), si bien la música está en el origen del proceso: «todo sucede a partir de un desencadenante musical» (1997: 64). Y una cita más:

Para mi caso (estoy seguro que no sólo para mi caso) [...], quiero hacer una afirmación que me costará mucho trabajo enmendar: *la música es el estado original del pensamiento*. He dicho del *pensamiento*. (1997: 35-36)

En fin, si la repetición da placer como sucede en el juego del *fort/da* freudiano, algo muy parecido ha venido a declarar Antonio Gamonedada:

Con independencia del significado, el poema desolador de Jorge Manrique, si tú lo lees, te está proporcionando un placer. Es una transmutación tremenda. Convertir el sufrimiento en música. Es una cuestión alquímica, es cambiar la naturaleza. Por eso es consoladora, redime de un mundo abyecto. (Gamonedada, 2007: 20)

Lo que el poeta llama «transmutación» o «cuestión alquímica» sería, en el marco del análisis, el trabajo de la repetición.

Además de esa concepción, o explicación de cómo en Antonio Gamonedada surge el poema, hay que tener en cuenta su posición con respecto a los géneros, asunto al que se ha referido también repetidamente. Hay que coincidir con el poeta cuando afirma que «una alteración seria y natural de los géneros [...] es la gran peculiaridad del siglo que anda terminándose [el s. XX] y que podemos empezar ya a pensar la literatura “más allá

⁸ El término lo utilizó el propio Gamonedada en la nota final con que se cierra *Lápidas* (Gamonedada, 1986: 91-92), reproducida en *Edad* (Gamonedada, 1987b: 367-369), y generalizada a partir de entonces en la crítica. Como ha señalado el poeta, «La noción de bloques es aportación de Francisco Martínez» (1997: 180, n.). En efecto, se lee en *Gamonedada: una poética temporalizada en el espacio leonés*: «Si llamo a esta manera de hacer de Gamonedada Lírica “en bloques” es porque él mismo escribe “Más difícil se me hace explicar la generación de los *bloques* siguientes”» (Martínez García, 1991: 53); el texto de Gamonedada al que se hace referencia es la nota final de *Lápidas*, citada por su edición en *Edad*.

de los géneros”» (1997: 40). Desde luego, así es su práctica de escritura y su pensamiento, que le ha llevado a definir la poesía como «la Literatura sin géneros» (1997: 45).

El asunto se pone de manifiesto en su *Libro de los venenos*, texto de extraña naturaleza y que sería, según el autor en la “Noticia” que encabeza dicho libro, una «disforme novela» (1995: 11)⁹. El discurso científico de Dioscórides-Andrés Laguna, y algunas otras fuentes, es reescrito y se convierte en un decir que ya nada tiene que ver con la ciencia, sino verdadera poesía, como Gamoneda mismo ha precisado: «la ciencia empírica y el galenismo están (al día de hoy, quiero decir) en su natural destino, que es la poesía» (12). Haber sabido ver ese cambio en el estatuto de la palabra de la serie científica a la poética, una vez que en su estatuto anterior la significación carece de todo valor, es todo un hallazgo y *Libro de los venenos* es un libro memorable. Y sirve además de ejemplo de una manifestación más de la repetición en la obra gamonediana. Como ha quedado dicho, el poeta es autor muy parcialmente del discurso de *Libro de los venenos*, que sólo viene a sumarse a la escritura de Dioscórides y de Andrés Laguna. En una proporción que, en palabras del poeta, sería que en «el cincuenta por ciento como mínimo, se lo reparten Dioscórides y Andrés Laguna, y el resto quizá sea mío de una manera un poco derivada» (Gamoneda, 2008b: 42)¹⁰. Pero lo relevante ahora es que los tres textos conforman uno único, del cual, aunque se marquen con diferente tipo de letra lo de uno y otro, el autor actual es Antonio Gamoneda. Un autor que reescribe a otros y se trata, por tanto, de un caso, y continuado, de repetición.

Esta actitud de reescritor no afecta sólo a *Libro de los venenos*; sino que es más general. Está el caso de “Hablo con Blanca Varela”, epílogo a *Donde todo termina abre las alas*, volumen que recoge la poesía reunida de la citada poeta (Gamoneda, 2001), texto al que, en una lectura, se refirió Gamoneda con estas palabras:

A mí me pidieron un epílogo para la poesía de Blanca Varela. Y yo dije: “Yo no sé lo que es un epílogo”. Bueno, quizá lo supiera, pero yo dije que no lo sabía. Pero esas personas generosas dijeron, “Pues haz que lo sepas”. Y yo, pues, hice lo que sabía. Parece que puede circular, quizá por benevolencia. Bien, quiere decirse aquí en estos folios [...], yo he llegado a olvidar las palabras de Blanca Varela, que las hay, un quince, un veinte por ciento, en su relación y en confusión con las mías. Plagios, segmentos de plagios, qué duda cabe, de apropiación debida e indebida, no lo sé, pero yo me olvidé de eso. (Gamoneda, 2008b: 45-46)

Apropiación de la palabra ajena que se confunde con la propia y, repetida, es ya propia, desentendiéndose el autor de esa figura del sistema literario que es la del autor,

⁹ Tan extraño y tan poético como *El bestiario de Ferrer Lerín* (Ferrer Lerín, 2007), donde también el saber antiguo retorna poético.

¹⁰ Corrijo el texto donde, por evidente lapsus o error de transcripción, dice «se lo reparten Aristóteles y Andrés Laguna».

“olvido” de las convenciones, «descreimiento respecto del problema de la autoría», como él ha dicho (2008b: 42), que hay que poner en íntima relación con su pensamiento sobre los géneros y, consecuentemente, con sus prácticas de escritura.

No es detalle menor el que Gamoneda, que ha traducido unos cuantos textos, a la hora de denominar a sus versiones, haya evitado el término “traducción” y haya preferido el de “mudanza”.

Y está finalmente lo que se refiere a su quehacer de relectura de sus propios escritos y la consiguiente reescritura: «no solamente hay robos de Blanca Varela, sino que me robo a mí mismo [...]. Yo tengo la manía y el derecho de la reescritura» (2008b: 47), lo que ha dado lugar a un proceso típicamente gamonediano de escritura en transformación, de repetición y modificación. Quién negará tal derecho, pero quién negará también que, cuando el texto leído es de otro autor, hay una autorización poética a “robar”, a plagiar, a continuar el proyecto de Lautréamont.

Se había comenzado aquí por dar alguna marca de la tradición en que esta obra poética encuentra su lugar y la mención ahora de Lautréamont, otro de los fundadores junto a Rimbaud de la poética moderna, como ha indicado otro de los grandes poetas contemporáneos, Pere Gimferrer (véase Blesa, 2008b). Y exige algunas palabras el modo en que Gamoneda entiende la cuestión.

He destacado antes las referencias a Rimbaud en textos de Gamoneda, pero convendrá decir ya, precisar ya que, en su perspectiva, la tradición en la que él ve su trabajo poético la hace derivar del momento en que la poesía se construye como lenguaje autónomo, autorreferencial, del momento en que se hace minoritaria y que, para el caso español, pone su punto de inflexión en Garcilaso:

La poesía, su condición minoritaria, procede de hace quinientos años. Cuando Garcilaso inicia otra tradición, la poesía deja de ser comunicativa. [...] Ése es el comienzo de una tradición fundamentada en la creación de otro lenguaje que ya no es el de la comunicación. (Gamoneda, 2007: 128)

Ese gesto de búsqueda y construcción de otro lenguaje, del lenguaje poético, es, pues, el punto de partida. En esa nueva tradición, «en la cual todavía estamos» (2007: 156), ha mencionado Gamoneda algunos otros autores al ser preguntado por su “familia poética”:

Los llamados irracionalistas están en esa tradición. Luego sigo con San Juan de la Cruz, Góngora y los simbolistas franceses con Rimbaud y Mallarmé, y las vanguardias. (2007: 156)

Queda claro el retrato de familia y sólo exigen algún retoque las matizaciones del poeta sobre la vanguardia. Gamoneda no participa del ímpetu de ruptura con la tradición de las vanguardias históricas. Más bien, se trataría de estar a un tiempo en la tradición y en la vanguardia, sería situarse en la vanguardia de la tradición como única forma posible de estar en la tradición (Gamoneda, 2007: 139), encarnarse en ella para transformarla.

Repetiré lo que entiendo más esencial, la sustancia, para decirlo con palabra querida a Gamoneda: poesía en la perspectiva de la muerte.

En una perspectiva como la que dispone esta poesía, «Ya todo es incomprendible», según decía un poema ya citado, y ahí queda dicho «todo», un todo que incluye, y quizá en lugar preeminente, si no primero, la vida misma, ese recorrido de lo visible a lo invisible, también la escritura, la lectura, el lenguaje, y, muy consecuentemente, *Descripción de la mentira* advertía ya casi en su cierre que «Este relato incomprendible es lo que queda de nosotros» (222), y muchos años más tarde, con una obstinada lealtad a los presupuestos poéticos, en *Cecilia*, se lee:

Algunas tardes el crepúsculo no enciende tus cabellos;

no estás en ningún lugar y hablas con palabras cuyo significado desconoces.

Y, si esto último es esperable por cuanto se dice a una niña que está rompiendo a hablar, lo es menos lo que agrega la línea que cierra el poema: «Así es también mi pensamiento» (486)

Que el yo poético afirme que su pensamiento es de tal naturaleza que él desconoce su significado no tiene nada de desconcertante, sino que debe entenderse como manifestación de que la concepción poética de Gamoneda implica un cierto modo de revelación, semejante en ello, como ya ha quedado apuntado, a la del redactor del *Apocalipsis* y también a la de Arthur Rimbaud. Aun diciendo que se ve, se está diciendo mucho más de lo que es visible, algo de lo invisible que se revela. Antonio Gamoneda, cuyas reflexiones sobre la escritura en general y sobre la suya en particular son de una lucidez y honestidad no muy común –«el poeta no conoce la ciencia de su trabajo», ha declarado (Gamoneda, 2007: 38)– ha explicado en varias ocasiones cómo su trabajo de escribir sería una operación de desvelamiento, de revelación de lo no conocido: «las palabras dicen lo que yo no sabía, mis palabras dicen lo que yo no sabía» (2007: 56) ¿Cómo se dirá esa palabra nueva? Gamoneda da la respuesta: con «un lenguaje transgresor, con un lenguaje que pelea con las convenciones establecidas» (2007: 130).

(Coda. La crítica, la teoría de la literatura se reclama a veces ciencia. Quizá no sea mal final repetir aquí, una vez más, algunas palabras de Antonio Gamoneda: «Para mí, en general, la crítica es una desconocida. Con todos mis respetos, y con todas las excepciones, es una crítica cuya legitimidad yo no acabo de encontrar» (Gamoneda, 2007: 128). Si lo que fue ciencia vuelve al presente como lenguaje poético, ¿regresará así un día la palabra de la teoría?)

Referencias bibliográficas

- Bident, Christophe (1998): *Maurice Blanchot, partenaire invisible*. Seyssel: Champ Vallon.
- Blanchot, Maurice (1947-8): “La littérature et le droit à la mort”, en *La part du feu*. París: Gallimard, 2001.
- (2002): *L’instant de ma mort*. París: Gallimard (1ª ed. 1994).
- Blesa, Túa (2008a): “Sombras de luz”, *Ínsula*, 736, abril, 17-18.
- (2008b): “Pere Gimferrer: la escritura como (re)fundación de la escritura”, en Túa Blesa, Juan Carlos Pueo, Alfredo Saldaña y Enric Sullà, eds., *Pensamiento literario español del siglo XX*, 2. Zaragoza: “Trópica”. Anexos de Tropelías, 69-86.
- (en prensa): “Muerte, conocimiento, placer: la poesía de Antonio Gamoneda”, en *“Poesía y divergencia, VII. Antonio Gamoneda (La palabra dañada)”*.
- Casado, Miguel (2004): “Epílogo. El curso de la edad”, en Gamoneda (2004), 573-627.
- Ferrer Lerín, Francisco (2007): *El bestiario de Ferrer Lerín*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores.
- Freud, Sigmund (1974): *Más allá del principio del placer*, en *Obras completas*: Trad. Luis López Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, t. VII, 2507-2541.
- Gamoneda, Amelia, y Fernando R. de la Flor (2006): “Preliminar” y “Noticia biográfica”, en Gamoneda (2006), 7-96.
- Gamoneda, Antonio (1987a): *Lápidas*. Madrid: Trieste.
- (1987b): *Edad (Poesía 1947-1986)*. Ed. e intr. Miguel Casado. Madrid: Cátedra.
- (1995): *Libro de los venenos*. Madrid: Siruela.
- (1997): *El cuerpo de los símbolos*. Madrid: Huerga y Fierro.
- (2004): *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)*. Epílogo de Miguel Casado. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores.
- (2006): *Sílabas negras*. Ed. y preliminar de Amelia Gamoneda y Fernando R. de la Flor. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca/Patrimonio Nacional.
- (2007): *El lugar de la reunión. Conversaciones con Antonio Gamoneda*. Ed. Carmen Palomo. Burgos: DOSSOLES.

- (2008a): “El escultor del miedo”, en Gamoneda (2008c), 11-36.
- (2008b): “Claridad sin descanso”, en Gamoneda (2008c), 37-58.
- (2008c): *La campana de la nieve (Tres lecturas 1986-2006)*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Hegel, G. W. F. (1988): *Fenomenología del espíritu*. Trad. Wenceslao Roces. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 7ª reimpr.
- Heidegger, Martin (2003): *Ser y tiempo*. Trad., pról, y nn. Jorge Eduardo Rivera C. Madrid: Trotta.
- Llera, José Antonio (2002): “La memoria y la muerte en la poesía de Antonio Gamoneda: una lectura de *Descripción de la mentira*”, *Laurel*, 5, 25-61.
- Martínez García, Francisco (1991): *Gamoneda: una poética temporalizada en el espacio leonés*. León: Universidad de León.
- Moga, Eduardo (2008): “Épica sensible. Un análisis de la influencia de Rimbaud y Perse en la poesía de Antonio Gamoneda”, *Ínsula*, 736, abril, 21-23.
- Palomo García, Carmen (2007): *Antonio Gamoneda: límites*. León: Universidad de León.
- Sorel, Andrés (2008): *Iluminaciones. Antonio Gamoneda*. Sevilla: RD Editores.