

SOBRE LA CAUSA IMPULSIVA EN LA INSPIRACIÓN DE GAMONEDA

Antonio GARCÍA BERRIO

Universidad Complutense de Madrid

Al investigar el diseño de la *forma interior* poética, en cuanto sector soterrado al cálculo consciente del creador de índole psicológica sentimental-voluntativa (esto es, extraño como tal y alternativo a la dimensión psíquica de la razón intelectual), ceñí inicialmente mi encuesta crítica, en el libro de 1998 titulado *Forma interior* sobre la poesía del gran Claudio Rodríguez, a los dominios macrotextuales de dicha «forma» ya evolucionada en el proceso de la creación; a saber: la dimensión macro-semántica (mítico-temática), y la macrosintáctica (dispositivo-argumentativa) en su cristalización primaria esquemático-figural. Ambos constituyentes, según se demuestra razonablemente en el libro, rigurosamente equitativos y con posibilidades comprobadas de alternancia a la afloración consciente en la inspiración del poema.

Mi acercamiento inicial en aquella obra de 1998 al dominio del *impulso*, en su carácter de resolución de la voluntad (el *Will* schopenhaueriano, previo al despliegue racional del *Vorstellung* como «representación» consciente), quedó muy insuficientemente investigado. Lo que se explica sobre todo por haber tratado de mediar con fundamentos en el tradicional debate entre poetas y teóricos sobre si son las inspiraciones de índole estructural-dispositiva en la conformación del poema (variadamente sentidas y declaradas como melódico-acústicas y rítmicas desde Valéry y Guillén a José Hierro o al propio Gamoneda), o bien las de procedencia conceptual temática (según declaración no menos común, como se le manifiesta a la consciencia de, por ejemplo, Paco Brines), las responsables iniciales de la conformación consciente del *poien*. Una determinación que estuvo acrecentada tanto más en mi caso por mi intención de ensayar la viabilidad útil de la «lectura alegórica», figural-retórica, propuesta a título de razón aporético-deconstructiva por Paul de Man.

Numerosamente aludido e invocado por todos –antes que satisfactoriamente ubicado en una descripción de su entidad y operaciones–, el constituyente inicial impulsivo de la «forma interior» se me descubrió más tarde en toda la fundamentalidad de su protagonismo. Lo reflejaba así ya inicialmente en otro libro posterior, este de 2003, titulado *Empatía* sobre la poética sentimental de Francisco Brines. La rica tradición postkantiana de psicología estética, que recorre desde Fichte a Dilthey y a Max Scheler, iluminó persuasivamente la naturaleza psíquica *sentimental*, subconsciente

y en consecuencia diferenciadamente no racional, del impulso inicial fundador en el proceso psicológico tradicionalmente mitificado acríticamente bajo la mención de «inspiración» artística.

El origen impulsado de la inspiración constituye, por tanto, un componente tan real cuanto enigmático de la «forma interior» en poesía. Y aquí no he de eludir el desafío de adelantar, ya de principio, su constitución psíquica de índole *universalista*. De la mano de la poesía y de la muy interesante y explícita reflexión teórica de Antonio Gamoneda, iremos tratando de cercar ahora la consistencia antropológica universal de la actitud impulsiva en la inspiración. Al mismo tiempo que comprobaremos también solidariamente las plasmaciones idiosincrásicas del impulso en resoluciones temáticas y formales dentro del proceso de *singularización* que caracteriza y especifica la *individualidad* temática y estructural de cada creador, en nuestro caso la del vigoroso poeta *moderno* Antonio Gamoneda. Porque me importa sobremanera siempre que invoque y comprendo la condición antropológico-universal del fenómeno y el valor estéticos, establecer inmediatamente la solidaridad interdependiente entre los vectores que tienden a la universalidad y a la singularización; es decir, como lo vengo repitiendo e ilustrando en todos mis escritos de los últimos años: el valor estético de las obras artísticas logradas radica tanto en su constitución antropológica que nos atañe sin excepción a todos, agentes y destinatarios, cuanto en su condición histórica de obras únicas personales, e inconfundibles.

Sin ubicar exactamente el emplazamiento y la delimitación psíquica de la consistencia del impulso, Gamoneda se ha venido refiriendo progresivamente a él en sus reflexiones sobre su creación de la obra. No hay sino recorrer la sucesión de sus declaraciones a distintos encuestadores recogidas en el libro editado por Carmen Palomo *El lugar de la reunión*¹. Ya en una conversación de 1990 con José Manuel López de Abiada, «Nombres de la memoria» y a propósito de su comprometida *Descripción de la mentira*, Gamoneda establecía, para empezar, la condición súbita, inesperada y subconsciente de la gestación impulsada no solo de los constituyentes temáticos –la memoria infeliz y obsesiva, los fracasos y la muerte–, sino también y sobre todo del continuo expresivo y rítmico-formal fundante e impulsado, del que declaraba: «...yo no soy consciente en el momento de su aparición». Para añadir a continuación, y en narración sorprendentemente próxima a la de Paul Valéry sobre el estado de «posesión» impulsiva de unos ritmos obsesionantes a lo largo de un paseo por París:

El libro se desencadena de una manera completamente automática y falta de deliberación. Me encuentro un buen día *paseando* (el revelador subrayado circunstancial es siempre nuestro), después de seis, ocho o nueve años en los que no he escrito poesía... De repente el libro se me aparece sin forma ni figuras, hay un renglón de palabras que retumban en mi cabeza y que son las primeras de *Descripción de la mentira*. Dicen: «El oxido se posó en mi lengua como el sabor de una desaparición».²

En la provisionalidad de aquella primera revelación sintomática de Gamoneda había algunos términos equívocos todavía en relación a sus ideas posteriores más perfiladas sobre el origen impulsado de la inspiración. El principal quizás era la expresión «renglón de palabras», que en un entendimiento recto y general parece aludir a significantes con sus significados temáticos

¹ C. Palomo (ed.) (2007), *El lugar de la reunión. Conversaciones con Antonio Gamoneda*.

² *Ibid.*, 64.

comprendidos. Tanto más gráfico resulta ese volumen de consistencias significativas, cuanto que el poeta las especificaba a renglón seguido bajo el metafóricamente coherente –por más que «poéticamente contradictorio»– sabor del óxido de las desapariciones. Sin embargo, no es difícil advertir y justificar hasta aquí la imprecisión inicial de Gamoneda en aquella idea primeriza, en la medida en que distinguía el resultado verbalizado en la afloración consciente del *estado* previo, más «profundo», preverbal y subconsciente del puro impulso bajo su naturaleza sentimental de voluntad incógnita.

No obstante lo anterior, el poeta se corregía a renglón seguido cuando apuntaba la razón rítmica como primera razón fundante en la raíz sentimental del impulso «No creo en brujas, naturalmente, pero todo sucede a partir de ese *desencadenante musical*». Todo ello para volver a intrincarse después al insistir en la indistinción previa entre el haz significante, rítmico-musical y su envés de significado temático. En definitiva –y quizás un poco todo ello para acoger cortésmente la indicación provocadora de Abiada– acababa mediando: «...es posible que el libro se desencadene desde una razón o posesión musical, pero al mismo tiempo (y con un automatismo del cual no sé nada), están también dados esos contenidos».

El ignoto automatismo declarado entre paréntesis por Gamoneda en aquella primera reflexión aparecía explícito en términos de «impulso»: «no organizado el libro linealmente, sino como lo proporcionan mis *pulsiones internas*, como las visiones se acaballan en mi propia conciencia»³. No obstante lo cual lo veremos con el tiempo progresivamente acotado y aclarado en su diferenciación radical del famoso principio surrealista –para Gamoneda falaz– del «automatismo». De donde sus salvedades sobre el benemérito «surrealismo consciente» de Lorca «como uno de sus afines»⁴ y su insistido desentendimiento radical del «automatismo psíquico»⁵.

Pero, en el aspecto de un progreso clarificador de Gamoneda, se puede señalar su entendimiento lírico más radical sobre el lenguaje poético como bloque autotélico de significado transracional (el archifamoso *zaum* de los formalistas rusos bordeado frecuentemente por Gamoneda en sus reflexiones teóricas). Una concepción esta sobre la autonomía material del lenguaje en poesía que dejaba ya o poco después, en 1991, testimonios seguros en una alentada conversación con Ildefonso Rodríguez:

Desde luego, parece indiscutible que el material que genera el poema es el lenguaje; en él se introduce un hecho musical, una intuición de desarrollo musical de unas palabras y de repente, ese animal formado de palabras resulta que atrapa o está preñado o le coge a él no sé qué y entra en él la memoria... El conjunto termina siendo un bloque poemático y poco más sé.⁶

Las peculiares afirmaciones sobre la abstracción poética que siguen en este interesante diálogo con Ildefonso Rodríguez abocan a concepciones sobre la simbolización ensimismada, autorreferente, de las palabras en el texto lírico, que «se simbolizan a sí mismas»⁷. Por esa vía

³ *Ibid.*, 67-68.

⁴ *Ibid.*, 79.

⁵ *Ibid.*, 136.

⁶ *Ibid.*, 85.

⁷ *Ibid.*, 89.

constituyen «bloques de lenguaje», que se orientan sobre todo hacia un «materialismo» acústico del poema; por encima de su condición solo adventiciamente asociativa con simbolizaciones significativas comunes:

Y esos bloques son bloques de lenguaje, que –concede– al tiempo son bloques de sentido. Pero –se apresura a corregir la concesión anterior, guiando hacia la esencia especial que cree imprescindible sobrealimentar– yo pienso que no por eso dejan de ser también bloques de sonido. Yo tengo una convicción... llámémosla materialista de la poesía.⁸

La secundaridad de los significados temáticos del poema con relación a la casualidad sonora de su lenguaje se va constituyendo así en un hecho estable en Gamoneda a lo largo del coloquio, bajo el estímulo del apremiante rigor de Ildefonso Rodríguez. Véase esto en su formulación quizás más concluyente de la entrevista:

Repito que mi memoria y mi pensamiento son posteriores al impulso musical, la peana verbal, la masa que a Baudelaire le ponía el primer verso y a Ezequiel el primer versículo. Llegan ahora palabras, pocas, que no reconozco como verso ni como versículo, pero me incitan a un desarrollo que se cierra cuando el material físico tiene un volumen que satisface a mi oído y a mi vista.⁹

Arrancado, pues, de la radical experimentación autotélica moderna –de Saint John Perse, René Char o Paul Celan¹⁰– con la irrupción de enorme valentía insular que supuso *Descripción de la mentira*, la conciencia del impulso fundacional basado en el «materialismo» autodeíctico del cuerpo geométrico del lenguaje ha ido consolidándose en las reflexiones posteriores de Gamoneda. No se trata solo de una normalización absoluta de su conciencia sobre la condición impulsora inicial del ritmo, sino sobre todo de afirmar el emplazamiento genesiaco de los símbolos nominales en la «capacitas» informe de la línea rítmica. Así se verifica en una interesante entrevista con Andrés Fischer y Benito del Pliego para la revista argentina *Tsé-Tsé*¹¹. Tras la reiterada apelación al «pulso genesiaco» de la «pulsación musical» sobre la «confusísima idea de lo que vas a decir», la conformación de los contenidos de la memoria en palabras la formulaba Gamoneda en los términos tópicamente epifánicos de una *aparición*:

Utilizo muy deliberadamente el término aparición porque lo que se aparece es lo que no esperas, lo que desconoces, lo que crea en ti un valor de sorpresa. La aparición –concretaba– está unida a unos datos musicales que son todavía informes, que van a seguir trabándose con la aparición... yo suelo decir que yo sé lo que pienso únicamente cuando me lo han dicho antes mis propias palabras. Entonces mi lenguaje, mi propio lenguaje es creador de conciencia y de conocimiento; es decir, yo tengo conocimiento después.¹²

Un paso más allá todavía en el afinamiento por Gamoneda sobre la interacción genesiaca entre lenguaje-música y lengua-pensamiento lo brindaba, ya en 2004, con la entrevista concedida a Rodolfo Häslér para la revista mexicana *Alforja*. Aquí la identificación del lenguaje impulsado como pura «capacitas» espacial viene a solventar la cuestión del hiato entre el simbolismo material, el «pensamiento implícito» y el signo temático:

⁸ *Ibid.*, 97.

⁹ *Ibid.*, 99- 100.

¹⁰ *Ibid.*, 74 o 176.

¹¹ Entrevista publicada en *Tsé-Tsé*, núm. 16 (verano de 2002). En C. Palomo (ed.), *El lugar de la reunión op. cit.*, 133-143.

¹² *Ibid.*, 136.

El poema nace en el *espacio* –las cursivas son siempre nuestras– de un pensamiento que se desconoce. El poema nace de un pensamiento que, en mi caso, no lleva consigo reflexión ni planificación. Hay una *causa musical* en el pensamiento poético, y esa causa es *sustancia* de pensamiento implícito y es también desencadenante del poema. Luego cuando el poema, ese imprevisible *ser de palabras*, ya tiene existencia, el pensamiento se *revela*. Dicho de otra manera más simple: en la generación del poema, *yo no sé lo que pienso hasta que no me lo dicen las palabras*.¹³

Con la fórmula última subrayada, Gamoneda cree haber encontrado la expresión definitivamente feliz (la empleará con gran profusión en sus declaraciones y escritos metapoéticos) para solventar la discontinuidad entre el significante musical inconsciente, materialmente simbólico y autodeictivo, y sus signos temáticos raigales más idiosincrásicos, como el del frío dolor, la tierna piedad solidaria y la angustia mortal. Todo ello insistidamente adjetivado por el poeta de involuntario e inconsciente –«la confusión es mi estado favorito de conciencia»–, sorpresivo y epifánico –«digo reveladora, no informativa»–, y sensitivo y en ningún caso intelectual –«La revelación y la comprensión poéticas se producen bajo condiciones de sensibilidad... la poesía es antes sensible que inteligible».

Desde ese estado de avizoradora comprensión del ser genesíaco del poema Gamoneda ha llegado a proponer una atractiva fórmula de conciliación, que recuerda otras modernas tan penetrantes como la de la convicción de Wallace Stevens sobre poesía y realidad, al considerarlas no como referencia y referente sino como única condición absoluta: «La presencia del poema consiste en su realidad»¹⁴, dado que «el símbolo poético tiene una corporeidad superior al signo»¹⁵; y en consecuencia: «la poesía es una realidad que nace al revelarse, una existencia cuya naturaleza es la revelación»¹⁶.

* * *

¿Pero con el sugestivo y firme nivel de iluminación alcanzado por Gamoneda en el avizoramiento del ámbito genesíaco del *impulso* en el proceso de la inspiración poética podemos considerar completada la evanescente arqueología de la forma interior? No, sin duda. Términos que Gamoneda ha consagrado fundamentales en sus reflexiones como los de «aparición» y «revelación», serían por sí mismos suficientemente conclusivos sobre su condición consciente en el contexto de epifanía al que Gamoneda ha limitado siempre sus revelaciones sobre la frontera última de sus vivencias en el denso espacio de la forma interior. Ciertamente que afirman la autonomía de la «línea poética», como elemento musical de realidad y expresión del ritmo esencial de lo real-en-sí, se emplaza también, en nuestra percepción, bajo la naturaleza de *universal* que conviene a la sustancia antropológica de la forma interior. Pero nuestra curiosidad crítica nos esfuerza a sondear en espesores psíquicos más

¹³ *Ibid.*, 175-176.

¹⁴ *Ibid.*, 177.

¹⁵ *Ibid.*, 179.

¹⁶ *Ibid.*, 183.

abisales de la forma interior; un ámbito este cegadoramente luminoso al que nos impulsa el sentimiento revelado en poesía de los creadores como Gamoneda.

Si empezamos estableciendo que el primer rasgo identificativo del impulso poético es un movimiento inicial que se funda en la voluntad de afirmar y comunicar, no faltarán quienes puedan escandalizarse decepcionados por lo que consideren truísmo. Sin embargo, sobre esa misma formulación de principio hemos de observar: primero, la condición por fuerza minimamente anotada que ha de cumplir todo establecimiento veritativo con aspiraciones a la *extensión* universal; además de que, en segundo lugar, no son pocas las notas especificadoras, no obvias incluidas en esa primera formulación. Para empezar, la adscripción del impulso al ámbito psicológico sentimental voluntativo, es decir, absolutamente diferenciado en su raíz causal de toda traza intelectual, según lo hemos venido subrayando hasta aquí en las declaraciones de Gamoneda. En segundo lugar, el impulso poético es un movimiento humano arrancado hacia el *decir*: lo que comprende, al tiempo, la índole expresiva fónica de la acción poética –de donde secundariamente su ajuste eufónico rítmico-musical–, así como la doble tendencia «sintomática» y «apelativa» en términos de funcionalidad lingüística.

La vinculación del sentimiento impulsivo poético con la función «sintomática» del tipo especial de emisores poetas emplaza el peculiar acto lingüístico sobre la base universal antropológica que hemos venido nombrando en trabajos anteriores como *ubicación identitaria* del yo; desdoblada a su vez esta en su correspondiente sentimiento *diferencial de alteridad*. La dialéctica universal de esa orientación determina el impulso simbolizador subjetivo –«fémico» o «émico» en el caso verbal de la poesía– con su triple voluntad representativa; a saber: *sintomática*, desde los sentimientos centrados en la orientación identitaria del yo; *apelativa*, tendente hacia el otro o los otros como sujetos coparticipes similares al yo y emplazados en la alteridad o incluso ensimismada en el mismo yo desdoblado. Por último *mimética*, en tanto que elemento de realidad equivalente de alguna apuesta performativa del sentimiento identitario inmediato del sujeto, que intenta corresponder simbólicamente con alguna determinación posible en el espacio de la alteridad.

La peculiaridad del impulso poético especifica su diferencia en su realidad físico-acústica pura: un ritmo expresivo que hace de la musicalidad la razón constitutiva. Razón determinante que, solo al encajar las voces sonantes necesarias en la «capacitas» sustentadora del ritmo de la línea versal, acabará determinando luego, bajo el trabajo de la conciencia, el conjunto de signos significativos ajustados al diseño sonante impulsado de la previa fórmula musical. Bajo esa autotelia del impulso sonoro, la poesía se separa ya en origen de la expresión verbal comunicativa, con lo que gana condición diferencial de proximidad a las otras operaciones de la simbolización humana acogidas a la condición genérica de *artes*. El origen espiritualizadamente simbólico del arte «oriental», al igual que la culminación esencializante de las artes visuales en la abstracción moderna, subrayan unánimemente su condición de autotelia plasticista con la endorreferencialidad acústica de la poesía; por no hablar ya de la común consistencia sonora por excelencia del arte musical.

Pero si lo general impulsivo acústico compone la base universal originaria de la forma interior poética, el inmediato despliegue de confección poemática desde esa misma «forma» deparará la

singularización diferenciante. A partir de la tendencia singularizadora en el encauzamiento peculiar del sentimiento impulsor hecho cuerpo de poema es donde cabe constatar las modulaciones individuales, personales, del estilo sobre los formantes musicales del soporte simbólico y, en último término, en los signos significativo-verbales que instrumentan y plasman la iniciación rítmico-acústica.

Profundizando uno de los principios explícitos más divulgados por la observación crítica en la obra de Gamoneda: ¿en qué medida no, o sí, se puede considerar base universal impulsiva de su poética la que le han descrito habitualmente un buen número de sus críticos: el principio obvio de toda escritura que establece al «querer-decir»? Pero la decisión literaria de «querer decir», además de que no establece sino lo específico en general del acto de comunicación expresiva, sea o no artística, se encuentra predeterminada por el momento impulsivo previo que apunta al sentimiento-objeto causante de esa necesidad comunicativa de *algo* interesante. Y otro tanto de secundario y determinado me parece que se descubre en el diseño de la dialéctica mítico-espacial de lo *exterior intimado*, un mecanismo con el que Gamoneda traduciría al poema, según Miguel Casado, su creencia sobre la gravitación en las cosas de principios universales que le otorgarían trascendencia a su contingencia concreta; a comenzar por la bien recordada «doloridad» de Jankélévitch¹⁷.

Mucho más evidente todavía se ofrece la secundaridad no primariamente impulsiva de otros dominantes temáticos, como el de la «tierra desposeída de sus tumbas», en los que la crítica ha querido descubrirle a la poesía temprana de Gamoneda la raíz sustancial de alguno de sus diseños-sentimientos más esquemáticos. Imagen dominante más bien temprana esta de las tumbas impulsadas hacia su afloración, cuyo carácter generalizado se aprecia desde los *Primeros poemas*, pero que desciende claramente ya en *Sublimación inmóvil*, pese a formulaciones tan impactantes como las de los pueblos que: «En abrasada gleba / guardan a sus muertos»¹⁸. O cuando, a propósito de un *Divertimento* de Béla Bartók fantaseaba Gamoneda con que «...si pudiera / una tumba cantar, echar fuera / el hervor germinal del enterrado».

A esa plasmación singularizante, profunda aunque ya *sucesiva* del impulso, es a la que suele apuntar la conciencia de artistas y críticos como lo característico constituyente de la forma interior de cada autor particular. Así, en el caso de Gamoneda, las cadencias espontáneas en voces significativas atañen confesadamente a una dominante temática mortal: «prácticamente toda mi poesía se hace en la perspectiva de la muerte», como lo declaraba el poeta en 2002 a sus interlocutores argentinos Fischer y Del Pliego. De manera similar lo había asumido específicamente ya, años antes, en un diálogo con Miguel Casado, de 1993, sobre la presencia de la muerte en el *Libro del frío*; lo mismo que, más tempranamente aún, ya en 1988, cuando en su primer reportaje europeo, «Tierra vendida», refería su sentimiento sobre los muertos como pobladores obsesionantes de su espacio vital, desde *Blues castellano* a *Descripción de la mentira*: «La tierra es mi paisaje y la tierra se me aparece siempre llena de muertos»¹⁹.

¹⁷ M. Casado (2004), «Epílogo. El curso de la edad», A. Gamoneda, *Esta luz*, 592-593.

¹⁸ *Ibid.*, 67.

¹⁹ M. Casado (2009), *El curso de la edad. Lecturas de Antonio Gamoneda*, 21.

En términos generales, de las enumeraciones de temas dominantes en Gamoneda hay que inclinarse, respecto a su radicalidad próxima a la potencialidad genética subconsciente del *impulso*, por aquellos indicios temáticos menos *semántizados*; esto es, por *esquemas* escasamente anotados y por tanto con una *capacidad (capacitas) intensiva* más idónea para su *extensión* universal. (No hace falta ni recordar aquí que en las nociones de «intensión» de notas deficientes y de «extensión» en el número de individuos comprendidos por la definición, nos limitamos a acoger principios elementales de lógica tradicional). De esa fundamentación proyectada del *impulso* a la forma y al contenido de los poemas ensayaré aquí inmediatamente una conjetura –no más que provisional– para el sistema poético de Gamoneda, en la línea de la ensayada por mí anteriormente para poetas como Brines y Claudio Rodríguez.

Es un hecho visible que el esquema espacial *fuera-dentro* configura un buen número de las primeras composiciones del poeta leonés. Así se cumple, por ejemplo, en el poema prohemial de *Sublevación inmóvil*, titulado «Prometeo en la frontera», donde leemos una afirmación con el referido esquema básico:

Si no fuera cobarde, si, más fuerte,
en un rayo pudiera por la boca
expulsar este miedo de la muerte.²⁰

Situación y movimiento que responden en su infraestructura esquemática con el estado sentimental descrito en la última estrofa del mismo libro sobre un viaje en el tren minero de Matallana:

No lo sé, con el tren se aleja
algo que es cierto aunque no pueda ser pensado;
es algo mío y no me pertenece.
Está dentro y fuera de mi corazón.²¹

La crítica de Gamoneda ha enfatizado a menudo implícitamente el esquema *fuera-dentro* para aludir al filtro transfigurante lírico del poeta sobre los elementos de la realidad; bien que esta característica pudiera generalizarse, por extensión, al rasgo mediador más característico de toda simbolización específicamente lírica. Pero, como tal, la insistida explicitud en la obra de Gamoneda de ese filtro puede ser reconducida a caso ejemplar sobre la gravitación temática del esquema impulsivo universalizable *fuera-dentro* que estamos considerando. Así lo descubrimos ejercido bajo fórmulas de síntesis poética muy eficaces en fragmentos del *Libro del frío* como los siguientes: «He oído la campana de la nieve, he visto el hongo de la pureza, he creado el olvido»²², donde los triviales referentes de la «nieve» y el «hongo» comparecen lejanísimos con su transfiguración en los potentes híbridos metonímicos transustanciados en fórmulas de síntesis altamente poética. Proceso de deglución lírica de lo real y de transfiguradora metamorfosis resultante que aparece declarado ya en el paréntesis del poema inmediato: «Ante las niñas observadas por el invierno, pienso en el miedo y en la luz (una

²⁰ A. Gamoneda, *Esta luz*, op. cit., 44.

²¹ *Ibid.*, 86.

²² *Ibid.*, 308.

sola sustancia dentro de mis ojos)»²³. Seguramente porque el poder de fusión a las alturas ya del *Libro del frío*, ha alcanzado en plenitud la fórmula constante de la visión simbólica absoluta; así: «En el espesor del aire hay signos invisibles»²⁴. Capacidad poética de la visión que crecería, ya generalizada sin avisos, en las fusiones líricas de los libros siguientes, bajo fórmulas como la expresada en el definitivo *Arden las pérdidas*: «Cierro los ojos / y arden los límites»²⁵.

* * *

Con el transcurso en madurez de la obra de Gamoneda disminuye también visiblemente el esquema espacial *dentro-fuera*; pero lo hace solo en apariencia para transmutarse en su correspondiente esquemática temporal: la que diferencia explícitamente la memoria interiorizada del *antes* vista desde la actualidad del *ahora*. La situación evolucionada del nuevo esquema inspira ya innumerables poemas en el *Libro del frío*. Entre las decenas de ejemplos posibles, recordemos: «Vengo del metileno y el amor; tuve frío bajo los tubos de la muerte. / Ahora contemplo el mar. No tengo miedo ni esperanza»²⁶; en todo correspondiente con su muy próximo: «La obscenidad entró en mis huesos y, más tarde, aquel aceite sigiloso, el que prepara el corazón». / Ahora vendrán los días de las grandes milongas»²⁷. Esquema de evasión de la vida encarada desde la diferencia en el *ahora*, que en ocasiones puede incluso desmentir la modificación del sentimiento, pero manteniendo su firme gravitación orientadora, como en el primer poema del apartado «Sábado», cuando confiesa que «ayer y hoy son ya el mismo día en mi corazón»²⁸.

El predominio del esquema *antes-ahora* afirma definitivamente su protagonismo impulsor idiosincrásico en Gamoneda al aflorar como soporte temático-perspectivo del libro con balance vital memorioso que es *Arden las pérdidas*. Aquí son mayoría los textos donde se establece la estructura de la argumentación según los índices expresos de la diferencia perspectiva; el primero de todos el que se inicia: «En las iglesias y las clínicas / vi columnas de luz y uñas de acero...»²⁹, seguido de «Vi árboles clamando... / Ahora no veo más que ángulos temibles»³⁰. Incluso enteros poemas se reducen a poco más que a la explicitación de los índices clasemáticos (indefinido de pasado vs. ahora y tiempo presente) del esquema diferencial discriminante, como el que sigue: «Puse mis manos en un rostro y las retiré heridas por el amor / Ahora, el olvido acaricia mis manos»³¹. La memoria del tiempo transcurrido se constituye en recurso evocador *semántico* dentro de la narración autobiográfica de la experiencia, sin que por ello el omnipresente esquema inicial *antes-ahora* llegue a difuminar su

²³ *Ibid.*, 309.

²⁴ *Ibid.*, 375.

²⁵ *Ibid.*, 451.

²⁶ *Ibid.*, 342.

²⁷ *Ibid.*, 347.

²⁸ *Ibid.*, 371.

²⁹ *Ibid.*, 418.

³⁰ *Ibid.*, 421.

³¹ *Ibid.*, 427; véanse otros casos en 431, 457, 454, etc.

condición radical-impulsiva dominante. Es el caso de poemas como los que empiezan: «Esto era el destino...»³²; «He tirado al abismo el hueso de la misericordia...»³³; y sobre todo el extenso balance que se contiene en el penúltimo poema del libro estructurado básicamente así: «Vi una tempestad conducida por lamentos [...] Esto fue la niñez. Más tarde / bajo la niebla azul del metileno, / vi esferas [...] Luego / sentí los dientes del alcohol...»³⁴, etc.

La poética y la poesía de Antonio Gamoneda subraya y corrobora además con singular validez nuestra propuesta del esquema *diferencial-adversativo dentro-fuera* evolucionado a *antes-ahora*, en términos de pauta mínimamente semantizada y por eso inmediata a la constitución del *impulso* universal fundante de la inspiración. Lo tematiza contundentemente así el primer enunciado de un libro tan fuertemente perspectivo en el tiempo como es *Arden las pérdidas*: «Vi descender llamas doradas sobre muros de sombra. Esto fue antes de la aparición de los símbolos», donde la imagen inicial densamente semántica se ve corregida y superada mediante la sugerencia esquemática con la mención del *símbolo*. Tras ello, el proceso de adelgazamiento de las consistencias temáticas e incluso la del mismo esquema sustentador de la antítesis evoluciona hasta su extrema abdicación en el término de la «desaparición». Depuración servida literalmente por el poeta; «*Después, la desaparición* –subrayados nuestros– fue la única virtud de los rostros amados»³⁵.

Ya desde su *Libro del frío* la vocación esquemática del poeta había encauzado en fórmulas extremadamente sutiles sus equivalentes simbólicos de lo real. A recordar la conclusión de un texto tan secretamente guilleniano –del primer Guillén esencial en la «ciudad está loca de geometría... muy elemental»– como el que empieza figurando el desvanecimiento de las sustancias contundentes de otra ciudad circunstancial, adelgazada hasta los confines esenciales de su desaparición: «Esta hora no existe, esta ciudad no existe, yo no veo estos álamos, su geometría es el rocío», bajo el equivalente máximamente esquemático de los números puros «Ah jardines, ah números»³⁶. Como aquel otro bisel de pura sutileza en el extremo filo de los cuchillos, ubicado en el colofón extremo de la estrofa: «Ah la pureza de los cuchillos abandonados»³⁷.

La geometría esquemática, fría, del extremo, numérica, aritmética incluso, antes aún que extensivamente geométrica, exalta en Gamoneda la voluntad impulsada de las formas desmaterializadas hasta su inhibición: aquel «frío de límites»³⁸ en que se sustanciaba la conclusión de su *Libro del frío*. No en balde, el excelente gustador de las artes plásticas que es Gamoneda, había ponderado años antes, ya en *Lápidas*, la incomparable sabiduría del borde que ostentaba Chillida en su *Rumor de límites* (el saber del «fenazo», según me lo confesara amistosamente el escultor junto a su «Peine del viento»), como la mejor garantía estética de sus monumentales formas férvidas: «Oigo

³² *Ibid.*, 377.

³³ *Ibid.*, 416.

³⁴ *Ibid.*, 473.

³⁵ *Ibid.*, 468.

³⁶ *Ibid.*, 341.

³⁷ *Ibid.*, 347.

³⁸ *Ibid.*, 403.

hervir el acero. La exactitud es vértigo»³⁹. De donde las confirmaciones depuradas después en el *Libro del frío*: «Ahora tienes miedo y, de pronto, te embriaga la exactitud [...]: ha venido el afilador. / Oyes la música de los límites y ves pasar al animal del llano»⁴⁰; o en el extremo *Arden las pérdidas*, donde leemos: «Había [...] hélices y números sangrientos / en la pureza de la ira»⁴¹.

La angustia del poeta Gamoneda al explorar el bisel exacto entre los distintos diferenciales –del *dentro-fuera* espacial primero, cuando formulaba el nivel transformador del mundo a través del filtro subjetivo, al *antes* semantizado de imágenes y el *ahora* desnudo de la experiencia definitiva desgastada– se expresa por tanto, mirado más a fondo, como el principio absoluto de la *antítesis*. Antítesis, convivencia torturada de opuestos, que engendra la angustiada melancolía, constante, de Gamoneda. Conciencia desasosegada del poeta por la condición siempre, diferencial de unas antítesis en permanente búsqueda; quizás porque teme tal vez el absoluto de su resolución en el desvanecimiento de la nada, en el total de la desaparición. No es sino la consistencia de la vida propia y de las cosas como trayecto agónico –y no se olvide aquí la etimología de *agon* como combate, como enlace torturado, doloroso, con lo real– hacia su fracaso en el absoluto de la extinción mortal, que sólo la experiencia extrema del Gamoneda de los poemas últimos ha alcanzado a formular bajo el sentimiento desfallecido de «desaparición».

Pero todo aliento de vida, aun el ejercicio del impulso de conciencia tal como lo expresara ya el primer Blanchot, es la peor ventaja para vislumbrar el absoluto de la devastación. Fórmula de la existencia agónica que Gamoneda alcanza a cifrar sinceramente en los últimos textos de *Arden las pérdidas*:

Sin embargo
alguien gime en la habitación. Aún
la desaparición no es perfecta.
No
cesa la ebriedad, no viene
la lucidez sin esperanza⁴².

Mientras alienta la voluntad y la expresión de estar consciente, subsiste la dolorosa sutura. El inalcanzable bisel que inclina al absoluto, negado, excluido incluso por la misma formulación del «abandono» –«y después llorar porque voy a abandonarlos o porque ellos van a abandonarme»⁴³– se desgasta sin límite de término en la desesperación de su inefabilidad:

Ya he hablado del que vigila en mí cuando yo duermo, del desconocido oculto en la memoria ¿También él va a morir?
No sé. Carece
desesperadamente de importancia.⁴⁴

³⁹ *Ibid.*, 236.

⁴⁰ *Ibid.*, 372.

⁴¹ *Ibid.*, 441.

⁴² *Ibid.*, 464.

⁴³ *Ibid.*, 465.

⁴⁴ *Ibid.*, 466.

Porque: «Finalmente, purificados por el frío, somos reales en la desaparición»⁴⁵.

* * *

Dominada por el control del *impulso* fundante, la poesía de Gamoneda se confirma en el conocimiento objetivado de sus críticos como resultado de un «agon» constante entre «voluntad de decir», aliento razonador de representación, y sentimiento melancólico de pérdida; de tal manera que la de Gamoneda se puede definir en su temática y contenido como poesía de la *razón sentimental* o de una muy activa *inteligencia sintiente*. La cuestión, tal como lo venimos planteando en este texto, es confirmar o no si tales sentimientos –no ya, desde luego, las estructuras conceptuales temáticas secundarias de los mismos– han de ser considerados como lo autóctonamente impulsivo en la poesía personal de Gamoneda.

Como cuestión general y teoría de principio, nadie ha puesto en duda razonablemente la condición obvia y primordialmente *sentimental* de la literatura como arte, encuadrada así precisamente desde Hegel y los pensadores románticos como arte-directivo de la tradición artística occidental posclásica. Y sin embargo no es menos cierto que el prejuicio racionalista kantiano contra la irreductibilidad asistematizable de los registros psicológicos de la razón y el sentimiento ha ido excluyendo hasta tiempos casi actuales la constitución confiada de una *Poética sentimental*. Engaña a este respecto, cuando se lee bien y en detalle su contenido, el título de la conocidísima obra de Schiller sobre la poesía «sentimental» contrapuesta a la «ingenua»; habiendo tenido que llegar al movimiento fenomenológico de la psicología artística, con Dilthey y sobre todo con el relativamente resistido Max Scheler, para que la fracción sentimental del arte sea acogida en la plenitud de su acción sistemática, destacada y fundante. Así las cosas, la dualidad iniciadora del *ordo amoris* scheleriano, «amor y odio», en la cadena sentimental adquiere confirmada vigencia y utilidad, a nuestro modo de ver, para determinar la raíz última impulsiva de la poética personal de Gamoneda; si no es la que dualidad amor/odio se quiera elevar incluso, según nosotros lo pretendemos, a estructura contigua del principio universal impulsivo en la simbolización literaria y poética en general.

Permítaseme aquí recordar una de las numerosas explicitaciones al respecto de Max Scheler, donde se eleva el principio ético fundacional del *ordo amoris* antes y sobre cualesquiera consolidaciones voluntativas, cuales el ya dicho «deseo de decir», u otras temáticas del «*ordo rationalis*». Así en el ensayo *Sobre la esencia de la Filosofía y de la condición moral del conocimiento filosófico*, leemos:

Como se puede ver, esta teoría –la del *ordo amoris*– es claramente distinta de todas las teorías sobre un primado del entendimiento o un primado de la voluntad en nuestro espíritu, porque afirma un primado del amor y del odio tanto respecto de todos los tipos de “representación” y de juicio, como respecto de todo querer. Pues no se trata... de subsumir de algún modo los actos del interés, de la atención y los actos del

⁴⁵ *Ibid.*, 467.

amor y del odio a una tendencia y a una voluntad, y es asimismo imposible reducirlos a meras modificaciones del contenido de las representaciones.⁴⁶

En Gamoneda, ostensiblemente, la conciencia comprometida y hasta protagonistamente marcada en sus orígenes históricos por el conflicto político español tras la Guerra Civil, que encuadró muy determinantemente la vida y experiencia del poeta como proclividad lírica esencialmente melancólica, excluye sin embargo llamativamente, por vía del «amor», la conflictividad de sus mensajes con relación al iniciador impulsivo del «odio» scheleriano⁴⁷. Un impulso sentimental el del «odio» al que podemos considerar, por el contrario, decisivamente vinculado el resentimiento ideológico de Neruda o la dominante vital de Luis Cernuda, para traer a colación aquí solo a poetas mayores admirados por Gamoneda.

Con un fondo idílico ambiental infinitamente inferior al de Francisco Brines, por ejemplo, la dulce proclividad temperamental «amorosa» de Gamoneda se inclina, incluso en sus días más combativos, a enjugar los perfiles duros y adversos en la cotidianeidad de lo real (al cotejo: aquellas otras esquinas orinadas, por ejemplo, o los ángeles con alas de navajas en las ciudades de los jóvenes de Paco Brines). Todo ello en su inevitable compromiso de temperar lo adverso bajo las concordias «amorosas» que le inspiran la madre, la familia y los amigos. No hay sino que recorrer las sólidas afirmaciones al respecto en sus primeros *Exentos* y en su *Blues castellano*, para espigar ya abundantes pruebas de la dominante *filía* «amorosa», que le leemos aquí nosotros a Gamoneda. En la congoja extrema –«Estar desesperado, / estar químicamente desesperado [...] Es horrible y sencillo y más que la muerte»–, concurre positiva y reparadora la convocatoria siempre solícita de la madre: «Madre: dame tus manos, lava / mi corazón, haz algo»⁴⁸, de *Exentos I*; y en la tan recordada salutación de *Blues*: «Ustedes saben ya que una sartén / da un sonido a madre por el hierro...»⁴⁹. Lo mismo que, sobre el juego limpio de sus inocentes confesiones –nada rousseauianas por cierto– en «Malos recuerdos»⁵⁰ predomina la resolución diáfana en el amor; lo mismo que en «Ida y vuelta». «Es entonces / cuando, más que en la noche, tu vives en la cólera / y en el amor también. Y te detienes»⁵¹. Con su razón de fondo, a la vuelta misma de la página, en el cuadro enternecedor de la cordialidad humilde de una familia reunida en torno de la sencilla mesa de «Sabor a legumbres»:

Yo siento
 en el silencio manchado
 algo maravilloso:
 cinco seres humanos
 comprenden la vida a través del mismo sabor.⁵²

⁴⁶ M. Scheler (2003), *Gramatik der Gefühle*, vers. esp. de D. Gamper, 180.

⁴⁷ M. Casado, *El curso de la edad*, op. cit., 24.

⁴⁸ A. Gamoneda, *Esta luz*, op. cit., 88.

⁴⁹ *Ibid.*, 97.

⁵⁰ *Ibid.*, 102-103.

⁵¹ *Ibid.*, 105.

⁵² *Ibid.*, 106.

O en la casa amiga de «Visita por la tarde», donde la mujer, cansada en la tarea, pone el instante de amor en la sonrisa: «Y vi el rostro. / Rostro cansado: amor / Y sonreía»⁵³. Porque nunca se extingue en *Blues* el predominio confeso del amor, del amor humano, ternísimo de la mujer en pago y prenda del amor general:

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.⁵⁴

Resolución constante, pues, del móvil raigal del *amor* para toda la obra del poeta. Invariablemente proclamado y paladino en *Lápidas*: «...Yo vi el cansancio y la ebriedad azul / y tu bondad como una gran mano avanzando hacia mi corazón»⁵⁵; aguzado por las laceraciones gélidas de la experiencia sedimentada ya en el *Libro del frío*: «¡Cuanta dulzura pesa en tus labios aún, agonizante!»⁵⁶. Amor constante en la ancianidad memoriosa de *Arden las pérdidas*: «Mi mujer tuerce sus huesos y quema sus cabellos, su vejez envuelta en una piel húmeda de amor»⁵⁷; y amor resolutivo, eternizado ya, petrificado en la despedida inútil de la vida, con los poemas últimos del libro: «Ya / todo es incomprensible. Sin embargo, / amas aún cuanto has perdido»⁵⁸.

La persuadida razón amorosa de Gamoneda, más allá de las adversidades de una vida lamentablemente fría y temerosa, se le acaba resolviendo siempre en fórmulas poéticas de un «amor» activo en los amaneceres helados del trabajo primero y hasta en las desoladas horas extremas del bisel de la desaparición; pero siempre, siempre, evitando las encrucijadas del «odio» scheleriano. Y si la restauración del equilibrio idílico contra sus terribles momentos transgresores puede ser dada como tensa fórmula resolutiva de la narración vital de Claudio Rodríguez, la novela lírica de Gamoneda, incluidas los vislumbres más duros y antitéticos de su *Descripción de la mentira*, hasta la deserción de toda búsqueda ante el deslizadero de la desaparición en *Arden las pérdidas*, se preserva como una lección integral de superioridad concorde y de sublime generosidad.

Profundizando ya, para concluir por ahora, en la cuestión universal de la entidad impulsora del *ordo amoris*, no será ocioso advertir aquí que el despliegue *esquemático diferencial-adversativo* que representa la dualidad iniciadora del *amor* y el *odio*, se ordena en su extremo al principio sentimental impulsivo de la vivencia de lo real en referencia al *sentimiento identitario del amor-propio*; ápice último donde convergen y desde el que se proyecta la totalidad de los actos psíquicos, los cuales incluyen, como es evidente, la voluntad literaria de decir. De nuevo en esto, convocamos al clarividente índice de Max Scheler en una observación inmediatamente previa al texto de *Sobre la esencia de la Filosofía* que citábamos antes:

⁵³ *Ibid.*, 128.

⁵⁴ *Ibid.*, 131.

⁵⁵ *Ibid.*, 232.

⁵⁶ *Ibid.*, 400.

⁵⁷ *Ibid.*, 425.

⁵⁸ *Ibid.*, 472.

Pero dado que el amor y el odio son, en el grupo de los actos emocionales, los modos de actos más originarios y los que abrazan y fundamentan al resto de tipos de actos (interesarse, sentir algo, preferir, etcétera), constituyen también las raíces comunes de nuestra actitud práctica y de nuestra actitud teórica y son los actos fundamentales, los únicos en los que nuestra vida teórica y práctica encuentra y conserva su unidad.

La conciencia unificada de *identidad* se nos revela así como lo inicial en que se contrasta y fundamenta positiva y amorosamente la *alteridad*. Una concordia deseable y aproximable, pero también, en otras coyunturas adversa diferencia irreconciliable y odiosa. En esa posición irreductible de inicio de la centralidad antropológica de la conciencia única de *identidad* encuentran su punto de partida los subsiguientes mitos personales desplegados hacia la innumerable potencialidad de las diferenciadas semánticas poéticas.

Así, por ejemplo, de la incompatibilidad odiosa del yo personal con la alteridad adversa, constitutiva en poemas como «Ciudad de meseta», arranca la poderosa impulsión fundadora del «Canto del caminar» tematizado en distancia y fuga en *Don de la ebriedad* del supremamente elogiado por el exigente Gamoneda, Claudio Rodríguez. Convertido después en intención idílica de acercamiento y regreso, consumada ya la primera transgresión, la contraposición sentimental se despliega más tarde en el libro *Conjuros*. Un reajuste, por lo demás, que nunca llegaría a ser perfectamente completo ni aquietado en el poeta zamorano, pues, como bien se sabe, a partir de *Alianza* y *Condena* se entablaría en la existencia poetizada de Claudio el inevitable juego de estaciones que deciden alternativamente el canto idílico o las maldiciones transgresoras.

No diferente ha de ser la encrucijada iniciadora previa al desarrollo del mito personal en otro contemporáneo de Gamoneda, Francisco Brines. En este, la firmeza en el equilibrio identitario impone resueltamente la temprana sustitución del principio divino del dios-amor bien de su pasado infantil de educación doctrinaria, por el supremo impulso del amor sublimadamente humano hacia D.K. Amor por cierto bien desdoblado y exento de las llamativas fórmulas mercenarias de la lujuria tan precozmente incorporadas explícitamente a su poesía. Así se erige el constante equilibrio identitario de la cotidianeidad de Paco Brines, confortable y familiar en «La espera» de sus tardes de verano en Elca, como en los felices días de viaje junto al «Extranjero» por las playas sagradas de Agrigento. Firme la sólida identidad de Brines, preservada de toda mala conciencia de transgresión desestabilizadora desde *Las brasas* a *El otoño de las rosas*, como no sean las sombras metafísicas avizoradas desde sus *Insistencias en Luzbel*, o las inevitables amenazas mortales de *La última costa*.

No podía dejar de gobernar invariablemente tampoco el universal principio de la conciencia identitaria de origen en la raíz impulsiva de las selecciones voluntativo-sentimentales de Antonio Gamoneda. Lo peculiar además en su caso lo pone, como ya se ha visto, la solidez innegociable de esa constancia en la concordia «amorosa», exenta a las transgresiones de un Rodríguez y, aún más, al balance resentido de Luis Cernuda. La hostilidad tenebrosa y fría que el cerco de la hostil alteridad puso muy tempranamente y por largo tiempo a la existencia de Gamoneda, actúa a la luz de su obra como un fondo objetivo de conciencia intangente –incluso en su *Descripción de la mentira*– con su fornido natural identitario. Una ética, la de Gamoneda, centrada y nutrida en su conjunto de concordias

salvíficas en lo real: la madre, la esposa, las hijas, la solidaridad con los compañeros y con los demás, sentidos «amorosamente» siempre como prójimos; lo que quiere decir, reveladoramente, muy «prójimos» al yo.

Principio de convergencia activa el de la *identidad fundante*, a partir de cuyo *impulso* universal procede, en el poema como en los demás ordenes activos y simbolizadores, la diversificación que engendra la variedad de «mitos personales», donde se establece la variedad inconfundible –y en el último extremo la singularidad personalizada «de las obras literarias y poéticas». *Universalidad* antropológica del impulso sentimental, por tanto, que con la *singularidad* de los mitos personales poéticos, como haz y envés solidarios en el despliegue simbolizador de la poesía, deciden libremente el destino, el interés y la altura, la imprevisible «gracia» de las innumerables *inscripciones* personales de los poemas de Gamoneda.

Referencias bibliográficas

CASADO, Miguel, «Epílogo», *Esta luz. Poesía Reunida (1947-2004)*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2004, 575-627.

———, *El curso de la edad. Lecturas de Antonio Gamoneda*, Madrid, Abada, 2009.

GAMONEDA, Antonio, *Esta luz. Poesía Reunida (1947-2004)*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2004.

PALOMO, Carmen (ed.), *El lugar de la reunión. Conversaciones con Antonio Gamoneda*, Burgos, Dos soles, 2007.

SCHELER, Max, *Gramatik der Gefühle*, vers. esp. de D. Gamper, Barcelona, Crítica, 2003.