

## DE CABO A CODA: EL *CONTINUO INTERIOR* DE ANTONIO GAMONEDA

Ángel L. PRIETO DE PAULA

Universidad de Alicante

**R**emitiéndose a otro trabajo precedente, el poeta Tomás Sánchez Santiago ha dicho que Antonio Gamoneda es «una molestia metodológica»; para añadir a seguida: «En efecto, como es sabido, el perfil de Antonio Gamoneda no encaja con las previsiones de la ingeniería generacional, cuyos métodos se han puesto en cuarentena una y otra vez pero, a la larga, han marcado la pauta para organizar –y, lamentablemente, quizás también para empobrecer– el panorama poético del siglo XX en lengua española»<sup>1</sup>. Subraya así su difícil integración en el organigrama generacional trazado por opacos funcionarios culturales y críticos de escalafón. La descalificación contra los modos y los métodos generacionales, y más allá contra los simplemente historiográficos, termina irradiando hacia la vida cultural española. En realidad, esta manera de pensar a propósito del poeta no solo no es excepcional, sino que se ha convertido en una recurrencia; cabe decir, en una línea de pensamiento ortodoxo. Pero debe aclararse que, hasta 1977, a punto de publicarse las primeras cartografías generacionales<sup>2</sup>, en las que él no tuvo cabida, Gamoneda solo había editado un libro de poemas; en concreto, *Sublevación inmóvil* (1960), cuya profundísima revisión en la reunión de su obra *Esta luz* (2004)<sup>3</sup>, mucho más que un remozamiento estético, indica la distancia –también de calidad– entre aquel Gamoneda y el que consiguió imponer su voz ya en el arrabal de senectud. De hecho, las lanzas se tornaron cañas –a veces ocurre– con *Descripción de la mentira* (1977) y *Edad* (1987)<sup>4</sup>. Desde entonces, ni los críticos le niegan el lugar que merece ni él rehúsa ocuparlo. Una catarata de premios, una cascada de elogios que antes se le escatimaron y la asunción general de su valía poética parecen haber dado la vuelta a la situación de desatención que el poeta soportó buena parte de su vida.

En un sentido u otro, todo lo precedente vendría a explicarse por el hecho de que el poeta no fuera tenido en cuenta hasta 1977; y no viviera un auténtico *re-conocimiento* hasta diez años después. Se han argüido numerosas y bien diversas razones para dar cuenta de ello, pero, por lo sugerido atrás,

<sup>1</sup> T. Sánchez Santiago (2006), «La armonía de las tormentas», introducción a A. Gamoneda, *Antología poética*, 8.

<sup>2</sup> J. García Hortelano (ed.) (1978), *El grupo poético de los años 50*; A. Hernández (ed.) (1978), *Una promoción desheredada: la poética del 50*.

<sup>3</sup> A. Gamoneda (2004), *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)*, epíl. de Miguel Casado.

<sup>4</sup> A. Gamoneda (1987), *Edad (Poesía 1947-1986)*, ed. Miguel Casado.

preponderan las que responsabilizan a la sociedad literaria. Pero quizá no haya que ir muy lejos para entender el asunto en sus términos cabales: dada la textura de su mito personal, Antonio Gamoneda es un autor de madurez; lo que contraviene otro tópico muy asentado: el de que la poesía es una tarea propia de la juventud, frente a otros géneros que agradecen la congelación del fervor y la camisa de fuerza favorables, por ejemplo, a la arquitectura de la novela. Lo cierto es que hay poetas que alcanzan en la vejez una plenitud antes solo esbozada; lo cual justifica, en muy buena medida, el que se les tenga en cuenta en ese preciso momento en que su voz adquiere auténtica singularidad. Antonio Gamoneda es uno de los casos en que el advenimiento de la vejez propicia la conformación de su poesía mejor y, sobre todo, más *auténtica* (de él mismo, por singular y por exclusiva). En ese momento, la poesía muestra una cargazón semántica en la que ha ido registrándose, en sus propias palabras, «un discurso inseparable de hechos interiorizados (he dicho ‘interiorizados’, no ‘interiores’) que han proporcionado cuerpo y carácter a mi vida»; lo que inmediatamente se concreta en una afirmación del nudo estético de su obra, decantado en la maduración existencial y en la paulatina aproximación a la muerte: «mi poesía (y quizá la de todos, quieran o no quieran) es el relato de cómo avanzo hacia la muerte»<sup>5</sup>.

Dejando a un lado un libro como *Subelevación inmóvil*, el que habría de seguirle, *Blues castellano* (1982, pero escrito en la década del sesenta), supuso la verbalización de la conciencia proletaria del autor, que cuajó en unos ritmos influidos por los cantos negroamericanos fundacionales del *jazz*, con sus paralelismos y sus hileras monocordes, y con la reducción de la complejidad sintáctica a una sarta enunciativa y salmódica. En buena medida, *Blues castellano* es el resultado de la fusión entre la estética personal y los ejercicios de «mudanzas» de autores medulares en su poética; especialmente el turco Nazim Hikmet, algunos de cuyos poemas –mediante repoetizaciones, traducciones a medias, antetextos y aclaraciones– reaparecen aquí, escritos de nuevo o desleídos en las composiciones de su libro. En ellos está la base de una poética que a partir de entonces no haría más que crecer expresivamente. Lo más importante, a los efectos tonales, era la exhibición (¿impúdica?: sea) de un cierto patetismo que casaba mal, o no casaba de ninguna forma, con el ironismo de que harían gala algunos de sus coetáneos practicantes de la poesía de la experiencia, y que hasta se ha llegado a considerar –con alguna exageración, a mi juicio– una marca generacional. En ese medio cultural, resonaba con fuerza la taxatividad elocutiva de Gamoneda, tan lejos de ironías como parecía corresponderse con la poesía de un proletario, según él mismo señala: «La ironía no pertenecía al estilo de mi clase. Teníamos –yo también– cierto derecho al patetismo, exhibición viciosa que afecta, me parece a mí, al cincuenta o al sesenta por ciento de la poesía producida en los últimos quinientos años»<sup>6</sup>.

Concluido el franquismo y disuelta la razón de la resistencia que había explicado buena parte de su conducta, en 1977 Gamoneda dio a la luz *Descripción de la mentira*. Hasta entonces no hubiera podido recriminarse a ningún lector el desconocimiento de un poeta aislado en su provincia, de escritura ocasional, con ritmos irregulares de publicación y desvinculado de las estéticas de mayor

<sup>5</sup> A. Gamoneda (2000), *Solo luz (Antología poética 1947-1998)*, 7.

<sup>6</sup> A. Gamoneda (1993), «Sobre Nazim Hikmet, los *negro spirituals* y mi *Blues castellano* », VV. AA., 145.

rendimiento en esos años. A partir de ese año, sin embargo, la desatención no puede interpretarse sino como síntoma de incuria o de pereza intelectual. Contundido hasta la enajenación por el sufrimiento personal y social, y tras largo tiempo de permanecer encallado en la mudez, el poeta echa de repente a andar en pos de unas palabras iniciales que desatascan la obturación verbal y dan forma a un estado kafkiano de estupor: el de un hombre perdido entre unas ruinas barrocas, cuya voz recuerda, por su noble enfatismo, al Isaías bíblico. Para reconocerse recurre a una memoria fragmentaria y discontinua, mediante asedios en oleadas a un dolor antiguo y terebrante, en cuya concreción simbólica el viejo ruralismo conecta con el irracionalismo vanguardista, y todo ello aliñado con una presencia de la infancia que penetra en la percepción sensible de esta voz:

De los desvanes baja un clamor de palomas. Es el sonido de mi infancia.

Mis propiedades son débiles: un tejido de cáñamo, leche –azul en los bordes– y la contemplación de los espías.

Estas son las huellas de mis ojos, las condiciones de mi alma.<sup>7</sup>

Sin un cierto grado de cercanía *simpática*, el libro nos aparece como un artefacto retórico de notabilísimo fragor; pero no es fácil resistirse a su cadencia atronadora, al empaque de la confesión que porta: la del desconcierto que sucede a la confesión del fracaso, donde el monólogo (centrífugo: del yo al mundo) y el monodílogo (centrípeto: una suerte de conversación especular en que el sujeto se vuelve hacia sí) cuajan en un discurso de afirmaciones axiomáticas y de preguntas azoradas. Todo ello genera un texto henchido y atribulado, con cláusulas melismáticas de gran firmeza enunciativa, ajenas a los quiebros irónicos –ya se ha explicado antes– de muchos coetáneos. Dispuesto en secuencias de versículos empastados por silencios grávidos de sentido, el libro se organiza a través de núcleos temáticos tales como el fracaso personal y colectivo, el aterimiento de la infancia en un León semiurbano, las regresiones memoriales a un dolor que no mengua, la figura imponente de la madre, la humillación histórica.

Si cabe afirmarlo así, *Lápidas* (1987) no es tanto el resultado de un proceso literario de diez años –aun cuando pudiera entenderse de este modo– como el de un compromiso compositivo a partir de materiales heterogéneos, que ni siquiera nacieron como proyecto unitario que hubiera guiado la escritura de cada tramo o elemento constituyente. En otras palabras, se trata de un libro complejo, formado por anexión de textos con una génesis diferenciada, y cuya diversidad viene manifestada ya en su armazón rítmica: buena parte de su sección segunda, y toda la tercera, son estampas en prosa, a las que conviene más ajustadamente la referencia del título a las *lápidas*, por el carácter contundente y sentencioso, pero también por su contextura acotada, estática y no sucesiva. El resto del libro aprovecha los recursos métricos utilizados en *Descripción de la mentira*, relativos al sistema rítmico donde las acometidas versiculares son, con su fluencia entrecortada –repeticiones y avances, avances y repeticiones–, el modo más señalado de producción rítmica.

---

<sup>7</sup> A. Gamoneda, *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)*, op. cit., 209.

A tenor de lo dicho, y dada la circunstancialidad de su escritura, alguien podría pensar que nos encontramos ante un libro menor. Añádase que, de los cuatro apartados del mismo, tres están formados por escritos publicados con antelación y, más importante, nacieron para iluminar o prologar libros ajenos, homenajear a escritores o pintores, o fueron pensados como una parte de un conjunto, generalmente plástico-literario, del que aquí solo se muestra la vertiente literaria. Pues bien, *Lápidas* dista de ser un libro menor (en relación con los restantes de Gamoneda): si su organización parece circunstancial, el universo que revela es el del Gamoneda más auténtico; y el carácter relativamente instrumental de varios de estos escritos no les roba especificidad y expresividad literarias. Y nada se diga del apartado cuarto, donde se ofrece un anticipo de su ideación de la decrepitud y de la muerte, que se asentará en *Libro del frío* ya con absoluta soberanía.

Tras *Lápidas*, donde se deshacen casi por completo los paradigmas métricos clásicos y el realismo representativo, *Libro del frío* (1992) es el anuncio desolado de una desaparición inminente. Toda su obra, él lo ha dicho o dejado percibir, es una *consideratio mortis*, de manera que las cogitaciones acerca de la muerte son el hilo que da unidad y progresión a la obra de Gamoneda, dilatada en años y en títulos; el *continuo interior* que singulariza su mito personal de cabo a coda. Este libro consigue, de manera palmaria y se diría que definitiva, el timbre y el tono que servirán de aquí en adelante para verbalizar cadenciosamente esa meditación nodal sobre la inexistencia.

Que se trata de una obra excepcional en la poesía de nuestro tiempo puede afirmarse sin la cautela de tener que guardar la ropa. *Libro del frío* es una incursión lírica en las postrimerías que marca, a mi juicio, el momento de máxima tensión de esta voz. Cotejado con su obra inmediatamente anterior, muestra como una exudación o un rezumo existencial que se han ido coagulando en palabras, allí donde la expresión aparece en una sostenida dislocación a punto del descuartizamiento; y todo ello sin recurrir al aparato escénico y a la plétora verbalista de *Descripción de la mentira*. De este modo, la dicción se contrae hasta dar en unos versículos abismáticos y gélidos como una hoja de acero. En ellos refiere Gamoneda, con un patetismo tajante y estremecedor, un éxodo construido sobre los patrones místicos del despojamiento de los ropajes del mundo y de la *subida al monte*, a través de un camino angosto en cuyas laderas hay yerba negra y sombrías azucenas cárdenas:

Tengo frío junto a los manantiales. He subido hasta cansar mi corazón.

Hay yerba negra en las laderas y azucenas cárdenas entre sombras, pero, ¿qué hago yo delante del abismo?

Bajo las águilas silenciosas, la inmensidad carece de significado.<sup>8</sup>

A su llegada a la cima, el peregrino se enfrenta al abismo bajo el que se extiende, como la tierra de promisión ante Moisés en el monte Nebo, una luz de la que ya no se regresa. En las estribaciones de ese monte ve algunas señales de la devastación. Tendido sobre maderas agrietadas por las lágrimas, ante él se dibuja un claror que se confunde con la muerte: «ya sólo hay luz dentro de mis ojos». En

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, 307.

este viaje definitivo lo ha guiado un mapa de símbolos, retazos incompletos de una existencia atribulada: cánulas del sufrimiento y sanatorios abandonados, tristeza del carburo, el metileno, los tubos de la muerte. Por todos los lados, un sinnúmero de animales que serpean, vuelan, hozan: gavilanes, palomas negras, reses aturdidas y de mirada impávida ante los cuchillos industriales, termes de la madera, yeguas fecundas o tábanos tristes.

Esos mismos o parecidos animales reaparecen en *Arden las pérdidas* (2003), un libro que corresponde al ámbito creativo del anterior, y que remite a los momentos más doloridos del pasado, hasta que el miedo preternatural ha terminado deshaciéndose en la pasión helada de la indiferencia. El amor que aún se expresaba en *Libro del frío* con temblorosa precariedad («Nuestros cuerpos se comprenden cada vez más tristemente, pero yo amo esta púrpura desolada») se retira ante la inminencia de «un territorio blanco abandonado por las palabras».

Si en el primer poema de *Libro del frío*, al comienzo de la ascensión, el poeta certificaba su desvalimiento («Tengo frío junto a los manantiales»), en el segundo de *Arden las pérdidas* hace lo propio: «Tengo frío bajo un arco que separa la existencia y la luz». La existencia «es sólo un grito negro, un alarido ante la eternidad», y la luz es la muerte. Allí procedía el autor a una unión de contrarios ante la contemplación del fin («Ahora contemplo el mar. No tengo miedo ni esperanza»); en esta ocasión apostilla: «mi pasión es la indiferencia». Ante él se va fraguando en sueños un espacio cuya blancura anticipa la invisibilidad: «Las uñas de animales inexistentes arrancan nuestros ojos en los sueños».

*Arden las pérdidas* está recorrido por una pena arterial que proviene de los «residuos de tormentas y sollozos» de otro tiempo. En la primera parte, el poeta expresa el aprendizaje de la nada en la que desembocan esos residuos, y en la siguiente –*Ira*– queda reducido a una mirada colérica que registra la infancia y los desastres de la guerra, el dolor de la madre, la vejación de la enfermedad: «Veo el perfil de los cuchillos», «Vi / la raíz morada del augurio», «vi / sangre en las iglesias amarillas», «Vi / cuerpos al borde de / las arterias frías», «Vi / los alambres y las cuerdas». Al atravesar la raya de la muerte (sección *Más allá de las sombras*) se pierden los pobres ecos de la existencia, cada vez más inaudibles, hasta anticipar en el último apartado el proceso orgánico de la descomposición: «Pesan las frutas corrompidas, hierven las cámaras corporales». Dios ha desaparecido, y en el vacío solo quedan estos versículos de una belleza inhóspita e insondable, regidos por los compases de una pavana fúnebre.

En el año 2004 aparece *Cecilia*, un libro que descansa en el universo simbólico de los dos anteriores, pero que introduce, como forma de compensación espiritual, la ternura que se disuelve en el sentimiento de la desaparición. Una vida que se alarga hasta la muerte da la mano a otra vida –la de la nieta que cede su nombre al librito– que asoma a los predios del mundo con una insolencia no sabida.

A partir de ahí, el poeta fue sintiendo ya muy pronunciadamente el sonajero de los premios y los reconocimientos, no importa si tardíos, como algunos creen. El padecimiento de una afonía le perturbó en el trance de recoger los aplausos que ya pocos le negaban; pero también sirvió como símbolo de ese *no decir* en el que, cada vez con más consistencia, se ha ido asentando su poética de la desaparición.

Es el caso que todo ello apunta hacia una nueva realización textual, que de momento ha dado en un anticipo titulado *Extravío en la luz* (2008)<sup>9</sup>, cuaderno encabezado por dos pórticos de su hija Amelia Gamoneda («A la escucha» y «Entre memorias»), y contrapunteado por una veintena de grabados del también poeta Juan Carlos Mestre. En el primero de los prólogos, Amelia Gamoneda conecta dos silencios que asaltaron al autor, con distinta vigencia temporal. El primero fue el que precedió a la composición de *Descripción de la mentira*, un silencio de largos años, que se rompió con la imagen de un niño que otea la calle tras los barrotes del balcón de su casa, desde donde ve marchar hacia la cárcel de San Marcos de León, y a la desaparición al cabo, a las cuerdas de presos en la represión franquista. En *El cuerpo de los símbolos* es explícito: «Desde mis balcones podía ver la represión iniciada con la guerra civil: los preparatorios, el miedo, los gritos de las familias, la sangre en la calle»<sup>10</sup>. Ese sabor a hierros oxidados conducía hacia el término de la nada: «El óxido se posó en mi lengua como el sabor de una desaparición», había arrancado, más de tres décadas atrás, *Descripción de la mentira*. El segundo silencio es el que recientemente le produjo la afonía, y en el que el sabor dominante es ahora el de la vejez, la mirada desvalida y, al final de todo, la oclusión verbal, pues la poesía se aviene mal con los laureles sociales que, en estos años, coronan la frente del poeta. En tal sentido, y siempre de la mano de la doble prologuista, entendemos que ese peligro —el de que la mudez temporal supusiera una definitiva huida de la poesía— comportó un estado de conciencia vigilante frente a los agasajos del mundo.

Los seis poemas de *Extravío en la luz* arrastran un lastre memorial que, como olas sucesivas que se atropellan rompiéndose el espinazo antes de morir en la orilla, vierten sus regurgitaciones sobre el presente. En ese lastre se han ido condensado los *casos* del dolor, un miedo circular que se alimenta a sí mismo, una sarta de crueldades de la Guerra Civil y, muy en especial, las realidades somáticas que en su exceso de realidad terminan convertidas en abstracciones simbólicas: así cabe entender la *miseria clínica* del cuerpo. En ningún momento, que yo sepa, ha logrado el poeta una simbiosis tan certera entre el alma de su poesía y la presencia de los humores, las secreciones y las efusiones viscerales, concretadas en su punto más opaco en «las sustancias / de la niebla intestinal». Y parecida catarsis se logra en el poema titulado «Canción errónea», en cuyo paisaje nada bucólico reinan escoriales de la podredumbre, allí donde los desechos de la civilización (paños ensangrentados de los hospitales, inmundicias donde liban los insectos) amenazan con ocupar, como un ejército de sitio, los últimos espacios donde crecía la yerba.

Nadie diría que el poeta está rebañando agónicamente los restos de su poesía: esa poesía que asoma pujante y personal, macerada en los trabajos y los días, insomne y abismática, estrictamente personal pero también —no a pesar de ello, sino debido a ello— testimonio verdadero de su tiempo histórico.

<sup>9</sup> A. Gamoneda (2008), *Extravío en la luz*, preám. de Amelia Gamoneda, grab. de Juan Carlos Mestre.

<sup>10</sup> A. Gamoneda (1997), *El cuerpo de los símbolos*, 171.

### Referencias bibliográficas

- GAMONEDA, Antonio, *Edad (Poesía 1947-1986)*, ed. Miguel Casado, Madrid, Cátedra, 1987.
- , «Sobre Nazim Hikmet, los *negro spirituals* y mi *Blues castellano*», VV. AA., *Antonio Gamoneda*, Madrid, Calambur, 1993.
- , *El cuerpo de los símbolos*, Madrid, Huerga & Fierro, 1997.
- , *Solo luz (Antología poética 1947-1998)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2000.
- , *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)*, epílogo de Miguel Casado, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2004.
- , *Extravío en la luz*, preám. de Amelia Gamoneda, grab. de Juan Carlos Mestre, Madrid, Casariego, 2008.
- GARCÍA HORTELANO, Juan (ed.), *El grupo poético de los años 50*, Madrid, Taurus, 1978.
- HERNÁNDEZ, Antonio (ed.), *Una promoción desheredada: la poética del 50*, Madrid, Zero-Zyx, 1978.
- SÁNCHEZ SANTIAGO, Tomás, «La armonía de las tormentas», introducción a A. Gamoneda, *Antología poética*, Madrid, Alianza, 2006.

TROPELIÁS