

**HACIA LA «AURORA DEL CONTORNO»
UNA LECTURA DE CECILIA [2000-2004] DE ANTONIO GAMONEDA, ESTA
LUZ POESÍA REUNIDA (1947-2004)¹**

LAURENCE BREYSSE-CHANET
Universidad París IV- Sorbona Crimic

Resumen

Dedicado al estudio de *Cecilia*, último poemario de *Esta luz* de Antonio Gamoneda, el artículo «Hacia la “aurora del contorno”» se centra en dos ejes. Primero, se interroga la presencia del epígrafe del poema cubano José Lezama Lima, «La luz es el primer animal visible de lo invisible.» Asimismo, se sigue el paso de un primer poema, nunca publicado como tal, hacia el libro *Cecilia* aún inédito (poema incluido en un Catálogo de homenaje a Lezama, en 2001), al poemario casi clandestino por poco conocido *Pétalo herido* (siete poemas, publicados en 2002, en la editorial francesa Trames), hasta la última etapa de un «camino de luz»: *Cecilia*. ¿En qué medida fue Lezama Lima «padre momentáneo» para Antonio Gamoneda? En torno a la coincidencia con la luz lezamiana, en torno a una correspondencia inexplicable pero cierta, giran aquellas páginas, atentas a la movilidad de la escritura gamonediana, que crea su realidad.

Palabras clave: escritura poética, Antonio Gamoneda, *Cecilia*, José Lezama Lima.

Abstract

Dedicated to the analysis of *Cecilia*, the last collection of *Esta luz* de Antonio Gamoneda, the article «Hacia la “aurora del contorno”» is focused on two main lines. First, we investigate the presence of the Cuban poet Lezama Lima’s epigraph, «La luz es el primer animal visible de lo invisible.» We also follow the way from a first poem never published, for the book *Cecilia* unpublished yet (poem included in a Catalogue about Lezama Lima, in 2001), to *Pétalo herido*, a book almost secret (seven poems, published in 2002, by the french editor Trames), to the last stage of a «way of light»: *Cecilia*. How could Lezama Lima be a «momentary father» for Antonio Gamoneda? Into a coincidence with Lezama’s light, into an inexplicable but certain correspondence, are involved these pages, inquiring into the mobility of the gamonedian way of writing, which creates its reality.

Key words: poetic writing, Antonio Gamoneda, *Cecilia*, José Lezama Lima.

¹ Antonio Gamoneda, *Esta luz Poesía reunida (1947-2004)*, epílogo Miguel Casado, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 2004. Cito directamente en mi texto por esta edición. Antes de su inclusión en *Esta luz* (477-510), *Cecilia* se publicó primero en Lanzarote, Fundación César Manrique, Col. “Péñola Blanca”, 2004. Las versiones son idénticas.

*Aquí llegamos, aquí no veníamos,
fijo la nebulosa,
borro la escritura,
un punto logro y suelto la espiral.
Aurora del contorno y baila el remolino.*

José Lezama Lima, «Aquí llegamos»,
Fragmentos a su imán

*Trouver la petite porte, dans un angle d'un
bas côté, descendre par les marches glissantes et qui
tourment, longtemps, craindre d'avoir à désespérer
mais arriver sur la berge qui est serrée contre un
désordre de pierres sombres.*

Yves Bonnefoy, «Aut lux nota est aut
capta hic libera regnat», *L'imaginaire
métaphysique*

La luz, «más allá de la nieve», «más allá de la posibilidad» (*Descripción de la mentira*, 190), la luz, «más allá de la sombra» –según el título decisivo de la tercera de las cuatro secciones de *Arden las pérdidas* (449-457)²–: «más allá de la muerte» (*Sublevación inmóvil*, 190). Esta luz: el título que abarca cuarenta y siete años de la escritura poética de Antonio Gamoneda suena como una promesa. O quizá como una respuesta, en el sentido que el poeta cubano José Lezama Lima confiere a la palabra: «La poesía es la anotación de una respuesta, pero la distancia entre esa respuesta, el hombre y la palabra, es casi ilegible e inaudible.»³ El yo poético de *La tierra y los labios*, el primer poemario, de 1947-1953, surge con la luz inocente y predestinada de junio:

igual, digo, que una calle
sin tiempo, loca de luz,
sola, suena acuchillada,
tu nombre, Junio, de perro
trabaja en mi corazón
y de repente comienza
la tempestad del recuerdo. (32)

² Pienso asimismo en el trabajo titulado *Más allá de la sombra*, donde diez breves poemas de Antonio Gamoneda acompañan diez serigrafías de Bernardo Sanjurjo. Aunque se pueda considerar lateral respecto a su obra poética, me parece relevante su toma en cuenta para seguir la evolución del trato gamonediano de la luz. Cito palabras de la introducción por Antonio Gamoneda, titulada «Más allá de la sombra»: «"Más allá de la sombra" es una expresión que aparece, quizá más de una vez en mi escritura y, por su lado, en las piezas de Sanjurjo, el que podríamos llamar primer término consiste también en una propuesta visual sombría. A partir de ésa, Sanjurjo organiza la sucesión forma/color en una serie de superposiciones o, dicho de otra manera, hace que la ordenación cromática y formal se organice "más allá de la sombra", "detrás" de un primer término sombrío.» (*Más allá de la sombra*, Bernardo Sanjurjo, obra gráfica 1999-2002, Antonio Gamoneda, poemas 2002, Oviedo, Centro Regional de Bellas Artes, Museo de Bellas Artes de Asturias, 2002, p. 10-11.

³ José Lezama Lima, «Pascal y la poesía», *Tratados en La Habana*, Cuba, La Habana, Universidad Central de Las Villas, 1958, p. 178.

La tempestad se origina para siempre en el verano del año 36, con la «gran luz veraniega» del drama y sus «datos iniciales», inolvidables, como lo recuerda Antonio Gamoneda en una entrevista con José Manuel López de Abiada.⁴ Es cuando se abre el «zaguán del miedo» (*Lápidas*, 246), que tiñe de rojo la luz en la córnea infantil, de la que surgirán las visiones abrasadas – «pienso en el miedo y en la luz (una sola sustancia dentro de mis ojos.)» (*Libro del frío*, 309)–. Amenazados, frágiles guardianes de la serenidad, los «cristales de mi infancia son causa de la imposición de una luz que les antecede en muchos días desde que existió la solemnidad y la pureza.» (*Descripción de la mentira*, 195) Pues con *Descripción de la mentira* se impone la visión de la luz que traspasó aquellos cristales, «luz de la desaparición», que lleva de la obsesión a la creación, único conjuro de la memoria, en la región de la *melancolía música*.⁵ En seguida la muerte es espacio sonoro: «Un sonido en la muerte: mis oídos llenos de luz y las palomas elevadas sobre los actos de la policía.» (*Descripción de la mentira*, 215) Por sus caminos «de azucena y de sombra» (*La tierra y los labios*, 27), la escritura de Antonio Gamoneda va a desarrollar una intensificación de la luz, o mejor dicho de las luces, como expresión sensible de lo que para el sujeto es la realidad creada por la escritura. Ya lo sabe intuitivamente al final de *Sublevación inmóvil*: «Veo la vida en el centro de la luz» (67). Podemos recordar aquellas palabras de Yves Bonnefoy:

La lumière, métaphore fondamentale autant que gardée ouverte, va se faire l'expérience qui permettra au poète, dans sa vie même, de vérifier la justesse de ses intuitions et autres pensées en l'aidant à mener à bien, dans sa pratique des choses rendues par elle visibles, son appréciation du rapport de ce qui existe, sur terre, et de ce que lui-même il éprouve, ou imagine, ou espère.⁶

La luz, una y cambiante, aparece como otra suerte de palabra, límite inasible pero cuerpo del espíritu y fenómeno material, el centro de la interrogación poética sobre la realidad última: «¿Es la luz la sustancia que atraviesan los pájaros?» (*Libro del frío*, 403) Definiéndose como «un agnóstico con

⁴ «[...] tengo clavada en mí una situación en la cual yo empiezo a contemplar el mundo a través de una gran luz veraniega: es el mes de julio; tengo cinco años, pero mi atención, mi curiosidad, mi angustia han sido puestas en marcha por un ambiente y unas situaciones especiales. Son inseparables de una enfermedad [...]. Es decir, se trata de un dato relativo a una situación mía que se convierte en emblema poético; aunque no aparezca la explicación en ningún sitio, yo sé que mi sufrimiento está unido al relato del drama grande. Pero, ¡ajo!, no se trata solamente del relato de la guerra. Llego hasta el día en que estoy escribiendo. Pero la materia, la riada de la memoria, es la misma, está regida por aquellos datos iniciales.» (José Manuel de Abiada, «Nombres de la memoria», *El lugar de la reunión. Conversaciones con Antonio Gamoneda*, ed. Carmen Palomo, Editorial Dossoles, col. Crítica dirigida por Miguel Casado, Burgos, 2007, p. 68-69.)

⁵ La expresión «*mélancolie musicienne*» es de Jean Starobinski, cuando evoca la fluidez sonora que se sustituye al peso nefasto que abruma al melancólico antes de que invente una *vida musicalizada*. (III, «Les figures penchées: "Le Cygne"», *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, París, Julliard, 1997, p. 78.)

⁶ Yves Bonnefoy, «Aut lux nata est aut capta hic libera regnat», *L'imaginaire métaphysique*, París, Éditions du Seuil, 2006, p. 29.

ribetes de materialista visionario»⁷, Antonio Gamoneda no podía sino hacer de ella su interrogación permanente, corporizando su naturaleza invisible y finita al mismo tiempo, si «son mortales las médulas / ocultas en la luz» (*Arden las pérdidas*, 452). Muy cercano al pensamiento ya citado de Yves Bonnefoy, así expresa la importancia de la pluralidad de sentidos que se pueden conferir a la luz:

La luz tiene variantes. A veces no es exactamente la luz física, tal y como la vivimos, sino una aparición con poderío simbólico que lleva la noción de luz a significaciones fuertes.⁸

Por un inasible «camino de luz» es cómo se introduce un nombre creo que nuevo en la constelación de «padres momentáneos» o «padres permanentes» que habita la obra de Antonio Gamoneda:⁹ el del poeta cubano José Lezama Lima. Varias declaraciones de Antonio Gamoneda permitieron ya comprobar la singularidad de afinidades poéticas que –entre otras muchas razones– le diferencian de los poetas de la generación del 50: Nazim Hikmet, Saint-John Perse, Char, Trakl, después de Baudelaire, Rimbaud o Mallarmé¹⁰. Como fue el caso para José Ángel Valente,¹¹ los poetas latinoamericanos tienen sitio importante en las referencias de Antonio Gamoneda. Al lado de César

⁷ Antonio Gamoneda, «Vargas, Vargas», *Diario de León*, 21/6/2007.

⁸ *Id.*, «Luz», en «Toda la poesía de Antonio Gamoneda», Carlos Rivera Poeta y escritor, <http://www.elpelao.com/letras/1594.html> (citado de *La Vanguardia*).

⁹ La expresión «camino de luz» viene del principio del poema con el que en 2001, Antonio Gamoneda participa en el Catálogo del Círculo de Bellas Artes de Madrid dedicado (con una Exposición) a la celebración del cincuentenario del aniversario de la muerte de José Lezama Lima. Así empieza el poema: «Como si llevase opio en el corazón y en mí se abriese un camino de luz.» Al pie de la página, se lee: «(Del libro *Cecilia*. Inédito)», (*José Lezama Lima 1910-1976*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2001, p. 165. Le agradezco a Jordi Doce su complicidad en mi búsqueda.) La segunda mención, sobre «padres momentáneos» o «padres permanentes», pertenece a la entrevista «Entre la reescritura y el silencio», José Luis Calvo Vidal, *El lugar de la reunión*, *op. cit.*, p. 79.

¹⁰ Son muchas las entrevistas en que se encuentran aquellas referencias de predilección. Menciono en particular José Luis Calvo Vidal, «Entrevista a Antonio Gamoneda», *Moenia*, Lugo, II, 1996, p. 568, recogida en «Entre la reescritura y el silencio», José Luis Calvo Vidal, *El lugar de la reunión*, *op. cit.*, p. 74. Sobre la distancia entre Antonio Gamoneda y la generación del 50, cfr. Miguel Casado, «Para un cambio de las formas de atención. Una crítica del concepto de *Generación de los 50*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2005, p. 29-48. O la entrevista «Encuentro con Antonio Gamoneda» con R. San Geroteo, *El lugar de la reunión*, *op. cit.*, p. 59, en particular. Y en su conjunto, (aunque más precisamente sobre el tema «Valente y sus coetáneos», p. 29-61) las recientes conferencias que dio Antonio Gamoneda en la Universidad de Santiago de Compostela, *Valente: Texto y contexto*, Universidad de Santiago de Compostela, 2007. Mi agradecimiento hacia Jacques Ancet, quien me dio a conocer el libro en el «Mercado de la Poesía» en París.

¹¹ En su «Introducción» a *Poesía y prosa* de José Ángel Valente, Andrés Sánchez Robayna recuerda que en 1950, Valente escribía que José Lezama Lima «se nos parece como un verdadero fundador de poesía.» Como lo hizo ya Américo Ferrari, Andrés Sánchez Robayna insiste en la «clara vocación hispanoamericanista» de Valente desde aquella década. («Introducción», José Ángel Valente, *Obras completas I Poesía y prosa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2006, p. 16.)

Vallejo, se impone la «oscura fraternidad» con Blanca Varela.¹² Y Antonio Gamoneda participa en un homenaje a Lezama Lima en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, con un poema que viene «(Del libro *Cecilia*. Inédito)» –en realidad nunca recogido como tal en la ulterior publicación de *Cecilia*. En cambio, el verso epígrafe de Lezama, incluido en el homenaje, se repite en el umbral de *Cecilia*: «La luz es el primer animal visible de lo invisible.» En «Valente y yo mismo», una de las cuatro conferencias que dio en 2007 sobre Valente, tres años después de la publicación de *Cecilia*, Antonio Gamoneda vuelve a hacer suyo, de modo explícito, el mismo verso de Lezama:

Creo que permanezco en un materialismo visionario y en un agnosticismo pasivo. Sin embargo, yo me he acercado también a la luminosidad del no ser, o mejor, la he atraído hasta el punto de poder hacer mía la expresión de Lezama Lima que dice: “La luz es el primer animal visible de lo invisible”.¹³

Interrogué entonces a Antonio Gamoneda sobre su lectura de Lezama, respecto a la elección de aquel epígrafe, y me contestó de la manera siguiente:

Lezama: no soy capaz de advertir (aunque exista; todos estamos llenos de “padres”) una identificación clara y/o amplia con Lezama, al que admiro mucho. Ni siquiera sé de dónde procede la cita (que apunté, aislada, hace mucho tiempo). En ésta sí; aquí hay una valoración de la luz –de toda luz– en la que, de una manera puntual, soy plenamente coincidente con Lezama¹⁴.

Bajo el signo de esta coincidencia puntual se abre el libro más reciente de Antonio Gamoneda, «una “escritura” llamada Cecilia», por decirlo con palabras de Andrés Sánchez Robayna.¹⁵ Una formulación que erradica con eficacia definitiva el falso debate sobre el realismo de la poesía, si bien, como lo nota Miguel Casado, «quizá la poesía de Antonio Gamoneda tenga como núcleo central la tensión entre autonomía del texto y referencia autobiográfica.»¹⁶ Tensión serenamente resuelta por quien reconoce por una parte la importancia de una «raíz existencial» en la escritura, y por otra la autonomía de la realidad que es la poesía.¹⁷ El nacimiento de Cecilia, su nieta –cuyo nombre ya es promesa de música–, creó una nueva situación existencial en la vida del poeta.¹⁸

¹² Cito palabras del texto de Antonio Gamoneda: «Epílogo. Hablo con Blanca Varela», Blanca Varela, *Donde todo termina abre las alas Poesía reunida (1949-2000)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2001, p. 267.

¹³ Antonio Gamoneda, «Valente y yo mismo», *Valente: Texto y contexto*, op. cit., p. 66. En un artículo citado ya, «Vargas, Vargas», vuelve a incluirse la expresión de Lezama, en torno a la idea de que la luz es «simultáneamente, visible e invisible».

¹⁴ Respuesta en carta del 1/7/2007, que se publica con mi renovado agradecimiento.

¹⁵ Andrés Sánchez Robayna, «“Cecilia” o un nuevo cuestionamiento», *ABC* (1/12/2006), p. 65.

¹⁶ Miguel Casado, «El mundo de un gran poeta», *ABC* (1/12/2006), p. 3.

¹⁷ Cfr. Miguel Casado, «La poesía como vida», *El lugar de la reunión*, op. cit., p. 215, para la mención de la «raíz existencial»; Vicente Valero, «Esencial Gamoneda», op. cit., p. 146, sobre la poesía como «emanación de la vida»; Miguel Casado, «Sobre la “especie formal” de la poesía», op. cit., p. 115 a propósito del funcionamiento de la «lectura simbólica».

¹⁸ Aquí habla el propio Antonio Gamoneda: «*Cecilia* trata del encuentro de un ser que viene de la inexistencia a la existencia con otro que está yéndose de la existencia y tiene la inexistencia

Sin embargo Antonio Gamoneda se expresa de modo cada vez más definitivo respecto a la raíz biográfica:

[...] el problema de la poesía no es un problema de realismo, es un problema de realidad. En la poesía y con la poesía se dicen aquellas cosas que no pueden decirse en el lenguaje exterior a la poesía, la poesía sirve para nombrar lo desconocido, lo que no existía hasta que no está escrito. Porque era lo que no existía y ahora sí, la poesía es lenguaje de creación, y porque era lo desconocido, la poesía es revelación.¹⁹

Para explorar la escritura de *Cecilia*, me detendré primero en unas coincidencias, de las que ese epígrafe, largo tiempo encerrado en el armario de la memoria, es la emergencia más visible. Pero quisiera dejar manifiestas unas confluencias profundas, que se producen sin duda «por una inexplicable ley de la poesía». Afinidades que señalan la pertenencia a la «familia escogida» cuyos miembros han sufrido la carencia, «la verdadera» –según palabras de Lezama sobre el orfismo del poeta cubano Escardó, cuya obra vive «más allá de la sombría morada del fuego y del vacío».²⁰ Atenta a aquellas coincidencias inexplicables pero ciertas, seguiré el paso del poema suelto del homenaje a Lezama, «Como si llevase opio...», a la composición de un conjunto de siete «pétalos heridos», pues *Pétalo herido* es el título unitario de un poemario publicado en 2002 por Antonio Gamoneda, en bilingüe, en Francia²¹-. La desembocadura del libro es la manifestación de la «flor invisible» en 2004, con la publicación de *Cecilia*, «última flor» y último poemario de *Esta luz*. Un crecimiento en el que la escritura *nace* materialmente, poco a poco, ante los ojos del lector. Por fin, esbozaré a partir de *Cecilia* lo que Jean Starobinski llama una «mise en série».²² De hecho, por arbitrario que parezca el procedimiento, una *puesta en serie* permite interrogar los textos a partir de preguntas que

cercana. He encontrado en ese libro una especie de provisional reconciliación con la vida.» (Jordy Ardanuy, «Sigo practicando la soledad», *El lugar de la reunión*, op. cit., p. 192.)

¹⁹ Santiago Martínez, «La poesía sirve para nombrar lo desconocido», *El lugar de la reunión*, op. cit., p. 128-129. En la concepción esencial de la poesía como lenguaje que no quiere ser simplemente informativo, arraiga la distancia infranqueable entre la obra de Gamoneda y la llamada «poesía de la experiencia», como lo confirmaron los tensos debates sobre las actuales tendencias en la poesía española durante los encuentros poéticos en Madrid en febrero de 2007 (cfr. el texto de Antonio Gamoneda titulado «El pensamiento poético», del 21/2/2007: «Respetando a estos autores [de la “poesía de la experiencia”] pero distanciándome de ellos, no encuentro en la tendencia un pensamiento esencial y diferencialmente poético, sino un pensamiento discursivo/informativo, reflexivo en numerosos casos, que se manifiesta ornamentado [...]» Cfr. asimismo sobre el posicionamiento de Gamoneda ante el «minirrealismo» imperante, en Vicente Valero, «Esencial Gamoneda», *El lugar de la reunión*, op. cit., p. 149.

²⁰ La idea lezamiana del funcionamiento *admirable* de las «invisibles leyes del **simpathos**» en la poesía se expresa repetidas veces en los artículos reunidos póstumamente en *Imagen y posibilidad*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1981, p. 41-50 en particular, dedicadas a la historia de la generación de Orígenes. («Orfismo de Escardó», 1960, p. 41-43, y «Un día del ceremonial», inédito, p. 43-50.)

²¹ Antonio Gamoneda, *Pétale blessé Pétalo herido*, con una pintura original de Claire Pichaud, trad. por Claude Houy, Barriac en Rouergue, Trames, 2002.

²² Jean Starobinski, IV, «Miroirs derniers», *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, op. cit., p. 79.

cristalizaron durante las lecturas anteriores. Despiertan ecos inadvertidos: son construcciones de la crítica y asimismo progresiones secretas, pero objetivas, de la obra. En *Cecilia*, Andrés Sánchez Robayna ve una «escritura que sabe cuestionar sus propios fundamentos para llegar a trasmutarse en una nueva libertad.»²³ Asoma en mí el recuerdo de lo que Antonio Gamoneda escribía en 1978, a propósito de la obra del pintor Francisco Echauz, sobre los «horizontes difíciles» de la «libertad luminosa»: en la lejanía, «auroras deseadas», pero «la esperanza es difícil». Y eso que, subrayaba Gamoneda, se puede renovar la vigilia, cuando «algo sucede en el entorno existencial», desvelando una «reorientación simbólica»: «"Algo sucede", pero ¿qué es lo que sucede?»²⁴. Quisiera actualizar tal pregunta, acerca de la identidad enigmática de una escritura que se construye en torno a una afirmación y a su negativo:

Tu pensamiento me ignora
pero yo soy tu pensamiento (*Cecilia*, 503).

1. Una coincidencia puntual en la luz: Antonio Gamoneda y José Lezama Lima

El verso de Lezama Lima varias veces citado por Antonio Gamoneda no surge del recuerdo sino del olvido –lo que abre a través del espesor de la memoria un espacio de total libertad para la interpretación: «Ni siquiera sé de dónde procede la cita (que apunté, aislada, hace mucho tiempo)». Una vez más, se comprueba la fertilidad de la desaparición de la noción de autoría: «Yo tengo una cierta idea patrimonial de la escritura, sin perjuicio de que ésta nazca en la soledad y en la interioridad individual.»²⁵ La presencia de un epígrafe llama tanto más la atención del lector cuanto que son pocos a lo largo de la obra. Recordamos las palabras de Simone Weil en el umbral de *Blues castellano*: «La desgracia de los otros entró en mi carne.» (93) Abren paso a la conciencia de un sufrimiento colectivo y de una hermandad por el dolor. Sólo en la sexta parte de *Libro del frío*, «Frío de límites», se injerta otra vez palabras ajenas a partir de las cuales se desarrolla el hilo de la escritura. Se trata de un extracto de una frase de Hermann Broch, donde el corte subrayado por corchetes se parece a un manifiesto poético. Empieza directamente con la palabra «símbolo», palabra clave en el pensamiento poético de Antonio Gamoneda, también situado por la cita (segundo eje esencial) *en la perspectiva de la muerte*: «[...] símbolo que es realidad, realidad que se torna símbolo ante el rostro de la muerte.» (383)²⁶

²³ Andrés Sánchez Robayna, *op. cit.*

²⁴ Antonio Gamoneda, *Echauz: la dimensión ideológica de la forma*, Madrid, Ediciones Rayuela, 1978, p. 17-19.

²⁵ Cito agradecida una frase que me parece compendiar la visión de Antonio Gamoneda al respecto (carta personal del 1/7/2007). Sobre la idea gamonediana de desaparición de la noción de autoría, véase la introducción de Tomás Sánchez Santiago, «La armonía de las tormentas», en Antonio Gamoneda, *Antología poética*, Madrid, Alianza, 2007, p. 14-15.

²⁶ Aquel epígrafe remite claramente al fundamental conjunto de reflexiones de Antonio Gamoneda sobre su pensamiento poético (*El cuerpo de los símbolos*, Madrid, Huerga y Fierro, 1997.) Sobre la *energía del símbolo*, cfr. p. 27 en particular, y p. 23-29 sobre «Poesía en la perspectiva de la muerte», donde se define *la perspectiva de la escritura a lo largo de la obra*.

Si son pocas las citas exteriores a la escritura, es que como lo deja claro el poeta en la presentación de la antología *Sílabas negras*, «la poesía no consiste en la escritura de un pensamiento reflexivo.»²⁷ Sólo un proceso de interiorización profunda de la experiencia o del pensamiento discursivo lleva al pensamiento poético, en el que los significados están implícitos en el poema. De aquí la afirmación rotunda, «no me interesa», a propósito de la metapoesía.²⁸ En cambio, sí cobran importancia especial los epígrafes, ya *interiorizados* desde el borde de la escritura. Un lugar límite (privilegiado por lo tanto), que confiere su energía de frontera al flujo de la escritura. En la elección del «fragmento totalizador», expresión del mismo Lezama,²⁹ suena un eco del *toque delicado* de San Juan de la Cruz, ese conocimiento que despierta en nosotros «una cadena de resonancias», según el parecido establecido por Fina García Marruz.³⁰ Un conocimiento que no se consigue por la explicación sino por una música, una modulación que dice sin decir. Así se acercaba Lezama a los textos ajenos: desinteresándose de su coherencia circular interna, para «buscar tangencialmente su relación con otros órdenes poéticos u otros sistemas. Su lectura no era lineal, sino algebraica, buscaba interrelaciones inesperadas, como quien frota maderos para el salto de la chispa intermedia.»³¹ Recordamos: «En ésta sí; aquí hay una valoración de la luz –de toda luz– en la que, de una manera puntual, soy plenamente coincidente con Lezama.» En total correspondencia se comparte el mismo apetito de posesión de lo otro, junto con la misma sed de iluminación por la escritura.

El verso interiorizado del «otro» pertenece a un poema titulado «Las siete alegorías»³², en *Fragmentos a su imán*, libro publicado de modo póstumo en 1977, tras la muerte de Lezama Lima en 1976:

[...]
Teseo trae la luz,
el sextante alegórico.
La luz es el primer animal visible de lo invisible.
Es la luz que se manifiesta,
la evidencia como un brazo
que penetra en el pez de la noche.
Oh luz manifestada
que iguala al ojo con el sol. [...]

²⁷ Presentación de *Sílabas negras* en Madrid, 29 de nov. de 2006, XV Premio Reina Sofía de Poesía Hispanoamericana, ed. de Amelia Gamoneda y Fernando F. de la Flor, Ediciones Universidad de Salamanca Patrimonio Nacional, 2006.

²⁸ Aludo a la conversación con Jordy Ardanuy, «Sigo practicando la soledad», *El lugar de la reunión*, *op. cit.*, p. 191.

²⁹ José Lezama Lima, «La calle de Rimbaud», *Tratados en La Habana*, La Habana, Universidad Central de las Villas, 1958, p. 106. Referencia que comparto feliz con Ildefonso Rodríguez, que la recuerda en *El Jazz en la boca*, Burgos, Editorial Dossolos, 2007, p. 160-161.

³⁰ Fina García Marrúz es sin duda una de las más penetrantes críticas de la obra del poeta cubano. Cfr. Fina García Marruz, «La poesía es un caracol nocturno», *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, vol. I: Poesía, Centre de Recherches Latino-Américaines, Université de Poitiers, Madrid, Fundamentos, 1984, p. 248-249.

³¹ *Ibid.*

³² José Lezama Lima, «Las siete alegorías», *Fragmentos a su imán*, 1977, *Poesía completa*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1985, p. 491.

La misma luz simbólica, que ilumina el laberinto de la vida y de la escritura, «se manifiesta» en el umbral de *Cecilia*. ¿Qué pensar del cruce existencial profundo que acerca a los dos poetas, fuera de la intensidad de la coincidencia? Nada quizá. Pero invade la mente el sol del recuerdo: el padre de Antonio Gamoneda murió cuando el niño sólo tenía un año, abriéndole el mundo de la poesía con *la evidencia* de su propio libro de poemas, *Otra más alta vida*.³³ Entonces cuán próximas suenan esas palabras de Lezama Lima a Ciro Bianchi:

La poesía es algo más misterioso que una dedicación, pues yo le puedo decir a usted que cuando mi padre murió yo tenía ocho años, y esa ausencia me hizo hipersensible a la presencia de una imagen. Ese hecho fue para mí una conmoción tan grande que desde niño ya pude percibir que era muy sensible a lo que estaba y no estaba, a lo visible y a lo invisible. Yo siempre esperaba algo, pero si no sucedía nada entonces percibía que mi espera era perfecta, y que ese espacio vacío, ese pausa inexorable tenía yo que llenarla con lo que al paso del tiempo fue la imagen. Por eso la poesía ha sido en mí siempre muy vivencial, alrededor de una pausa, de un murmullo, se iba formando la novela imagen, yo iba reconstruyendo por la imagen los restos de planetas perdidos, de zumbidos indescifrables.³⁴

No hago fácilmente tábula rasa de evidentes lejanías y diferencias rotundas, poniendo por ejemplo entre paréntesis reductores la profunda religiosidad católica de Lezama Lima. Roberto Fernández Retamar recuerda que él iba persiguiendo una «devolución de la poesía a metas fuera de sus bordes³⁵». Pero las tradiciones, lo pide el mismo Gamoneda, tienen que ser abiertas, para que cada voz las haga progresar³⁶. Es desde un «agnosticismo pasivo»³⁷ cómo Antonio Gamoneda escribe una poesía *en los límites*, según su expresión aplicada a la poesía de Valente. O más precisamente, en su propio caso, una poesía orientada «hacia los límites». Queda claro que el trato gamonediano con lo invisible se da «desde una radicación terrestre», como lo descifra el lector a través de los análisis de Gamoneda dedicados a Valente³⁸.

En realidad, lo domina todo la convicción gamonediana de que «la poesía es una pasión indiscernible de la vida, un objeto de palabras y una realidad existencial»³⁹. En eso no deja de ser llamativa la coincidencia con el

³³ Antonio Gamoneda, *El cuerpo de los símbolos*, *op. cit.*, p. 62-63.

³⁴ «Interrogando a Lezama Lima», *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, sel. y notas de Pedro Simón, Serie Valoración múltiple, Cuba, Casa de Las Américas, 1970, p. 11.

³⁵ Roberto Fernández Retamar, «La poesía de José Lezama Lima», *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, *op. cit.*, p. 99. Que quede claro que dados sus límites, sólo señalo coincidencias, extrañas por hondas, entre dos escrituras, centrándome en unos cuantos puntos de encuentro que me parecen intensos.

³⁶ Andrés Fisher y Benito del Pliego, «Realidad *versus* realismo», *El lugar de la reunión*, *op. cit.*, p. 139.

³⁷ Antonio Gamoneda, «Valente y yo mismo», *op. cit.*, p. 66.

³⁸ La reflexión de Gamoneda sobre la experiencia de Valente como «experiencia *en los límites*» aparece ya en «Valente: de la contemplación de la muerte», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n°600, junio de 2000, p. 7-10. *Id.*, «El pensamiento poético de Valente», *op. cit.*, p. 18 y 25 para la última cita; cfr. «Lectura comentada de poemas de Valente», *op. cit.*, p. 93 para la segunda.

³⁹ *Ibid.*, p. 19.

«hogar»⁴⁰ que creó la *nueva mirada* que dirigió a la poesía quien fue el «maestro cantor» de Valente, centrándola en un interior acercamiento. Con Lezama, analiza Retamar, el poema deviene sustancia «por la presencia de la gravitación de las palabras y por la ausencia del reverso no previsible que ellas engendran». Asimismo dice Antonio Gamoneda: «las palabras dicen lo que yo no sabía, mis palabras dicen lo que yo no sabía.»⁴¹ La aventura verbal conduce a un reino independiente de *revelación y manifestación* –palabra ésta de importancia creciente en la evolución de la escritura gamonediana, como lo recalca Tomás Sánchez Santiago en la entrevista de *Quimera* de 2006.⁴²

«El hermetismo induce oscuridad y yo termino invocando luz», contesta Antonio Gamoneda a una pregunta de César Antonio Molina sobre hermetismo y ambigüedad en *Descripción de la mentira y Lápidas*.⁴³ La elección de la cita de Lezama para el último poemario de *Esta luz* lo confirma de modo ejemplar, como si despertara un eco de la invocación de Lezama al ángel cubano de la jiribilla en *La cantidad hechizada*:

Ligereza, llamas, ángel de la jiribilla. Mostramos la mayor cantidad de luz que puede, hoy por hoy, mostrar un pueblo en la tierra. Luz que lleva en sí misma su vitral y su harnero. Luz que encuentra siempre su ojo de buey, para descomponerse en la potencia silenciosa de la reseca lunar.⁴⁴

En realidad la luz lezamiana tiene varias caras, como lo expresan las modulaciones de «Sierpe de Don Luis de Góngora». Por una parte, la «luz de alzamiento» de Góngora, la que «suma el objeto y después produce la irradiación», «en proporción al rayo de apoderamiento» que reciben los objetos. Una luz que se apodera del mundo, para llevar los objetos a su máxima intensidad por la máxima posesión. Se percibe la mirada en parte algo distante de Lezama respecto a tal percepción de la luz, y hasta diría que se produce un modo de cortocircuito en su análisis. De hecho, sin la menor transición, se introduce en su desarrollo la idea de «luz oída», metamorfosis de la irradiación, la luz verdaderamente deseada: es «la que aparece en el acompañamiento angélico, la luz acompañada de la transparencia y del cántico transparente de los ángeles al frotarse las alas.»⁴⁵ Oímos aunque no escuchemos: «Como si te posases en mi corazón y hubiese luz dentro de mis venas [...]» (*Cecilia*, 483). La

⁴⁰ La palabra empleada por Roberto Fernández Retamar no es exagerada a la hora de designar el alcance de la obra lezamiana para su descendencia espiritual (*op. cit.*, p. 99 y p. 98 para la cita siguiente). El poema de Valente dedicado «Al maestro cantor» pertenece a *Mandorla*, 1982, *op. cit.*, p. 424.

⁴¹ Manuel Outeiriño, «Adivino que todas las manifestaciones del arte son formas de lucha», *El lugar de la reunión*, *op. cit.*, p. 56.

⁴² «Somos únicamente palabras. Antonio Gamoneda en conversación», ed. Marta Agudo, Dossier *Claridad sin descanso*, *Quimera*, n°275, oct. 2006, p. 30.

⁴³ César Antonio Molina, «Escribir es una tarea alquímica», *El lugar de la reunión*, *op. cit.*, p. 38.

⁴⁴ José Lezama Lima, «A partir de la poesía», «I, Preludio a las eras imaginarias», *La cantidad hechizada*, La Habana, publ. por la UNEAC, Unidad Productora 08 del Instituto del Libro, 1970, p. 52.

⁴⁵ *Id.*, «Sierpe de Don Luis de Góngora», *Esferaimagen. Sierpe de Don Luis de Góngora. Las imágenes posibles*, ed. José Agustín Goytisolo, 1ª ed. 1970, Barcelona, Tusquets, Cuadernos Marginales 4, 1979, p. 24.

otra luz, leonardesca según Lezama, se hermana entrañablemente en «Sierpe de Don Luis de Góngora» con la reinterpretación inesperada de la primera, intensificando su papel de arte poética de la luz lezamiana. Se valora «no como cuerpo y criatura, sino como pregunta a la lejanía». Es la «caída de la luz en la distancia», un «escondese en la profundidad que ella atraviesa para mantenerla en relación con la materia que se desea sombrear.»⁴⁶ Por una *inexplicable ley de la poesía*, seguimos oyendo: «[...] yo me he acercado también a la luminosidad del no ser, o mejor, la he atraído hacia mí hasta el punto de poder hacer mía la expresión de Lezama que dice: “La luz es el primer animal visible de lo invisible.” Nada es lo mismo, pero [...]».

Pero se nos impone una imagen (antes que definiciones conceptuales, de las que no se fiaba Lezama), para *corporizar* –gran palabra, que Lezama aplicaba exclusivamente a sus «Dii Majori (dioses mayores) de la poesía cubana», entre los cuales Juan Clemente Zenea, «corporizador de la naturaleza invisible o fugitiva⁴⁷»– lo que para Lezama era la poesía: «Un caracol nocturno en un rectángulo de agua.» Fina García Marruz explica que el rectángulo, «o cono de agua», es «la cuarta parte de la medianoche», o sea la «representación nocturna más cercana a la llegada de la luz»⁴⁸ –imantación última de la obra. «... y yo termino invocando luz». Aún añadido que en la luz deslumbrante de su isla, bajo su calor tropical abrumador, Lezama escribe en 1971 «Nacimiento del día», donde el reverso del mundo iluminado por la escritura encuentra lugar en «la oscilante casa de la nieve». Realidad la poesía, alimentada por un «realismo oculto, que yo digo que es el realismo que hay que convertir en realidad.»⁴⁹

Por las «invisibles leyes del simpatos»,⁵⁰ otros hilos aún se entretejerían, sin por eso acallar las diferencias entre las voces. La misma valoración de los «sonidos negros» en la poesía de Federico García Lorca, que sin duda fue para Lezama como lo fue para Gamoneda: un «padre momentáneo pero intenso».⁵¹ Aún más: Antonio Gamoneda concluye su «Lectura comentada de poemas de

⁴⁶ *Ibid.* Para la cita a continuación: Antonio Gamoneda, «Valente y yo mismo», *Valente: Texto y contexto*, op. cit., p. 66.

⁴⁷ José Lezama Lima, «Introducción a Zenea», *Imagen y posibilidad*, op. cit., p. 28-29.

⁴⁸ Fina García Marruz, «La poesía es un caracol nocturno», *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, op. cit., p. 248.

⁴⁹ José Lezama Lima, «Nacimiento del día», *Fragmentos a su imán*, op. cit., p. 515. Antonio Gamoneda en Santiago Martínez, «La poesía sirve para nombrar lo desconocido», *El lugar de la reunión*, op. cit., p. 131.

⁵⁰ José Lezama Lima, «Un día del ceremonial», *Imagen y posibilidad*, op. cit., p. 44.

⁵¹ «En esos momentos de llanto por Ignacio, el torero senequista, al evocar Lorca la flor de la calavera, no sé por qué me atrevo a situar ahí su simpatía por muchos sonos y conjuros de nuestra tierra y principalmente por nuestros reales negros cubanos. [...] Un día Lorca oyó de uno de aquellos cantaores, una sentencia memorable; todo lo que tiene sonidos negros, tiene duende. La misma expresión, sonidos negros, había nacido cuidada y profundizada por los ángeles. Tener sonidos negros, es decir, tener espejo de reverso, cabello a dos cortes.» (José Lezama Lima, «García Lorca: alegría de siempre contra la casa maldita», pról. a «*Conferencias y charlas*, de Federico García Lorca», *Imagen y posibilidad*, op. cit., p. 61. Y Antonio Gamoneda en José Luis Carlos Vidal, *El lugar de la reunión*, op. cit., p. 79: «He encontrado también mi afinidad, quizá, en esa zona cercana a lo que los flamencos llaman “los sonidos oscuros”. Efectivamente “sonidos oscuros” estaban también en la poesía de Lorca y hay un momento de evidencia para mí de esa afinidad y no reniego de ella.»

Valente» aludiendo a los poemas del último Valente, dotados de «este poder desolado de localizar la muerte en los límites». Poder que lleva a Gamoneda al recuerdo de Rilke: en un poema, Valente «habla de cómo “desciende a lo terrible”, lo cual recuerda muy directamente aquello de “Todo ángel es terrible / si descendiese / en su poder me desharía...” Más allá de la emoción no se puede ir, y concluye Gamoneda: «La lectura de Valente ha terminado. Valente permanece.»⁵² En los puntos suspensivos, apenas visible, se pudiera deslizar la sombra del mismo recuerdo, reinterpretado por Lezama, cuando piensa en la muerte de Zenea: «Oímos la frase de Rilke: “Todo poeta vive en los límites del caos y en el reino de lo terrible.”»⁵³ Las voces permanecen, llegan otras que ensanchan su vuelo. Escuchemos ahora la participación de Antonio Gamoneda en el homenaje a Lezama, respuesta quizá a la pregunta de *Introducción a los vasos órficos*: «¿Qué reino en la penetración nos regala la luz?»⁵⁴

«Como si llevase opio en el corazón y en mí se abriese un camino de luz.» Así empieza el poema. ¿Opio que fluye hacia la sabiduría final y el conocimiento, encarnados por el personaje de Oppiano Licario en la segunda novela de Lezama? ¿Onda baudelairiana, el opio «lento y poroso» que roza las páginas de Lezama dedicadas al poeta cubano más baudelairiano que existiera, Julián del Casal⁵⁵? El humo del *simpathos* me podría cegar, así que huiré de tan vertiginosos acercamientos. Lo cierto es que ni pasan por los poemarios anteriores semejantes huellas. Y eso que rebosan de «hierbas escondidas» (193), «alimento azul» hermanado con la muerte (220), hacia países de morfina (199) que introducen en *Libro del frío* al «territorio blanco abandonado por las palabras», junto con metileno, laúdano, mercurio y llanto (342, 373). Todos se mezclan con la alquimia material de la escritura, hacia la «respiración de la tristeza» que se desprende de *Arden las pérdidas*, cifrada en el «alcohol enloquecido» (416), el cinabrio que hace ver «más allá de la purpúrea» (454), o la «niebla azul del metileno» (473).

La comparación liminar, «Como si llevase opio...» desestabiliza la vivencia, recordando su artificio, pero instala la experiencia *nueva* en el cuerpo interno del yo: «en el corazón y en mí se abriese». En una lectura vertical, éste es el centro tipográfico del poema. Encuentra ecos en cada bloque: «en mí», «en mi pensamiento». Tras la última palabra del texto, «sentido», gracias a la energía creada por la repetición, seguida de un extenso blanco tipográfico, el yo se hunde en el vacío de una liberación que sólo pudo abrir la escritura, fascinada por «tu ignorancia». Así la pura suspensión del verso final. Cómo no van a fundirse función orgánica y función trascendental, como diría Lezama, que llegó a proponer la idea de una función creadora «trascendental-orgánica, como existe en el organismo la función que crea la sangre». Idénticas finalidades tienen la *poiética* y la *hematopoiética*: «instante en que lo orgánico se transforma en respirante». Se conocen las reticencias de Antonio Gamoneda en cuanto al

⁵² *Id.*, «Lectura comentada de poemas de Valente», *Valente: Texto y contexto*, op. cit., p. 111.

⁵³ José Lezama Lima, «Juan Clemente Zenea», 1967, *Fragmentos irradiadores*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1993, p. 99.

⁵⁴ *Id.*, «Introducción a los vasos órficos», *La cantidad hechizada*, op. cit., p. 69.

⁵⁵ *Id.*, «Julián del Casal», 1941, *Fragmentos irradiadores*, op. cit., p. 115.

papel de lo fisiológico en la escritura –pero quizá precisamente para conjurar el peso difícil del cuerpo.⁵⁶

En todo caso, sólo la mención del título del poemario inédito *Cecilia* permite en el poema homenaje identificar al tú. «Así eres tú antes de lo invisible»: en su movimiento, la escritura interioriza implícitamente la misma presencia de la poesía. *Escritura en los límites*, en equilibrio entre yo y tú, entre «perfume mortal» y gramática adversativa que arraiga el contrapunto terrestre: «pero tú...» El poema no aparece como tal en la versión intermedia hacia *Cecilia*, *Pétalo herido*, como si hubiera nacido de y para un solo norte poéticamente esencial, Lezama, con su luz. Es interesante apuntar a este propósito el cambio que impone luego la reescritura invertida del primer miembro del tercer bloque, «Todo está libre de sentido, todo es visión.» Después del primer impulso de liberación, la imagen va a ahondarse poema tras poema. Al final, la liberación no puede sino ser posterior a la visión: «Todo es visión, todo está libre de sentido.» (*Cecilia*, 496)

En vez de reducirse, el marcado dualismo de los pronombres, que amplía las escisiones entre luz y sombra, ignorancia y memoria, se irá haciendo más intenso en la escritura/reescritura. Impulsada por la tensión del cruce inicial, enunciado en el epígrafe, entre lo palpable y la sutileza más intocable, la escritura gira inesperadamente: «tú haces girar la dulzura». Ya empieza otra gravitación de la palabra gamonediana, entre «tu ignorancia» y «mi pensamiento». En el espacio móvil descubierto, la paronomasia impensable locura/dulzura crea otra realidad. La palabra «locura» gira materialmente, y gira la locura que invadió tantas veces la memoria –«grumo retrocediendo» (*Descripción de la mentira*, 199). En *Cecilia* se restaura la presencia de la locura, pero la mudanza es definitiva: «Estaba ciego en la lucidez pero tú has hecho girar la locura.» (496) Ya es imposible la «pureza de la copa vacía» que enloquece al yo de *Libro del frío*, igual que enloquecen de dolor las madres, en los recuerdos torturados de *Arden las pérdidas*. La memoria de la desolación, de la que aún queda un «perfume mortal», imantó la escritura. Pero ahora, fuera del «error de los imanes» de la historia (*Libro del frío*, 337), bajo el signo liminar de la luz, surge un espacio original, «libre de sentido». Desde la antigua conciencia de la finitud («la luz se extinguirá»... «Sólo hay claridad en ti.»), se perfila otro relato. Las tensiones creativas que laten en el poema a Lezama se van a extender hasta los siete pétalos de sombra de *Pétalo herido*, antes del paso a la extraña serenidad que ofrece la música compleja de una *indecisión*.

⁵⁶ *Id.*, «Sobre poesía», 1968, *Imagen y posibilidad*, op. cit., p. 126. Y en Amalia Iglesias Serna, «Antonio Gamoneda, el triunfo de la justicia poética», Dossier Gamoneda, *Minerva*, IV época, 04 2007, publicación cuatrimestral del Círculo de Bellas Artes, p. 11: «Dentro de los componentes físicos que apuntan en mi escritura es frecuente la presencia de realidades orgánicas: el corazón, las venas, etc., pero no pienso que funcionen en el sentido de activación del pensamiento poético, tal y como decíamos antes al referirnos a los pasos. Pienso que pertenecen al componente físico, del que se nutre buena parte de mi pequeño universo poético: los datos orgánicos, la conciencia de enfermedad, etc. [...]»

2. De los siete poemas de *Pétalo herido* a la «confusión luminosa» de *Cecilia*

En 2002, se publican los siete poemas de *Pétalo herido*, título que emana del segundo verso del primer poema:

Estás sola en ti, debajo de tu luz llorando.
Hay un pétalo herido en tu rostro. Puedo
verlo a pesar de su pureza.

Por primera vez en los poemarios de *Esta luz* hasta entonces, por lo menos de modo continuo, la voz se dirige a un tú único, identificable gracias al nombre que precede el primer poema, sin ser título todavía. Poco después de la publicación de *Esta luz*, Antonio Gamoneda declara en una entrevista con Miguel Casado que «cada renglón “incomprensible” respond[e] a una vivencia mía, t[iene] una raíz existencial»⁵⁷. Así se entiende la discreta mención del nombre, antes del acabamiento de la construcción simbólica de *Cecilia*. Según las fechas indicadas en *Esta luz*, la composición de *Cecilia* se extiende de 2000 a 2004, lo que abarca la etapa intermedia de *Pétalo herido*. La composición resulta paralela a la escritura de *Arden las pérdidas*, que se extiende entre 2000-2003 y 2004. Igual que *Libro del frío*,⁵⁸ *Arden las pérdidas* se acaba en el límite de la desaparición, cuando la luz permite un acercamiento *visible* al no ser:

Es la agonía y la serenidad.
Quizá soy transparente y ya estoy solo sin saberlo. En cualquier caso, ya
la única sabiduría es el olvido. (475)

En cambio, el contraste es fuerte entre el final de *Libro del frío*, cuando se extenua la energía visionaria –«el último rostro ha salido de mí» (407)–, y la nitidez de la primera visión de *Pétalo herido*, «Estás sola en ti, debajo de tu luz, llorando.» Se introduce un matiz importante: el tú lleva toda la luz *en sí*. En la escritura coincidente, al final de *Arden las pérdidas*, la vejez es una vivencia dual: «Es la agonía y la serenidad.» (475) Por cierto, «No hay esperanza, al menos si el poeta no es un creyente.»⁵⁹ En cambio hay *serenidad*, la que «intensifica y magnifica» el acontecer, nota Antonio Gamoneda en «Dialéctica y evolución», un análisis ya lejano de la obra de Echazú⁶⁰. Un verbo clave en la escritura poética vincula soterradamente los poemarios, en una suerte de rectificación existencial. En *Arden las pérdidas* se alcanza el término de la memoria y del «relato progresivamente desolado de nuestras vidas»⁶¹, empezado quizá desde siempre: «Es la vejez. Fluye en mis venas como agua atravesada por gemidos»

⁵⁷ *Id.*, con Miguel Casado, «La poesía como vida», *El lugar de la reunión, op. cit.*, p. 215.

⁵⁸ «Amé las desapariciones y ahora el último rostro ha salido de mí. / He atravesado las cortinas blancas: / ya sólo hay luz dentro de mis ojos.» (*Libro del frío*, 407)

⁵⁹ *Id.*, Bart Vonck, «La poesía es una realidad en sí misma», *El lugar de la reunión, op. cit.*, p. 198.

⁶⁰ *Id.*, «II. Dialéctica y evolución», *Echazú: La dimensión ideológica de la forma*, Madrid, Ediciones Rayuela, 1978, p. 7.

⁶¹ *Id.*, en Antonio Gamoneda. Albert Agulló, *Encuentro en el territorio del frío*, León, Instituto Leonés de Cultura, Sala Provincia, 4-29 octubre de 1995, p. 9.

(475). Ahora bien, el primer poema de *Pétalo herido* se apodera del mismo verbo, fluir, recalándolo por el primer escalonamiento tipográfico. El verbo destacado se inscribe hondamente en el espacio respirado del poema. Encuentra eco dos versos más abajo en otro desplazamiento tipográfico, el del pronombre tú, así alineado con «fluye», desde el límite final y abierto del verso. «Vieja sabiduría de los músicos», diría Lezama, compartida por los poetas, «que descubren o entierran secretos dentro de las pausas de la poesía». Lo que se correspondería con lo que dice Antonio Gamoneda en una 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 una palabras y de repente, ese animal formado por palabras resulta que te atrapa o está preñado o le coge a él no sé qué y entra en él la memoria.⁶²

La visibilidad recién inventada del «pétalo herido» en el poema abre un espacio nuevo. Después de tantas cadenas de imágenes visionarias, imantadas por el verbo ver, desde *Descripción de la mentira* –«Vi la muerte rodeada de árboles...» (201)– ya se adivina un vivir nuevo en los últimos hilos ardidados de «Claridad sin descanso» –«por fin, / vi...»: «He despertado.» (474)–. Tras aquel despertar, la mirada se sustituye a la visión puramente interior, aunque se dilata en lo invisible. Ya no se impone la luz crepuscular de la desaparición, convocada poema tras poema en el «frío de los límites» –«sólo quiero sentir esta luz en mis manos» (*Arden las pérdidas*, 475)– sino la luz sensible que surge del otro límite, el de la preexistencia, con su irradiación. La conciencia de abandono del yo –«No hay luz en mí» (tercer poema)– suena como un conjuro, contra el abandono de todas las visiones en el no ser. En el cuarto poema, se insinúa más fuerte el arrepentimiento, en en sentido pictórico de la palabra: «¿Todo en mí es ya desaparición? // No aún.» El llanto del tú abre el «risueño desconocido de los dioses» siempre esperado por Lezama –ahora el del «vértigo y la salvación» (quinto poema), *luz oída*: «Soy feliz al borde del abismo: está lleno de luz y tú sonrías más allá de la existencia.» (quinto poema) En su transparencia, las palabras dibujan el cristal que refleja lo que no se ve, y se esboza una poética de la sonrisa, «símbolo alcanzable de lo inalcanzable» para Lezama⁶³: «Qué extraña se ha vuelto la esperanza.» (cuarto poema)

«Pétalo herido» el rostro del tú –herida inexplicable la vida–, pétalo recortado por una voz que al dibujar el otro cuerpo tiembla, como tiembla lo invisible en presencia de la luz: «Tú distraída en tu luz y yo apenas viviente en ella, y así, imperceptiblemente amado, esperar la desaparición.» (séptimo y último poema) La luz gamonediana, plenamente lezamiana en ese sentido, no suma al objeto para intensificarlo, más bien tiene un poder extraño de

⁶² José Lezama Lima, «Juan Clemente Zenea», *Fragmentos irradiadores*, op. cit., p. 18-19. Antonio Gamoneda, con Ildefonso Rodríguez, «Una conversación con Antonio Gamoneda», *El lugar de la reunión*, op. cit., p. 85.

⁶³ La sonrisa, «última fineza de la combustión orgánica, la que despierta lo suspirante, símbolo alcanzable de lo inalcanzable», escribe más precisamente Lezama Lima, en «Juan Clemente Zenea», *Fragmentos irradiadores*, op. cit., p.79.

irradiación. Se extiende hasta el borde del abismo anterior a la existencia, luego abarca la vida, cifrada en siete «pétalos heridos». Como una onda, rebota hasta el otro borde de la vida, donde sus ondas rozan el otro abismo. Si esa luz es plasmación de la pregunta a la lejanía, se trata de una pregunta sensible. O, mejor dicho, de una *sintaxis sensible*, como la de la poesía:⁶⁴ «Me buscaré en tu pensamiento, donde éste no sea más que una claridad imprecisa.» (séptimo poema) Le confiere un verdadero poder de irradiación a la escritura, que encontró un cuerpo de luz lo suficientemente resistente y frágil («herido») como para juntar, en un efecto de reverberación, o de reverso, la aparición y la desaparición en el mismo cuerpo poético. Es decir en un *espacio de aliento*, donde se realiza la meta última de la poesía. Escuchemos a Lezama:

La poesía tiene que empatar o zurcir el espacio de una caída. De ahí la gravedad o exigencia de su imposibilidad. ¿Pues cómo lograr ese espacio de aliento, que aparece entre las contracciones de su circunstancia y el vacío de su identidad? En toda sustancia poética hay como un punto bisagra, como una señal adhesiva a un caudal que primero aclaró e hizo posible la existencia de lo embozado detrás de su bisagra. Al desaparecer ese análogo, el poema queda condenado a su propia confluencia [...].⁶⁵

Primera pauta en un nuevo «camino de luz», el poema publicado en el homenaje a Lezama fija ya el punto bisagra en torno al cual va a gravitar la escritura. A continuación, los siete poemas de la composición de 2002 dibujan un pétalo único. Los une un hilo imperceptible, el hálito de la vida, contenido en un *apenas*: desde el primer verso, «Estás sola en ti», hasta el último, «Apenas podrás advertir que me he ido».

Son los treinta poemas de 2004 los que ofrecen ahora en su plenitud el cuerpo simbólico de la luz. No me puedo detener aquí de modo preciso en el trabajo de escritura o reescritura entre *Pétalo herido* y *Cecilia*. Es visible la búsqueda de reducción en la reescritura de cada poema, pero en realidad se trata más de escritura que de reescritura, en un movimiento hacia adelante, río abajo de la vida, lo que le confiere un estatuto muy particular al libro.⁶⁶ La música secreta del conjunto se concentra en la mitad del poemario. Ahí encuentra lugar el penúltimo poema de *Pétalo herido*, el que nombra la «flor que nace de la nieve». En este momento central, parece emerger, renovado, el mundo gamonediano. Aunque en parte reescrito, el poema es el nuevo centro geométrico de la «flor invisible» de 2004: «Con tu lengua atravesada por una ignorancia luminosa hablas de una flor invisible. Hablas de ti misma.» (495)

⁶⁴ «[...] las significaciones poéticas son sensibles antes que inteligibles: las significaciones se sienten; la sintaxis poética es una sintaxis para la sensibilidad.» (Antonio Gamoneda, *El cuerpo de los símbolos*, op. cit., p. 24.)

⁶⁵ José Lezama Lima, «La dignidad de la poesía», 1956, *Tratados en La Habana*, op. cit., p. 381.

⁶⁶ En una carta (25/6/05), Antonio Gamoneda precisa a propósito de *Pétalo herido* que «no fue, ciertamente, más que una muestra parcial de un estado aún muy provisional.» No puedo dejar de identificar ese *estado aún muy provisional* con un movimiento opuesto a la «pasión de la reescritura», que en su «búsqueda cada vez más interiorizada del poema», progresa mirando río arriba de la memoria. («Sigo practicando la soledad», con Jordy Ardanuy, *El lugar de la reunión*, op. cit., p. 192.) La reconciliación con la vida expresada en aquellos poemas lleva a una escritura que mira su propio futuro.

Como una emanación visible de la luz primera, es uniforme la difusión de los siete poemas anteriores en los nuevos límites de *Cecilia*. Pero más precisamente, el orden de los siete poemas se ha disuelto en la unidad de la flor nueva, como si (situación inaudita en la obra hasta ahora⁶⁷) tuvieran que perderse para que surgiera la otra escritura. Ninguna huella cronológica, sino una nueva composición del orden anterior.⁶⁸ Se busca un nuevo rostro en el «jardín invisible» de la palabra, como cuando, de otro modo, la escritura inventaba sus propias «avefrías» (*Libro del frío*, 388).⁶⁹

Así, hacia la composición, una fuerte retórica de la negación y de la suspensión atraviesa *Cecilia*, para construir un presente resistente aunque amenazado. El adverbio «aún», recurrente a lo largo de *Esta luz*, desempeña ahora un nuevo papel fundamental, intensificado en la segunda mitad del poemario: «¿Todo en mí es ya desaparición? No aún.» (494), «No es aún la tristeza» (502), «No es su hora / pero tú...» (508), «no seré más que... Pero también quiero...» (509). Si pensamos en la tercera parte de *Libro del frío*, titulada «Aún», recordamos que aquel *aún* designaba un tiempo irremediamente perdido, si «Hubo un tiempo...» (333-349). De modo distinto, también cede ante el peso del tiempo la esperanza tenue de *Arden las pérdidas*: «otra vez la campana de la nieve y, *aún*, mi oído ávido sobre el caldero de las penas, *pero* // ... » (466).⁷⁰ Al contrario, la escritura de *Cecilia* en su misma transparencia es una escritura que resiste. Si cada uno de los seis versos del poema «No es el grito...» (505) empieza por una negación, todos logran decir – por primera vez quizá– la fugacidad de la desaparición, fuente de sosiego: «No es nada realmente: tu rostro ha abandonado mis sueños».

Además, con la escritura del tú, la escritura descubre otro poder. Como el tú, la «“escritura” llamada Cecilia» abre lo posible –«tú desconoces la imposibilidad» (508)– y hasta lo hace visible: «piensas la luz». Nos acordamos del epígrafe: «[...] el animal visible de lo invisible.» El verso se opone simétricamente al de *Arden las pérdidas*, «Piensas la desaparición» (471). Una poética de la imposibilidad participa en la manifestación de la realidad creada por la escritura. Antonio Gamoneda precisa la idea en una conversación con Rodolfo Häsler, en 2004: «La poesía puede decir aquello que no es verdad más que en su interior y [...] la imposibilidad “exterior” es superada por un acto de

⁶⁷ Como lo subraya Miguel Casado, en «Un ejercicio de comparación: “Lapidario” y “Lápidas”», el primer libro, *Lapidario*, ya constaba de 31 fragmentos, y el segundo, *Lápidas*, de 33: «esta segunda versión actúa sobre la primera: reduce sus dimensiones, divide algún trozo sin añadir ninguno nuevo, su materia es la misma.» (en Antonio Gamoneda, Madrid, Calambur, col. Los solitarios y sus amigos, 1993, p. 120.) Nada tiene que ver esta relación con la progresión que conduce de *Pétalo herido* a *Cecilia*, desde el núcleo inicial dedicado a Lezama.

⁶⁸ Por la energía propia de la «“escritura” llamada Cecilia», es manifiesta la perturbación posterior del orden de los siete poemas de *Pétalo herido*. En el nuevo cuerpo de luz, encontramos su reescritura en los siete poemas siguiente de *Cecilia*, con un orden distinto del todo: en los poemas 18, 10, 12, 14, 5, 15 y 29. Destellos del poema a Lezama siguen visibles en diecisiete poemas de *Cecilia*, o sea en más de la mitad.

⁶⁹ Pienso en el hermoso análisis de Amelia Gamoneda Lanza, Dossier Gamoneda, *Minerva*, op. cit., p. 21: «Lo que se abre –lo que se AV(r)E– en los ojos del que mira es –otra forma del blanco –el frío: ave/frías.»

⁷⁰ Los subrayados son míos.

creación.»⁷¹ En *Arden las pérdidas*, después de los años de desesperanza por la historia, ya existe la iglesia de la voz, cifrada en la misma imposibilidad: «La imposibilidad es nuestra iglesia.» (462). Pero en *Cecilia*, se manifiesta la realización de la imposibilidad en el poema por el poder del tú, semejante al de la escritura: «pero tú desconoces la imposibilidad». Cada «pétalo de sombra» ofrece la realidad de una luz intensificada, la que conjura el recuerdo obsesivo de «la agonía natural envuelta / en pétalos de sombra» del «Más allá de la sombra» de *Arden las pérdidas* (456). Así, la lejanía de la luz y su proximidad interiorizada se entremezclan: «Te olvidas de mirarme; ah, ciega llena de luz. [...] Tu pensamiento me ignora / pero yo soy tu pensamiento.» (503)

Por la eficacia de la escritura, un puente invisible se tiende entre dos espejos. En *Arden las pérdidas*, la niñez que satura el espacio memorial tiene el color rojo de la sangre –«la niñez delante de agujeros sangrientos, / la niñez abrasada en sus pétalos, perdida / en la dulzura negra de canciones lejanas.» (419) En el inencontrable espejo del sosiego, el yo se desdobra desde el principio del poema: «Vi mi rostro en el interior abrigado por el vinagre y el frío.» Sólo se lee la desesperanza de la pasividad reflexiva, cuando la conciencia, hecha espejo, es fuente infinita de reflejo, pura desposesión, en uno de los aspectos más extremos de la melancolía⁷². En el círculo hechizado de *Cecilia*, sigue vigente la obsesión por el abandono, pero se cicatrizan de cierta manera las heridas antiguas en el espacio renovado del espejo: «Yo amo tu rostro en el espejo». Tampoco duele la escisión entre la presencia y la imagen: «Tu rostro sale del espejo como un ala que abandona el instante.» Ninguna espesura sombría donde ocultar las heridas, sólo una transparencia fugaz, pero cierta. Cristaliza en la imagen del estanque, que a su vez hace posible lo imposible, si en la interiorización confluyen todos los límites (500):

[...]
y yo estoy en tu claridad y me desconozco:
estoy coronado de palomas
dentro del agua. En ti.

Todo hechizo es momentáneo. En el poema siguiente, el espacio del sueño queda traspasado por «gemidos en los jardines negros». Con todo, por la fuerza de conjuro del tú-escritura, sólo resalta el poder del tú, construido como único centro creador, desde dentro de su realidad interior –desde dentro del poema: «sueña los rostros que están fuera de ti / mírame.» (501) Así se fija la escritura en su imagen última, la que expresa y reúne en su irradiación las tensiones entre ser y no ser: «Eres como la flor ante el abismo, eres / la última flor.» (510)

Por eso, bajo el impulso del «temblor viviente» inicial (481), fluye la escritura desde las fronteras de la vida, entre *inexistencia e inexistencia*, ya no sólo al borde del no ser en la muerte, como en los poemarios anteriores. Es esencial en este sentido la primera imagen, emanada de la preexistencia –«Duermes bajo

⁷¹ «La poesía no es literatura», *El lugar de la reunión*, op. cit., p. 182.

⁷² Cfr. Jean Starobinski, II, «Ironie et réflexion: “L’Héautontimorouménos” et “L’Irrémédiable”», *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, op. cit., p. 35.

la piel de tu madre...» (481)-. Luego, todo se detiene después de veintiocho latidos de vida nueva, en la suspensión última del poemario, «ante el abismo». ¿Cómo se consigue tal suspensión, cuando pesan tanto los recuerdos que llevan a la frontera con la muerte?

Llaman la atención las pausas que levantan barreras musicales de distinta duración en el flujo del poemario.⁷³ Así, una pausa doble, tipográficamente visible en el doble espacio blanco, instaura siete veces un *tempo* más lento en la lectura, una gravedad particular. Tal pausa interviene después de palabras que cobran un relieve especial, si las prolonga el silencio doble que engendraron. En la primera pausa, se recalca el poder original de la palabra: «por primera vez, / tú ves el cielo y lo señalas y lo nombras. //» (484) Éste es un momento poéticamente privilegiado: irrumpen la realidad exterior, realidad tanto más milagrosa que son escasísimas las apariciones del cielo en *Esta luz*, por no decir inexistentes bajo la forma sencilla de un «cielo grande y azul». Extrañeza ante el imperio de la mirada del tú, gravemente confirmada por la voz del yo: «Es verdad». Otras dos pausas dobles aparecen en el octavo poema. La primera surge después de la mención de la «mentira luminosa», y la segunda después de la evocación de la muerte por el yo. Ambas pausas conducen a la imagen quizá más bella del libro: «// Pero hay cerezas ocultas en la nieve y //...» (488) Otra pausa interviene tras la alusión a los «perfumes de marzo //», que refuerzan la tenue pero *ostinata* frontera que une invierno y primavera (489). La quinta pausa doble reactualiza la poética del no ser antes de la vida, como en el primer poema, erradicando todo avance lineal: «Entra en tu madre y abre en ella tus párpados, / entra despacio en su corazón. //» (491) El relato de una vida es también la historia de una escritura, con las leyes inexplicables de su «razón musical» –«hay una música en mí, esto es cierto» dice el yo de *Arden las pérdidas* (466, 475)-, y es la única certidumbre. La comparación con el árbol, «que envuelve la palpitación de los pájaros» recalca quizá la asimilación, fijando la dualidad tú/escritura en su unidad *envolvente*.

Tan imprevisible y azarosa como la vida, la pausa doble siguiente surge en el poema catorce, tras el verso «oigo otra vez tu llanto. //» (494) Si en la obra última de José Ángel Valente el yo se funde con el tú en la muerte, este poema emblemáticamente situado en la mitad del poemario (imprevisibilidad no es ausencia de composición) apunta la diferencia entre ambos universos. En el primer bloque del poema, se va «Más allá del silencio». La analogía con Valente es posible⁷⁴. Pero con la irrupción de «tu llanto», *gira* el poema gamonediano,

⁷³ En su lectura de poemas de José Ángel Valente y de poemas suyos, Antonio Gamoneda insiste mucho en el valor de las pausas del poema. Así, antes de leer poemas de *Libro del frío*, precisa: «Se trata, casi totalmente, de poemas breves y hasta muy breves, cuyos versos, versículos o lo que sea separo –aquí y ahora, en su publicación– por rayas inclinadas que son dobles cuando pretendo sugerir un silencio mayor.» («Valente y yo mismo», *Valente: Texto y contexto*, op. cit., p. 70.)

⁷⁴ Es decisiva la idea de la poesía como «experiencia de límites», que acerca a Lezama, Valente y Gamoneda. Podría ser un arte poética que reúna a aquella *familia* esas líneas de Gamoneda sobre el *pensamiento poético*: «Es pensamiento en la proximidad de lo invisible; en un olvido que es apertura total de la memoria; en un espacio en el que las presencias, las desapariciones y las apariciones son realidad en el símbolo, y el símbolo no remite a otras realidades, sino que *las tiene consigo* en el cuerpo verbal, en un *espesor* que hace sensibles, físicas, incluso las “sustancias

como lo expresa de modo sensible la doble pausa musical. A continuación, el yo explicita el asombro: «Qué extraña se ha vuelto la existencia». Y eso que los elementos de las visiones agónicas de antes quedan presentes: «las habitaciones», «las maderas inmóviles», «las sábanas»... Pero ya no es la «habitación obstinada» (208) de donde surgió *Descripción de la mentira*. Han cambiado las «habitaciones cóncavas» de *Lápidas* (291), las «alcobas blancas» de las visiones del frío, donde surgían de nuevo las obsesivas «habitaciones cóncavas» del «gemido corporal» de la agonía (*Libro del frío*, 356, 400). Se olvidan las sábanas envueltas en los «imanes de la muerte» de *Lápidas* (244), la «sábana negra» vallejana de *Libro del frío* (348) o las «sábanas frías» que arrojan un corazón hundido en la desesperanza de la violencia memorial –«giras insomne, musical, delante del último dolor» (393). Por más frágil que sea, y ésta es su fuerza, la imantación es otra: «oigo otra vez tu llanto. //» Lo que se oye es el llanto en la otra frontera, con la vida. Se metamorfosea el sentido de las lágrimas, en la *confusión luminosa* que tiñe de luz las «sílabas negras» de la escritura (*Arden las pérdidas*, 471): «y yo sé que vivo porque te oigo llorar.»

La luz que emana de la cercanía al origen se corporiza cada vez más en torno al tú, «ciega de luz» (503), estricta antítesis (por no decir que ambas forman un oxímoron) de la «última luz», símbolo de la muerte, que sigue cubriendo *Arden las pérdidas* (414). Intensificación de la vida, la luz irradiante se desprende del cuerpo para hacerse cuerpo de lo invisible en los últimos poemas: «y no llego a tocarte; únicamente acaricio tu luz.» (506). Si se revive la amenaza de la sombra y de la muerte, queda reducida al pronombre neutro «lo» –«apenas lo sientes en tu pequeño corazón» (507). La presencia del tú, puro pronombre siempre, es una emanación de la escritura, y al mismo tiempo reorienta la escritura: «Con tus manos conducidas por una música que vagamente recuerdas, [...]» (490). Lejos de cualquier metapoesía, ¿no será aquél un retrato del yo frente a la escritura? Una escritura que se aleja del ritmo alucinado e hipnótico que la habitó, aunque no lo olvida. El último poema de *Cecilia* es el más breve, quizá como testimonio último de la fuerza de *retracción* de la escritura gamonediana. Sólo consta de dos versos, *apenas* una barrera contra la nada, la última nota del «camino de luz»: «Eres como una flor ante el abismo, eres / la última flor.» (510) Frente a la imagen de la finitud, el verso se

de espíritu". [...] Puesto en esta línea y pensando en los dos últimos libros de Valente (la antología titulada *el fulgor* aparte), tengo algo que decir de la perfección del olvido, de la felicidad vacía de la muerte, del corte ontológico que (dicho sea en una perspectiva realista y verificable) pone miedo y dolor en los mecanismos existenciales.» («Valente: de la contemplación de la muerte», *op. cit.*, p. 7-8.) Pero ahí mismo se separan las voces, en ambos últimos poemarios. Por una parte, el canto a la inminencia de la desaparición con *Cecilia*, y su suspensión. Por otra, la obsesión en *Fragmentos de un libro futuro* por la muerte del hijo, que proyecta al yo más allá de la frontera de la vida, poniendo *miedo y dolor en los mecanismos existenciales*, paso que no se da nunca a mi parecer en Gamoneda. Pienso en los poemas finales de *No amanece el cantor*, *op. cit.*, p. 501-502 (en la pregunta última de «Quisiera haber estado...»: «¿Lugar, tu ausencia?», o en el penúltimo poema, «Para cuán poco...»: «Mientras el pájaro sutil de aire incubaba tus cenizas, apenas en el límite soy un tenue reborde de inexistente sombra.»). Uno de los poemas de *Fragmentos de un libro futuro*, «(La nada)», evidencia la distancia entre la luz que en *Cecilia* reinventa la vida en lo invisible, y la luz valentiana de la muerte: «Estás / en tu luz no visible, no engendrado, / único, el único. [...]» (*op. cit.*, p. 571.)

niega a ahogarse en el *abismo* de la décima sílaba. Se acepta la finitud, se la reconoce con la medida fija del endecasílabo. Pero el verso endecasílabo se extiende más allá de sus límites, para decir la identidad («eres /») y para nombrar con el último verso la última presencia del ser, su esencia: «la última flor». Una flor visible ahora, cuando se acaba el *espacio de aliento* donde se zurció *el espacio de una caída*. Poder de la «cantidad hechizada», que engendra el «instante hechizado»: «y de tus manos se desprende / un instante sin límites.» (490)

3. La «mentira luminosa» de la nieve

El «hilo de sombra» del penúltimo poema de *Cecilia* separa dos luces, la luz *oída* y la luz que resta, «la que tú vas abandonando». La imagen que hace visibles simultáneamente ambas luces es fuerte, y despierta mi recuerdo – subjetivo, por cierto– de la «raya de la Aurora», celebrada por María Zambrano en *De la aurora*. Me llevan unas coincidencias más, entre llanto y fluir en el interior del ser: «¿Todo en mí es ya desaparición? / No aún. Más allá del silencio, / oigo otra vez tu llanto.» (*Cecilia*, 494).

Pues la Aurora se manifiesta ante todo por su llanto, *es ante todo llanto*, ese llanto que son las lágrimas de la Aurora, «recogida del rocío». En la visión zambraniana, la Aurora surge «como germen cuando irrumpe la oscuridad», y «se aparece ante todo al que la espera, o la atisba, como una línea, como una raya que separa.» Es la línea «que separa dando, creando al par abismo y continuidad».⁷⁵ Se la ve como

esbozo, diseño, de una singular guía no escrita, diseñada y *aun expresada fragmentariamente en diversos lugares de la poesía* [...]. Una apetencia al par imposible e irrenunciable, de la que en lo que nos aparece sólo encontramos un aliento, en la misteriosa inconcebible Aurora, ella, la que parece ser la sola concebida en la verdad, la enteramente fiel.⁷⁶

Raya que «traza el abismo entre luz y tinieblas», la claridad primera viene después del ocaso, y su claridad es una claridad «sostenida en sí misma», un «cuerpo de blancura», «tierra diluida en claridad»: «una Tierra intermediaria».⁷⁷ Ante la evocación de su «palpar leve»,⁷⁸ cómo no tener la tentación de pensar en la aparición del «temblor viviente» que anuncia la escritura de *Cecilia* –reconociendo allí, por encima de sus distancias, la misma familia poética–?

Cecilia empieza bajo el signo de una *confusión luminosa*, cuando los sueños de la madre y del tú se confunden, formando el fondo que hace posible el despertar de la escritura:

⁷⁵ María Zambrano, *De la aurora*, Madrid, Ediciones Turner, 1986, p. 18-25.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 30-31. El subrayado es mío.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 91, 30, 42.

⁷⁸ «Alma del sentir originario», se conoce únicamente por sostenida atención, «al modo del borde de la luz, ese borde en que tiembla ella, la misma luz»: un conocimiento que engendra según María Zambrano un «nuevo modo de razón»: «la razón poética» (*Ibid.*, p. 26).

Duermes bajo la piel de tu madre y sus sueños penetran en tus sueños. Vais a despertar en la misma confusión luminosa.

Sueña el lector: en *Cecilia* ¿se reinventará a aquella niña, «Aurora que tiembla, que no acaba de querer despertarse, que se quedaría acurrucada o escondida en un grano de luz»? Casi se oye un eco de la invocación zambraniana a la que lleva en sí «algo de las aguas primeras»:

que sea ella misma [...] la que nos da una leve señal y un cierto fuego, ella en los adentros, que nos permita respirar en la luz, y respirar su luz misma en sus pálidos y apenas visibles colores [...].⁷⁹

Y suena aquella reflexión de Lezama, que señala nexos profundos desde la superficie, en torno a un pensamiento poético ontológico: «Es una prueba de la existencia supraescrita de la poesía, las extrañas similitudes verbales, morosa delectación en peculiares ordenamientos o en simples palabras que avanzan dentro de su resistencia.»⁸⁰

En *Cecilia* varias imágenes recuerdan la aparición de un alba del mundo y del lenguaje: «por primera vez, / tú ves el cielo y lo señalas y lo nombras» (484); «Eres como la paloma que roza la tierra y se levanta y se aleja en la luz.» (487) «Con tu lengua atravesada de una ignorancia luminosa» (495). Pero nunca se evidencia la imagen esperada de la niña-aurora, según la evoca María Zambrano, como uno de los centros de su pensamiento poético, o según Lezama Lima la vislumbra, de modo risueño, en el magnífico poema «Doble noche» de *Fragmentos a su imán*: «la aurora que sonrío / con zancos infantiles»⁸¹. Desde *La tierra y los labios* (24), la luz gamonediana es una luz crepuscular: «hora de la secreta extensión» en *Exentos II* (153), y hora que se impone desde *Descripción de la mentira* (184-185, 199, 212) hasta *Arden las pérdidas*, libro iluminado por la «sustancia roja del crepúsculo» (451). Ahora bien, en *Cecilia*, el crepúsculo es un crepúsculo enajenado, si aparece sólo para decir una ausencia de luz, gracias a un fondo opaco al que se identifica el pensamiento del yo, sin lugar ni tiempo:

Algunas tardes el crepúsculo no enciende tus cabellos;
no estás en ningún lugar y hablas con palabras cuyo significado desconoces.
Así es también mi pensamiento.(486)

Precisamente, desde este fondo que lo borra todo, se destaca lo visible en el poema siguiente, sin otro enlace que la presencia renovada de la vida:

Eres como la paloma que roza la tierra y se levanta y se aleja en la luz.
Tú atraviesas un resplandor
y yo te amo desde lejos.(487)

⁷⁹ *Ibid.*, p. 11 y 16.

⁸⁰ José Lezama Lima, «Juan Clemente Zenea», *Fragmentos irradiadores*, *op. cit.*, p. 79.

⁸¹ José Lezama Lima, «III, Los fragmentos de la noche», «Doble noche», *Fragmentos a su imán*, *op. cit.*, p. 486.

En esa lejanía se verifica el proceso mismo de la poesía, lo dice Lezama Lima: «Toda verificación en la distancia, toda arribada de la ausencia, todo cuerpo que ha logrado integrarse sin una fusión de su sustancia participa y es la misma poesía.»⁸² La paloma de la comparación, negativo lumino de las palomas negras de los crepúsculos angustiosos de *Libro del frío* (313), parece despertar desde lo hondo de los «desvanes de la infancia» de *Descripción de la mentira* (209) y de *Arden las pérdidas* (417), pero se invierte el valor simbólico de aquellas palomas de la infancia –soledad y muerte.

Ninguna aurora explícita entonces en ese mundo recién nacido, en un poemario del alba de la vida.⁸³ Con todo, fascina una imagen, mancha de color rojo y fondo blanco, en el octavo poema, «Vas a volver» (488). El segundo verso se presenta como la cita de un fragmento de canción popular –aunque en realidad, como me lo explicó Antonio Gamoneda, se cita la respuesta de la misma Cecilia a su abuelo preguntándole cuándo iba a volver: «“cuando nazcan las cerezas y despierte la tórtola”»⁸⁴ (488) En el tercer bloque, tras las dos pausas dobles en que late la amenazante presencia de la muerte, gira el poema:

Pero hay cerezas ocultas en la nieve y
oigo el gemido de la tórtola.

Así se huye del saber del yo, cuyas visiones siempre *en la perspectiva de la muerte* han de ser incesantemente conjuradas: «sé que en el lauro habita el ácido prúsico [...]». En el bloque final, este verso de intensa fuerza plástica en su tensión oximorónica –de pura «potencia lateral»⁸⁵–, impide el desarrollo que surgiera de la otra luz, la del frío, de la incandescencia del «territorio blanco» del olvido y la muerte (*Libro del frío*, 317). El rojo de las cerezas borra la visión precedente de los ojos «enrojecidos por la ira», recuerdo de otro tiempo.

Borra asimismo múltiples imágenes del color purpúreo o cárdeno de la desolación, surgidas de la «escritura de carmines abrasados» de *Descripción de la mentira* (196). Pues el color es ya una escritura, lo enseña (entre muchas críticas sobre obras artísticas) la atención que Antonio Gamoneda presta en 1977 a la pintura de Elías G. Benavides. Se detiene su mirada en un color surgido de una «relación del sufrimiento», que impone un «incesante recurso a la tonalidad de la belleza»: las «pigmentaciones están **interiorizadas**, integradas a la profundidad», y esta profundidad «actúa en el sentido de exteriorizarlas

⁸² *Id.*, «Las imágenes posibles», *Esferaimagen. Sierpe de don Luis de Góngora. Las imágenes posibles*, *op. cit.*, p. 72.

⁸³ Sigo pensando que el mundo gamonediano es fundamentalmente crepuscular, y mi exploración de su propia reinención de una aurora imposibilitada por la memoria no me acerca tanto, creo, al título de Rogelio Blanco Martínez, «Poeta auroral», *Filandón*, Diario de León, «Antonio Gamoneda. Premio Cervantes», 22/4/2007, n°1047, p. 1.

⁸⁴ Además de la precisión de Antonio Gamoneda, María Ángeles Gamoneda me aclaró el punto de arranque de la maravillosa respuesta de la niña: hay un cerezo silvestre en el jardín de sus abuelos, donde anidaban entonces unas tórtolas. A ambos les agradezco conmovida la explicación, que no le quita nada, al contrario, a la hermosura de la imagen.

⁸⁵ José Lezama Lima, «Rubén Darío», 1967, *Imagen y posibilidad*, *op. cit.*, p. 52.

lentamente, como en una “transpiración”...»⁸⁶ De hecho la púrpura tiñe de su sangre muchas imágenes del dolor, en cada poemario de Gamoneda: «Gritos sobre la hierba y huracán de púrpura» (*Lápidas*, 229), «ceniza cárdena» del asedio que lleva «hasta advertir la inexistencia» (231), «yerba negra en las laderas y azucenas cárdenas entre sombras» en la visión del abismo que abre *Libro del frío* (307), «urces cárdenas» de la tortura física (322), «púrpura desolada» de la vejez (358), púrpura que alimenta los insectos que dicen la cercanía de la muerte, en *Arden las pérdidas* (445), hasta la entrevisión absoluta: «vi la muerte más allá de la púrpura.» (454)

De modo agudamente antitético, la imagen de las «cerezas bajo la nieve» se sustituye en la memoria a la intensidad de las manchas rojas del sufrimiento. Si la poesía es «un arte de la memoria»,⁸⁷ ¿despertará el recuerdo de las «yemas rojas, ácidas en los paladares infantiles, negras en la aparición del otoño» de *Lápidas* (262)? En su misterio insituable, la imagen de las cerezas y la nieve borra el tiempo, prometiendo la primavera cuando *aún* es invierno, y el fraseo se resuelve enseguida de modo auditivo –«y / oigo el gemido de la tórtola.»– en un gemido que acalla dulcemente el recuerdo de tantos gemidos agónicos. *Ese llanto en que la Aurora se manifiesta...* Un rocío del milagro, recién escapado de las «cestas de la tristeza» de *Arden las pérdidas* (469). Quizá la aurora de un contorno imposible en *Esta luz*.

Pues en *Lápidas*, la memoria infantil de la visión de la aurora se asocia definitivamente con un hondo sentimiento de desesperación. Viene el recuerdo de esas palabras: «la materia, la riada de la memoria, es la misma, está regida por aquellos datos iniciales...». Cuando «venía el día», con el «sonido del amanecer» (comprobamos una vez más que la memoria gamonediana es fuertemente auditiva), era el tiempo de «los dormitorios cerrados a la esperanza»:

(Era el rosario de la aurora en los márgenes de la pureza proletaria, ante los huertos abrasados por los ferrocarriles y los vientos.) (*Lápidas*, 260)

Si no me equivoco, sólo es cuando aparece la palabra aurora en *Esta luz*. Se encuentra en uno de los fraseos entre paréntesis que, seis veces, rematan los treinta textos de la tercera parte de *Lápidas*. En los seis momentos, se evocan los recuerdos tristes de los suburbios y los arrabales, como si los paréntesis permitieran alejarlos de la mente sin perderlos nunca. Ahora bien, se impone un parecido tipográfico entre el «contorno poemático»⁸⁸ de los treinta bloques de *Cecilia* y la primera parte de *Lápidas*, antes de la segunda sección, antes del

⁸⁶ Antonio Gamoneda, «Elías Benavides. Fisiología y expresión», *Artistas en la galería “Maese Nicolás”*, Asturias, Gráficas Cornejo, 1977.

⁸⁷ Antonio Gamoneda expresó muchas veces explícitamente su concepción de la poesía como «arte de la memoria», pues «lleva consigo precisamente en la memoria la temporalización de [la] vida en [la] escritura.» (Presentación ya mencionada de *Sílabas negras* en Madrid, 29 de nov. de 2006.) Cabe mencionar por lo menos dos artículos de Miguel Casado sobre el papel fundamental de la memoria en la poesía de Antonio Gamoneda, «La canción de la ira», Dossier *Claridad sin descanso*, *Quimera*, op. cit., p. 234-39; y «Lugar de álamos», Catálogo de la Exposición *Visión del frío/Antonio Gamoneda Premio Cervantes 2006*, Universidad de Alcalá, 2007, p. 100-105.

⁸⁸ Antonio Gamoneda, *El cuerpo de los símbolos*, op. cit., p. 29.

arrasamiento de la memoria, cuando «Ya no hay recuerdo de los manantiales» (247). Antes de la invasión de las «símbolos negros», y del recuerdo también parentético, que gira infinitamente sobre sí mismo, al final de la tercera parte, en los «(Días clavados dentro de los ojos, lenguas que hablan incesantes, como el hierro en círculos.)» (284). Con esa tercera sección, los bloques, más extensos, corporizan el peso de las *llagas* en la memoria (253), y la cuarta sección repite la «geometría» –«era la geometría, era el dolor» (232)– de la primera, pero ya bajo la sombra del *aviso negro* de la muerte (289).

Aquellos bloques de la primera parte de *Lápidas* constan de un promedio de siete unidades musicales tipográficas (de tres a doce, más precisamente), que designo, con Antonio Gamoneda e Ildefonso Rodríguez, como fraseos.⁸⁹ Asimismo, en *Cecilia* los bloques constan de dos a ocho fraseos, y privan los poemas de dos o de cuatro fraseos. Ocho veces surge ese «contorno poemático» dual, y otras ocho veces su desdoblamiento en cuatro fraseos. Así se escribe la sintaxis sensible de una simetría compleja, en tensión entre la elección de un tú como centro del poemario, aunque vinculado a lo invisible, y la presión del diálogo interior, que divide la voz en dos instancias (yo-tú), mientras el tú se desdobra en tú-escritura. En la primera parte de *Lápidas* sobre todo, los fraseos quedan entrecortados en su momento más intenso por una doble pausa blanca, que intensifica de modo inesperado (sin regularidad) la duración del silencio – como en *Cecilia*. En el cuarto poema de *Lápidas*, se detiene la voz tras la palabra «dolor» (232), en el séptimo hay doble pausa musical tras «llorando» (235). Luego brota el presagio de lo que la escritura va a anhelar para siempre:

Hay un mar incesante que desconoce la división del resplandor y la sombra,
y resplandor y sombra existen en la misma sustancia
en tu niñez habitada por relámpagos. (235)

Unas pausas dobles también se deslizan en los tres últimos poemas, con la gravitación blanca de la memoria en torno a la palabra «desapariciones» (240). Pero en *Cecilia*, para el «incesante», «el que enloquece» en *Lápidas*, ha cambiado el sentido de los colores, «hay cerezas ocultas en la nieve» y las encontró la escritura, apoyada en el recuerdo del verso de una canción que promete la vida de nuevo, «cuando nazcan las cerezas y despierte la tórtola.» Las ondas de la canción sencilla me llevan a recordar «la contradicción de la poesía», tal y como la expresa el poema de Lezama titulado «Discordias», en *Fragmentos a su imán*:

[...]
obtener con un poco de humo
la respuesta resistente de la piedra
y volver a la transparencia del agua
que busca el caos sereno del océano
dividido entre una continuidad que interroga
y una interrupción que responde [...] ⁹⁰

⁸⁹ *Ibid.*, p. 188 y 178; Ildefonso Rodríguez, «Las músicas de Gamoneda», *Espacio/Espaço escrito*, n°23 y 24, Badajoz, 2004, p. 37-44.

⁹⁰ José Lezama Lima, «Discordias», *Fragmentos a su imán*, *op. cit.*, p. 459.

«Verdades cóncavas»⁹¹ de la canción, pero cambió la canción, y cambió el sentido del «instante de la nieve» (*Libro del frío*, 375). Después de la pausa doble, surgen aquellas palabras, «Pero hay cerezas...»: surge una interrupción que responde. La escritura habla ahora de la dulzura blanca de esta canción cercana, eufemización de la «dulzura negra de canciones lejanas» de *Arden las pérdidas* (419).

A partir de la respuesta, se interroga de nuevo al pasado oculto en su noche. El lector vuelve a oír la voz que decía en *Lápidas*: «Y vino el día. Era un rumor bajo los párpados y era el sonido del amanecer. Agua y cristal en los oídos infantiles.» (261) Agua y cristal de nuevo en los oídos, en el reinventado o reencontrado *rosario de la aurora* de *Cecilia*: «Llueve en hebras doradas [...] llueve a través de la luz.» (489) Desde el frío, ya lo sabía la escritura: «En el espesor del aire hay signos invisibles.» (*Libro del frío*, 375). Antonio Gamoneda expresa así ese trabajo poético de la memoria a Miguel Casado:

Siempre ha sido eso: liberar; [...]. Es una idea que repito muchas veces: hay poemas dentro de los poemas. He ido a buscar el poema que puedo sacar ahora de aquel poema anterior; estaba dentro, el nuevo texto estaba inscrito en él y, en ese sentido, es el mismo poema; pero yo no soy el mismo⁹².

Sólo que en este caso preciso de *Cecilia*, no se trata de reescribir un poema sino de vivir en la nueva realidad del poema la aurora imposible de la niñez. Engendrador del posible el poeta, como el tú, que puede ser la escritura y el yo, en la misma *mentira luminosa*:

estoy coronado de palomas
dentro del agua. En ti. (*Cecilia*, 500)

Un análisis de la escritura metonímica del cuerpo haría resaltar la fuerza de la metamorfosis de la visión en *Cecilia*. En la escritura paralela de *Arden las pérdidas*, pesa el dolor fisiológico de la vejez: «pena arterial», «agonía natural», «miserable hemoglobina» (435, 456, 467). En *Cecilia*, las metonimias más recurrentes del yo también son las venas y el corazón, además de las manos. Pero su presencia es distinta ahora. Son los instrumentos que hacen visible una luz invisible⁹³:

[...] sin saberlo, extiendes luz en torno a ti
y yo adelanto mis manos y no llego a tocarte; únicamente
acaricio tu luz. (506)

⁹¹ Cfr. los dos versos del poema de *Libro del frío*: «Llanto en la lucidez, verdades cóncavas: / “No vale la vida, / la vida no vale nada». (375)

⁹² Antonio Gamoneda con Miguel Casado, ««La poesía como vida», *El lugar de la reunión*, op. cit., p. 212.

⁹³ Quizá la metonimia de las manos sea menos significativa, por estar presente a lo largo de la escritura gamonediana. Con todo, importa subrayar que la (re)escritura engendra ahora una pura inversión. El segundo poema de «Frío de límites» se acaba con el verso siguiente: «Miras tus manos abandonadas por la luz» (386). En *Cecilia* se ve el reverso de la desaparición, si los cabellos del tú hacen visible la luz «en mis manos» (497).

Así se manifiesta la «mentira luminosa» de la escritura. En la *continuidad que interroga* irradia también la «mentira luminosa» de la nieve, tantas veces convocada como expresión de los límites en la «prisión del frío», cuando «sólo hay invierno en las ramas inmóviles» (*Libro del frío*, 331, 388): «Tú eres la nieve.» (*Cecilia*, 499) Ya no una comparación, que mantendría la dualidad entre sus dos términos, sino la total asimilación entre tú y nieve en una imagen (fundada en la presencia, no en el olvido metafórico de la realidad), colofón de la construcción simbólica de la luz, que salió de «un soporte realista y una fidelidad a los hechos». Pues sólo en la lectura simbólica se da lo poético: «a veces el símbolo es de no se sabe qué, hasta puede que sea símbolo de sí mismo.»⁹⁴ Si en *Cecilia* la luz hace visible lo invisible desde la existencia, la nieve es su más intensa realización, del otro lado del «arco que separa la existencia y la luz» en *Arden las pérdidas* (414).

En la obra de Antonio Gamoneda, la identidad del yo es inencontrable, «realidad múltiple y cambiante», que lleva a la multiplicación de las voces en el poema, en una polifonía enigmática, inquietante a veces.⁹⁵ Al contrario, el nombre-título «Cecilia» impone de antemano una unidad, reforzada por el epígrafe. Ninguna polifonía sino una dualidad desde el yo hacia el tú, que lleva a la identificación oculta entre tú y escritura: «piensas la luz.» (508) Ya cruzaron por *Esta luz* unas cuantas figuras con un nombre identificable por su pertenencia a la biografía del poeta: Ana, Amelia, y otras tres alusiones a «mis hijas», en *Blues castellano*, de fuerte arraigo vivencial (107, 115, 134). La elaboración se hace más simbólica en *Descripción de la mentira* y en *Lápidas* –así aquel verso donde «Mis hijas lloran en sus manos y su llanto es verde.» (300) Pero si unos nombres habitan *Lápidas* (Luis, Úrsula, Juan Galea, Pedro el Ciego, don Nicanor, Antonio González Lama), cobra relieve especial, en *Libro del frío*, el del Vigilante de la Nieve. De él dice Antonio Gamoneda:⁹⁶ «Jorge Pedrero, obrero del vidrio, pintor y suicida» –«mi único maestro [...] y algo suyo está en mí». Con los once poemas de la segunda parte de *Libro del frío*, titulada «El Vigilante de la Nieve», empieza el extraño internarse de la escritura en el otro, una confluencia en tercera persona, en un «relato» en pasado:

Un día sintió alas y se detuvo para escuchar en otra edad. Ciertamente, latían pétalos negros, pero en vano: vio a los duros zorzales alejarse hacia ramas afiladas por el invierno

y volvió a ser veloz sin destino. (330)

«El rostro es el otro. Pero [...] ese otro puede ser yo mismo al tiempo», insiste Antonio Gamoneda en 1986⁹⁷. Pues ¿quién escucha entonces «en otra edad»,

⁹⁴ Antonio Gamoneda con Miguel Casado, «Sobre la “especie formal” de la poesía», *El lugar de la reunión*, op. cit., p 115.

⁹⁵ Citado en Miguel Casado, «Introducción» a Antonio Gamoneda, *Edad (Poesía 1947-1986)*, ed. Miguel Casado, Madrid, Cátedra, 2000, p. 38. Ildefonso Rodríguez, «Las músicas de Gamoneda», *Espacio/Espaço escrito*, op. cit., p. 41.

⁹⁶ Antonio Gamoneda, *El cuerpo de los símbolos*, op. cit., p. 229 y p. 233 para la cita siguiente.

⁹⁷ *Id.*, citado en *Edad*, op. cit., p. 38.

reconciliando los «pétalos negros» de la desesperanza –«pero en vano...»– con la vida?

La lectura río arriba de *Esta luz*, «continuo de visión o de cumplimiento»⁹⁸ (diría Lezama), hace resaltar unos cuantos caminos que permiten entender mejor la originalidad de *Cecilia*. En «Aún», la tercera sección de *Libro del frío*, donde habla la primera persona, «en el error de los imanes», los pájaros «vuelven incomprensibles bajo leyes de vértigo y olvido» (337). Así sucede mucho tiempo antes de la invención del tú de *Pétalo herido*, quien ahora «[es] el vértigo y la salvación». Asimismo, ¿cómo olvidar que en el tiempo de la inencontrable aurora, en «el frío del amanecer, los círculos de los insectos sobre las tazas inmóviles» dibujaban para el niño «la posibilidad de un abismo lleno de luz» (336)? Otros tantos símbolos, que gravitan en el silencio de la memoria hasta su manifestación luminosa en la escritura de *Cecilia*, «flor ante el abismo» (510). Es esa suspensión milagrosa, donde el «hilo de sombra» reúne dos luces, la del ser y la del no ser, se deshacen los «nudos negros» de la escritura (*Libro del frío*, 385). Se cumple en el espacio del poema la promesa de la canción que habla de regreso, más allá del poder del lauro donde «habita el ácido prúsico». En el cuerpo de luz reconciliadora que dibujan los treinta poemas⁹⁹, reaparece la imagen del lauro, once poemas más adelante:

Miras la nieve prendida en las hojas del lauro. Retienes en tus ojos la blancura y la sombra y adviertes el silencio de los pájaros. (499)

Se aleja la sombra del «laurel enfermo», que se extiende por la obra hasta *Arden las pérdidas* (475). El tú corporiza las palabras claves, blancura, sombra, silencio. Si «Tú eres la nieve», esta existencia percibida en sus límites late desde la vida. En el momento en que se apodera de su símbolo quizá más fuerte, la escritura encuentra de nuevo la desposesión, «tú existes más allá de mis límites», pero ya no tiene el mismo sentido. Una claridad cambió al sujeto de la escritura: «me desconozco» (500).

Si la escritura *es* la nieve, en la imagen-símbolo se dice también la otra luz, donde se borran las huellas de las «cuerdas sin esperanza» del Vigilante de la nieve, el «cantor de las heridas», cuerdas que sonaban a «muerte y rocío» en *Libro del frío* (329). Al final de *Esta luz* se ilumina plenamente la realidad revelada por la escritura: «esta luz» es la del poder de la imagen –«La imagen como un absoluto, la imagen que se sabe imagen, la imagen como la última de las historias posibles.»¹⁰⁰ Recordamos la desesperanza de *Descripción de la mentira*, cuando el solo norte, inencontrable, son los «cristales de mi infancia», «causa de la imposición de una luz que les antecede en muchos días desde que

⁹⁸ José Lezama Lima, «Complejo y complicado», 1954, *Tratados en La Habana*, op. cit., p. 50.

⁹⁹ Por cierto es interesante notar que en *Esta luz* (además de *León en la mirada*, poemario centrado en una tierra revisitada por la visión, en torno al equilibrio de su catedral), *Cecilia* es el único poemario que consta de un número par de poemas. El espacio así cerrado de la escritura dibuja un círculo donde la luz *dice* lo invisible: lo hace sensible.

¹⁰⁰ José Lezama Lima, «Las imágenes posibles», *Esferaimagen. Sierpe de Don Luis de Góngora. Las imágenes posibles*, op. cit., p. 53.

existió la solemnidad y la pureza.» (195) Solemnidad y pureza por los cristales de una infancia nuevamente escrita: «Tú eres la nieve».

Diálogo interior, la «“escritura” llamada Cecilia» surge de un intenso contrapunto entre memoria y olvido. El yo interioriza la ignorancia del tú para construirla poéticamente: «Tu pensamiento me ignora / pero yo soy tu pensamiento.» (503) En los *horizontes difíciles* de este pensamiento, se metamorfosean los propios símbolos, hasta la «mentira más luminosa». Nos entrega una nieve cuya pureza se extiende como un velo sobre la roja promesa de las cerezas de la memoria, rescatadas *por* el olvido. Las revela la escritura, junio en la nieve, en el reencuentro de la luz inocente del junio de la infancia, antes de la llegada de la gran luz de la muerte: «tu nombre, Junio, de perro / trabaja en mi corazón...» El poema estaba *dentro del poema*, y la infancia esperaba *dentro de la infancia*: callados ambos en el aire de junio, en un silencio *amordazado*, cuando las palomas se levantaban «sobre la calle de la Misericordia», pocas páginas después del recuerdo del «rosario de la aurora»:

De los niños se oía el manantial de música. Vi presagios adheridos al aire de junio mientras el incienso y la fiebre acudían a las espadañas mojadas. Azul y jueves en la ciudad amordazada. (*Lápidas*, 265)

Transparencia de la escritura, que nunca explicita su trabajo profundo (nunca aparece la palabra aurora en *Cecilia*), y limpidez de la visión. El libro es para Jacques Ancet «un paréntesis feliz» en una obra sombría y atormentada¹⁰¹. Un paréntesis extraño, si tiene el poder de abrir el paréntesis que, desde *Lápidas*, ha permanecido como «encristalado en el tiempo»,¹⁰² guardando encerrada la luz de una aurora inencontrable. Por eso leo en *Cecilia* una *continuidad que interroga y una interrupción que responde*. Se multiplican resonancias y hay profundidad oculta en la transparencia. Como el tú recién nacido, la escritura, plenamente *original*, parece surgir de la inexistencia: «Duermes bajo la piel de tu madre». Pero enseguida, empieza la confluencia: «sus sueños penetran en tus sueños.» (481) De igual manera, la escritura reencuentra (conscientemente o no) fragmentos de su pasado que fluyen río abajo, imantados por el blanco manantial. El núcleo negro de la memoria permanece –«Huyó de mí» (507)–, pero la extensión luminosa de la vida lo contiene, reduciéndolo a un pronombre neutro: «apenas lo sientes en tu pequeño corazón» (507). En las treinta cuentas de un «rosario de la aurora» de contorno por fin visible, la escritura de los límites, *indecisa*, entre luz del no ser y luz del ser, entre escritura memorial y nueva escritura con su «temblor viviente», elige la vía de la *confusión luminosa*, para fijar la «música de la que aún permanece el silencio» (504): «Algo semejante a la eternidad rozó un instante mis labios.» (485)

¹⁰¹ Jacques Ancet, «La disparition et la douceur», Antonio Gamoneda, *Cecilia*, trad. Jacques Ancet, Castellare-di-Casinca, Lettres Vives, 2006, p. 7.

¹⁰² Son palabras empleadas por José Lezama Lima en una carta de 1975 a María Zambrano (Carta XXXIII, 7/4/1975, *Correspondencia*, José Lezama Lima-María Zambrano María Zambrano-María Luisa Bautista, ed. Javier Fornieles, Junta de Andalucía, 2006, p. 179.)

Como José Ángel Valente,¹⁰³ Antonio Gamoneda es sin duda «un poeta que camina su propia circunstancia», según el título del artículo que José Lezama Lima dedicó a Valente en 1976. Aquellas palabras se hacen extensivas al poeta que sabe descubrir en la «última flor» el llanto de la aurora, en suspensión ante el abismo. Para acercar a aquellos *Dii majori*, quisiera acabar esta lectura de *Cecilia* citando unas líneas de Lezama Lima sobre Valente:

Él nos muestra que cuando el poeta pone sus manos en la poesía, un tiempo nuevo aparece, un tiempo que sorprende al poeta, que aparece después que el tiempo se ha borrado.¹⁰⁴

Por eso, hoy en día, ningún poeta español «más en el centro de su espacio germinativo» que Antonio Gamoneda, en el «reino de la poesía *in extremis*, donde se logra la configuración de un *vivir de salvación*».¹⁰⁵ *Aquí llegamos, aquí no veníamos*, cantaba Lezama. Así decía el yo de *Libro del frío* (313), «No es mi lugar pero he llegado». Y así contesta la voz de la «escritura llamada Cecilia»:

Sí; es una sombra; no
pesa en tu corazón. (507)

¹⁰³ Tomás Sánchez Santiago insiste con mucha razón en el hecho de que Valente y Gamoneda son sin duda los dos poetas españoles que han hecho las introspecciones más concordantes entre su idea de la poesía y su propia escritura. («La armonía de las tormentas», *op. cit.*, p. 15.)

¹⁰⁴ José Lezama Lima, «José Ángel Valente: un poeta que camina su propia circunstancia», *Quimera*, n°39-40, julio-agosto de 1984, p. 91.

¹⁰⁵ *Id.*, «Sierpe de Don Luis de Góngora», *Esferaimagen. Sierpe de Don Luis de Góngora. Las imágenes posibles*, *op. cit.*, p. 37.

La luz es el primer animal visible de lo invisible. Lezama

Como si llevase opio en el corazón y en mí se abriese un camino de luz.
La luz se extinguirá y ya nunca existirá la sombra.

Así eres tú antes de lo invisible. Hay en mí un perfume mortal pero tú
haces girar la dulzura y avanzas por mis venas.

Todo está libre de sentido, todo es visión. Tu ignorancia se abre en mi
pensamiento. Sólo hay claridad en ti.

Todo está libre de sentido.

Antonio Gamoneda

(Del libro Cecilia. Inédito)

Catálogo del Círculo de Bellas Artes de Madrid dedicado a la celebración del cincuentenario del aniversario de la muerte de José Lezama Lima: *José Lezama Lima 1910-1976*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2001, p. 165.