

TESIS DOCTORAL
CARMEN PALOMO GARCÍA

ANTONIO GAMONEDA:
LÍMITES

UNIVERSIDAD DE LEÓN
SECRETARIADO DE PUBLICACIONES Y MEDIOS AUDIOVISUALES, 2007

El presente libro recoge parte de la tesis doctoral dirigida por el profesor José Enrique Martínez y defendida en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de León en septiembre de 2006. Juzgada por el tribunal presidido por José María Pozuelo Yvancos (Universidad de Murcia), del que también formaron parte los profesores José Ángel Blesa Lalinde (vocal, Universidad de Zaragoza), Alfredo Saldaña Sagredo (vocal, Universidad de Zaragoza), Luciano Rodríguez Gómez (vocal, Universidad de Santiago de Compostela) y José Manuel Trabado Cabado (secretario, Universidad de León), obtuvo la calificación de *sobresaliente "cum laude"*.

A todos y a cada uno de ellos, el más sincero agradecimiento de la autora.

Puesto que la gratitud es la justicia del corazón, es preciso que consten aquí los nombres de las personas que participaron, en una u otra medida, en la realización de este trabajo: Antonio Gamoneda e Isabel Uruña, por los íntimos dones que no enumero.

Los amigos que han colaborado con sus conocimientos y sus ánimos: Elena Aguado, Alfredo Álvarez, María Barbero, Alberto Bruzos, Xavier Fages (†), Moisés Hidalgo, Marta Sofía López, José Martínez de Sousa, José Antonio Martínez Reñones, Jordi Minguell y Tino Rivero.

Mis hermanos, por estar siempre ahí.

José Enrique Martínez, director de la tesis, por la generosa confianza depositada en mí.

ÍNDICE

I. Preliminares	13
II. Inventario.....	21
El criterio cronológico.....	23
Destrucción y ocultación de la escritura.....	25
Reincidencias	29
Conclusiones sobre el inventario.....	32
III. <i>Blues castellano</i> : radiografía de una conciencia	35
De las generaciones a la provincia	37
Poesía ¿social?.....	43
Postulados en 1963: un artículo esclarecedor	44
Realismo y realidad: el filtro de la interiorización	49
Prosaísmo: “...como esta verdad, que está mal hecha”	55
La desgracia de los otros: compromiso y colectividad	62
Las otras voces	72
Las citas de los teóricos marxistas.....	73
Nazim Hikmet	79
El blues y el espiritual	84
Antonio Gamoneda.....	88
La censura	92
El expediente	95
“Después del accidente” ¹	99
Por el camino de <i>Blues castellano</i>	107
IV. La lengua propia: de <i>Descripción de la mentira</i> a <i>Arden las pérdidas</i>	113
Punto de partida: <i>Descripción de la mentira</i> (1975-1976).....	113
Símbolos: el espesor de la escritura	116
La precaria realidad textual	122
Otros poemarios	127
<i>Lápidas</i> . De la soberanía al fragmento	127
<i>Libro del frío</i>	132
Glosa.....	132
Desglose.....	139
Reescrituras: lo Otro y lo Mismo	152
<i>Arden las pérdidas</i>	152
Reescritura intertextual.....	161
De un poema a ¿otro?.....	165
Una mirada valorativa	169
Reflexiones teóricas del autor	171

V. Mudanzas. Las lenguas propicias	185
Las mudanzas de <i>Esta luz</i>	185
La noción de “mudanza”	185
La selección del repertorio	190
Exégesis e implicaciones	196
<i>Libro de los venenos</i>	204
Un avance en forma de diccionario	204
Antecedentes bibliográficos y firmas	218
Un ejercicio de retórica ante un lector anonadado	227
<i>Sui generis</i>	236
Ética y estética: Kratevas.	245
VI. Descomposición de una lengua poética: <i>Relación de don Sotero</i>	255
Historia de un texto mínimo	255
Lectura comentada	260
Abordajes teóricos	280
Peculiaridades del texto	281
La clave paródica: lo grotesco y el sinsentido	283
Límites, autoridad e irreverencia	289
VII. Conclusiones	295
VIII. Bibliografía.....	307
Obras citadas de Antonio Gamoneda	307
Abreviaturas	310
Obras creativas de otros autores	311
Referencias bibliográficas	312

I. PRELIMINARES

El objeto de estudio de esta investigación crítica es el rastreo de ciertos *extremos*, de gran interés teórico, que concurren de manera *original* en la escritura, o escrituras, de Antonio Gamoneda. Aclaramos pues, desde el comienzo, que no pretendemos realizar una monografía exhaustiva de la obra de este autor ni una introducción general a sus textos ni un análisis basado “solamente” en lo estilístico, lo temático, lo simbólico o lo formal. Esperamos, eso sí, proyectar cierta luz sobre algo más básico de esta escritura, su *vigencia*, entendida ésta en su más amplio sentido, como discurso contemporáneo y como palabra presente, viva, escurridiza, que sólo tiene lugar en el proceso creativo de la *lectoescritura*.

Nuestra indagación sobre tal lectoescritura parte, como no podía ser de otra manera, de experiencias concretas: el yo lector, el texto materializado en una publicación, el autor que traza signos sobre un papel... Con estas premisas, la literatura en su conjunto pudo ser contemplada en el pasado como un acto comunicativo más, una realización parcial del flujo de información, una muestra de esa concepción representacionista del lenguaje al servicio del pensamiento. Durante la segunda mitad del siglo XX asistimos a un nuevo planteamiento del

marco de las teorías literarias, planteamiento basado en un cuestionamiento revisionista de los viejos conceptos de autoría, texto, sentido, interpretación, intertextualidad, compromiso... En otras palabras: después de las explotadas aproximaciones del biografismo, del historicismo, del formalismo, del estructuralismo etc., quedan en el aire preguntas fundamentales que redefinen ese objeto de la crítica literaria en toda su complejidad.

A partir de entonces, la práctica de la lectura –o su profesionalización en una crítica literaria– pierde, si alguna vez las tuvo, las posibilidades de inocencia y neutralidad, el espejismo de la asepsia cientifista, la confianza en la existencia de un lugar privilegiado desde el que contemplar el territorio de la escritura.

El objeto de la crítica ha padecido pues, en los últimos decenios, una difuminación de su consistencia, pero ello no ha supuesto un empobrecimiento de las investigaciones que, antes bien, han ganado en riqueza. Se han trazado nuevos caminos no unívocos, caminos que, alejados del inmanentismo del sentido, hablan de la *errancia* de la escritura, de su diseminación. Desde algunas instancias más reaccionarias, tales abordajes críticos han sido contemplados como un ejercicio violento en el que se torturan los textos para conducirlos hacia la confusión o la incongruencia. Nosotros nos hemos propuesto, y esperamos haberlo conseguido, un respetuoso acercamiento a la escritura de Antonio Gamoneda, sin soslayar lo que ésta tiene de violenta en sí misma y contra sí misma. Creemos, y tal ha sido uno de nuestros puntos de partida, que la mayoría de las lecturas de este autor, algunas excelentes, han incidido reiteradamente en la coherencia y la fortaleza enérgica, poderosa, de algunas de sus obras. Una lectura desprejuiciada puede detectar que tales cualidades, de las que no dudamos, conviven en estos textos con una omnipresente amenaza íntima: la de su expresa o implícita precariedad, la de la extenuación de una palabra poética que, portadora de varios siglos de tradición, no oculta las grietas de su fragilidad y de las difíciles condiciones de su subsistencia. Del parcialismo con el que la crítica ha proyectado una imagen unidimensional de la obra de Antonio Gamoneda se deriva lo que de novedoso tenga nuestra investigación. En nuestro estudio hemos seleccionado, como objeto de análisis, aquellas zonas menos visibles, menos leídas de la escritura del autor.

Abundan en estas páginas nuestros textos y aspectos textuales soslayados en la ya extensa bibliografía sobre Gamoneda. En este sentido, la lectoescritura se ha ido definiendo como un verdadero viaje de descubrimientos y hallazgos.

Es precisa una breve acotación, en estos preliminares, sobre el título de la investigación. Allí, “Antonio Gamoneda” no designa a un hombre, ni siquiera a una firma, sino a un mero instrumento operativo que engloba unas prácticas literarias dispares, no reseñables en su conjunto más que bajo ese marcador. Son los textos los que dan origen a una marca nominal (no a la inversa) con la que poder tratar ese estatuto convencional construido en una pluralidad de voces no necesariamente concordantes.

Los contrastes a los que nos referimos están recogidos en el plural de “límites”, palabra que ha de entenderse en toda su polisemia (margen, radicalidad...) que alude al núcleo de nuestras indagaciones. Situadas en las postrimerías de una gran tradición lírica, la romántica, las escrituras de Antonio Gamoneda han de contemplarse bajo esta luz histórica, como un fenómeno terminal que radicaliza los planteamientos de una concepción de la palabra poética y que padece esa extenuación de los ocasos. Además, o *precisamente*, hay en Gamoneda una vocación de búsqueda continua, relacionada con la apuesta por la supervivencia, que conduce a una exploración sistemática de los límites de la palabra: en determinadas vías, como veremos, se roza el silencio; en otras, la disolución en el murmullo de una pluralidad de voces o en el cuestionamiento extremo de autorreferencialidad, de la parodia o de la reescritura cuando desbordan la anécdota marginal para ocupar el centro mismo de la expresión. La radicalidad puede resumirse en ese desplazamiento del límite hacia lo central.

Nuestra primera aproximación crítica a la escritura de Gamoneda se materializó en el año 1993 con la elaboración una memoria de investigación titulada *La apertura poética. Análisis de “Descripción de la mentira” de Antonio Gamoneda*. En el prólogo de esta obra inédita señalábamos como primer estímulo la lectura de *Obra abierta* de Umberto Eco, donde se contempla la *apertura* como elemento consustancial de la configuración del arte contemporáneo en sus más diversas manifestaciones. La frescura de esta tentativa primeriza del semiólogo

italiano no es ajena a un provocativo eclecticismo de perspectivas en las que se entremezclan las ideas prestadas con las intuiciones originales, en detrimento del academicismo escolástico de ciertas corrientes del momento. Así, en *Obra abierta* saltamos de la seriedad de las formulaciones matemáticas de la teoría de la información a un tono lúdico-alegórico; de la revisión de algunos presupuestos históricos a planteamientos psicologistas: de Croce al zen; de las artes visuales a la música, y, en lo literario, de Petrarca a Joyce. Las evidentes debilidades de una obra así concebida no afectan a la capacidad de sugerencia de muchas de sus anotaciones. Y fue esa misma capacidad lo que nos condujo a intentar acercar el enfoque de Eco al terreno de lo estrictamente literario y realizar un rastreo de la apertura poética en los tratamientos que ésta ha tenido, bajo diferentes formulaciones. Incorporábamos para ello a nuestro instrumental crítico parte del bagaje acumulado desde el formalismo ruso, desarrollado por el estructuralismo y en las teorías textuales y matizado por la Semiótica, la Pragmática y la Estética de la Recepción. Con tales bases, que configuraban los apartados teóricos de nuestra memoria de investigación, abordamos en una segunda parte la lectura de una única obra poética. La elección de *Descripción de la mentira* como texto demostrativo no se debió precisamente a la *accesibilidad* de tal libro. De hecho, la mayor parte de las reseñas que acompañaron a su publicación en 1977 se limitaron a señalar su hermetismo. Si bien esta *dificultad* ya constituía sin duda un aliciente tentador para el estudio de su apertura, no habría sido suficiente sin la duradera y perpleja fascinación que despertó en nosotros una primera y remota lectura, a la que han seguido tantas horas de verdadera fruición. Al cabo de los años, la misma fascinación, la interminable perplejidad y el reto de refracteriedad a las simplificaciones teóricas han constituido los verdaderos estímulos ocultos que nos animaron en la elección de los textos de Antonio Gamoneda como protagonistas de la presente investigación.

Como ya apuntamos, puede decirse que nuestra memoria de investigación se centró en las condiciones de inteligibilidad de una obra. La indagación crítica estuvo contenida en dos aspectos cruciales: autorreferencialidad e indeterminación textual. Ambas cuestiones, ahora bajo otros ropajes, volvieron a surgir aquí, si

bien enmarcadas en un contexto mucho más amplio, más allá de la constitución interna de un libro: el de las relaciones entre diferentes escrituras poéticas, los trazos que dibujan los límites de la palabra en la lectoescritura, esto es, en sus condiciones básicas de configuración y de inteligibilidad como discurso vivo, mutante, en el camino.

Dos son los cauces habituales de la labor crítica a la hora de enfrentarse a un texto, ambos determinados y legitimados por la extracción de conclusiones relevantes de esa cantera inagotable que es la escritura creativa de calidad.

La primera de estas vías se fundamenta en lo global y se preocupa por establecer nexos, interpretaciones generalistas que nos proporcionen una visión de conjunto, una comprensión de lo que subyace y sustenta la literalidad estrecha de un poema o de un poemario. La otra vía es la del exégeta, exclusivista y parcial, al que le gusta trabajar con el detenimiento propio del relojero que disecciona una pieza de colección. Entre ambos enfoques han existido y existen contactos y trasvases. Así, es posible encontrar cómo el aparato teórico de una corriente crítica se aplica con lúcidos resultados a un texto; a la inversa, de la lectura certera de un texto se pueden extraer fecundas conclusiones que irradian luz sobre otros, o sobre toda una época o, incluso, sobre el fenómeno literario en general.

En este trabajo hemos intentado mantener un equilibrio particular entre la teoría y el comentario. No nos hemos ceñido a una única perspectiva crítica pero hemos citado a aquellos autores que, al hilo de sus reflexiones sobre la literatura, han aportado un enfoque penetrante sobre algunos de los puntos que nos interesaba resaltar. Con ello, hemos pretendido ampliar las coordenadas teóricas de nuestro análisis soslayando el pre-juicio de la perspectiva única, analogista, más interesada en reafirmar sus planteamientos que en abrirse a la semiosis plurívoca de una obra densa y de mil caras (y mil aristas).

Por otra parte, hemos recurrido en numerosas ocasiones al pormenor, a la lectura detallada de algunas composiciones, y la selección de textos ha primado entonces sobre la generalidad de la obra. Esta opción está regida por una razón sencilla: la gran mayoría de las obras de la bibliografía sobre Antonio Gamoneda consiste precisamente en lecturas maximalistas, que recogen lo “esencial” de cada

una de sus etapas y que en raras ocasiones descienden a las zonas borrosas que matizan –y cuestionan– esa visión. Precisamente, como comentábamos, sobre esas zonas hemos aplicado nosotros el microscopio.

Nos ha interesado sobremanera el dialogismo implícito entre las poéticas radicales que vertebran el macrotexto gamonediano, tanto la transversalidad de algunas recurrencias como los procesos creativos centrados en la reescritura, en la porosidad ante otras voces o en el enfrentamiento paródico. En un macrotexto centrado en el límite, lo periférico o lo marginal, opinamos, pueden proporcionarnos claves significativas, reveladoras de aspectos que, en la pura inercia crítica, han pasado desapercibidos.

Finalmente, hemos procurado también realizar una ubicación valorativa de la escritura del poeta dentro de las poéticas contemporáneas, lo que ha supuesto un enfoque que, más allá del aspecto generacional o de la coetaneidad, redefine a los varios radicalismos de Gamoneda en su verdadera dimensión histórica dentro de la llamada posmodernidad.

Todos estos principios metodológicos, aquí meramente esbozados, se resumen en un único propósito: el engarce dinámico entre lo interpretativo, lo descriptivo y lo valorativo. Confiamos que la maleabilidad de los procedimientos haya conseguido aproximarse a la vitalidad del objeto de estudio. Al respecto, anotamos que en varias ocasiones hemos ido a la zaga de una presa. Cuando comenzamos nuestra investigación, no se había publicado todavía la poesía reunida del autor, *Esta luz*, ni contábamos de antemano con un corpus plenamente definido de su obra poética. De hecho, tal corpus no existe: sometido a una interminable reescritura, que desdobra los textos en versiones, cada línea de Antonio Gamoneda está aquejada del mal de la provisionalidad. Encarar en la crítica lo fugaz, lo transitorio o lo evanescente de una escritura bajo ese signo exige al crítico una gimnasia intelectual que explica la presunta –quizá involuntaria, quizá inevitable– desinhibición de algunos apartados de este libro. A nuestro afán adaptativo, por fidelidad a la cambiante realidad textual que la lectoescritura construye, se debe que el tono académico ceda el paso, en ocasiones, al ensayístico. Si provisional y de tanteo es la escritura, lábil e inestable

será el discurso crítico que la secunda. Si el poeta ha desdeñado el espejismo de la última palabra, no nos conformemos nosotros con el ilusorio premio de unas conclusiones definitivas.

Prescindir en la lectoescritura de la utopía de un ficticio cumplimiento final, de una *liquidación*, ha repercutido severamente en la concepción de nuestras investigaciones. Así, el discurso lineal, conclusivo, ha dejado paso a un trazado crítico en zig-zag que recorre los textos y pretende enlazar puntos dispares. Ésta es también la razón de la abundancia de notas a pie de página, que apuntan a nuestro interés por las ramificaciones de los modos troncales de la crítica. Nos es cara la imagen de la enredadera: así se apoya, así trepa con apego, nuestra reflexión crítica sobre la escritura creativa: no una labor de poda sino de acompañamiento colateral, de registro orgánico, de avance por tentativas inaugurales.

Sólo nos queda una última precisión sobre la distribución de contenidos. Hemos establecido cuatro grandes apartados que no registran un seguimiento cronológico estricto. El primero de ellos, alrededor de *Blues castellano*, nos da la oportunidad de iniciar la investigación con una semblanza biográfica, ética e intelectual, del autor. Creemos que los datos que ahí recopilamos con minuciosidad sustentan toda su escritura posterior –por más que ésta parezca, más adelante, tomar derroteros alejados–, en especial en la asunción de “lo marginal” (en lo geográfico, lo generacional, en las apoyaturas de lecturas...).

El segundo apartado versa sobre lo que hemos denominado “la lengua propia”, con seguridad la región textual más estudiada del autor; nosotros, además de anotar algunas precisiones sobre lo simbólico y la configuración de los poemarios, revisamos en este apartado, que traza un arco desde *Descripción de la mentira* hasta *Arden las pérdidas*, un aspecto que ha recibido escasa atención: el fenómeno de la reescritura. En este punto abordaremos también las principales propuestas teóricas de Gamoneda, unos posicionamientos desde los que escribe y con los que analiza parte de esa declarada perplejidad del hecho mismo de su escritura, al tiempo que explicita sus afinidades y su concepción de qué es –y qué no es– la poesía.

El tercer gran bloque está dedicado a las mudanzas, otra práctica poética compleja, dialogista, que alcanza su mayor desarrollo en *Libro de los venenos* pero que afecta también a otras muestras de la porosidad de la escritura recogidas en *Esta luz*.

Por último, nos centraremos en *Relación de don Sotero*, un relato casi invisible hasta ahora para la crítica, que compendia, bajo el disfraz paródico, los principales rasgos poéticos que hemos revisado anteriormente.

Cada uno de los apartados responde, evidentemente, a un *límite* pues en cada uno el autor lleva su *furor poético* a las últimas consecuencias. Esperamos que estas páginas contribuyan a expandir las posibilidades de lectura implícitas en una escritura marcada por un rigor excepcional. Con suerte, habremos conseguido que los signos de Antonio Gamoneda se vuelvan, bajo nuestros ojos, más insólitos, menos previsibles.

II. INVENTARIO

No es Antonio Gamoneda, aparentemente, un autor prolífico. Desde los inicios de su escritura, mantiene un ritmo lento de publicación: los libros se distancian entre sí por décadas o lustros, si bien en ese tiempo dilatado “ocurren” montajes, antologías, participaciones en obras de autoría plural, reescrituras e incluso resurrecciones... Además, tal actividad, estrictamente poética, se ha acompañado con numerosas colaboraciones que incluyen textos críticos de artes plásticas, ensayos breves sobre otros autores literarios, aclaraciones ante la propia escritura, textos de carácter periodístico, etc. Nos interesa, por ahora, cuestionar la presunta brevedad de la escritura de creación del autor, y presentamos para ello un presunto inventario del “texto global” de tal escritura según criterios cronológicos:

1947-1953 *La tierra y los labios*

1953-1959 *Sublevación inmóvil*

1959-1960 *Exentos I*

1961-1966 *Blues castellano*

1963-1970 *León de la mirada*

1963-1986 *Exentos II- Pasión de la mirada*

1975-1976 *Descripción de la mentira*

- 1977 *Lapidario incompleto*
- 1977-1986 *Lápidas* (con reescritura)
- 1947-1986 *Edad* (con reescritura)
- 1986-1991 *Libro del frío*
- 1994 *Mortal 1936*
- 1992-1995 *Libro de los venenos*
- 1990-1997- 2004 *Exentos III* (con reescritura)
- 1947-1998 *Sólo luz* (antología)
- 1993-1998 *De un diccionario relativo a la ciencia médica arcaica* (serie parcialmente inédita)
- 1998 *Frío de límites* (en su origen, *¿Tú?*, en colaboración con otro creador)
- 2002 *Descripción del frío* (collage-antología con inéditos)
- 1999-2003 *Arden las pérdidas*
- 2000-2003 *Reescritura*
- 2000- 2004 *Cecilia*
- 1947-2004 *Esta luz, poesía reunida*
- 2005-2006 *Un armario lleno de sombra* (en elaboración, con adelantos publicados)

La precariedad de este inventario, la precariedad de las posibilidades de su confección¹, es obvia por varias razones que nos detenemos a explicitar.

¹ José Luis Calvo Vidal y Francisco Javier Reija Melchor (2000) publicaron en una separata de la revista *Moenia* una extensa “Bibliografía en torno a Antonio Gamoneda” que refleja tanto su escritura poética como la ensayística, la periodística, además de las principales obras críticas que versan sobre ella. Tal bibliografía fue completada por José Antonio Expósito Hernández (2003) en su tesis doctoral *La obra poética de Antonio Gamoneda*. Las entradas bibliográficas de esta última alcanzan la asombrosa cifra de 1344 reseñas. A pesar de algunas inexactitudes menores y de algún vacío, ambos trabajos constituyen una muestra excepcional de la labor recopiladora de los investigadores cuya incuestionable utilidad agradecemos desde aquí.

EL CRITERIO CRONOLÓGICO

La catalogación más sencilla de los textos de Gamoneda consistiría en numerar cada libro siguiendo el orden estricto del año de su publicación. Este ordenamiento sería útil, quizá, para indagar en la historia de la recepción de los textos, pero impreciso desde la perspectiva de la creación. *Blues castellano*, por ejemplo, compuesto íntegra y no casualmente en la década de los sesenta, no fue publicado hasta el año 1982, lo que generó un curioso efecto descontextualizador que permitió, por añadidura y en palabras y deseos de Gamoneda, “lecturas más correctas de mi trabajo poético posterior” (BC, “Nota inicial”, 1982: 5)².

Hemos intentando, en nuestro inventario, una datación más rigurosa, que remita cada libro a un segmento temporal de elaboración: el extremo inicial daría cuenta de las primeras fases de gestación y el extremo final coincidiría con la publicación, o una publicación, de lo dado como bloque de-terminado. Este criterio fue también el elegido por el propio autor al datar los bloques que forman parte de sus dos antologías básicas: *Edad* (1947-1986) y *Esta luz*. La argucia del segmento temporal le permitió a Antonio Gamoneda rescatar en la segunda antología citada material disperso (las “mudanzas”, por ejemplo) y, en la primera de ellas, *Edad*, incluir obra no publicada (los *Exentos I*) así como trampear al mostrar como inéditos (*Exentos II*, *Pasión de la mirada* de *Edad*) poemas ya editados pero sometidos a una fiera reescritura.

En el quinto bloque (de *Edad*) (*Exentos II*, presentado aquí con el colgante de un epígrafe que dice ‘Pasión de la mirada’) hay algo de trampa: algunos poemas sí estaban en un libro que se publicó provisto de un título que sonaba casi igual; otros, los más, no estuvieron nunca en libro ni en ningún otro soporte de letra impresa, y su reunión, quince o veinte años después de haberlos escrito por primera vez (...), la simpatía que me ha parecido encontrar entre ellos, me deja relativamente conforme aunque absolutamente confuso... (*Edad*, “Advertencias”: 70).

² A lo largo de este libro se reseñan los textos de Antonio Gamoneda con un sistema de abreviatura y página según la tabla expuesta en el apartado correspondiente de nuestra bibliografía.

Pasión de la mirada presenta un ejemplo claro de las dificultades de datación. La fecha de composición del manuscrito “original”, titulado *León de la mirada*, se remonta a 1963-1970, es decir, la escritura es simultánea en su mayor parte a *Blues castellano* (“y en contradicción con el *Blues*”, *Edad*, “Advertencias”: 70). Pero lo que se nos ofrece en *Edad*, bajo el título de *Exentos II / Pasión de la mirada*, es en realidad producto de una profunda reelaboración llevada a cabo en 1986. Ignoramos el momento inicial de esta reescritura, y no nos sirven al respecto las declaraciones del autor pues, a pesar de su habitual precisión en la cronología, yerra en las fechas: sabemos por las “Advertencias” iniciales de *Edad* que en diciembre de 1986, *Edad* ya estaba completada y, de hecho, la datación global de esta reescritura es 1947-1986. Sin embargo, en los “Avisos sobre la presente edición” que anteceden a *León de la mirada*, reeditado por Breviarios de la calle del Pez en el año 1990, se apunta a 1987 (no 1986) como año crucial de la reescritura:

... en 1987 yo entré en mi propia poesía como caballo en finca sin arriendo. Proscribí, reescribí y hasta descubrí poemas... (LM, “Avisos”, 1990: 9).

Señalamos, además, que la reescritura de 1986 sobre *León de la mirada* es “obviada” en 1990, en la aludida edición de Breviarios de la calle del Pez. En 1990, el texto recobra, como se nos recuerda en los “Avisos...”, su “vieja literalidad”:

...la vieja literalidad de *León de la mirada* ha sido resucitada y la resurrección ha sido con mi consentimiento. Y el caso es que yo no creo en las resurrecciones. ¿Qué puedo hacer?
León de la mirada ¿es ya un apócrifo o lo contrario de un apócrifo? Antonio Gamoneda ¿es aquí un heterónimo imposible? Para qué darle más vueltas: no podré decir cosa que me salve de la incoherencia (LM, “Avisos”, 1990: 9).

Aunque no es nuestra intención salvar de la incoherencia a quien confiesa estar “perfectamente instalado en la confusión” (LV, “Noticia”, 1997: 12), encontramos poco apropiado hablar, en relación con las reimpresiones, reediciones y reescrituras, de “resurrecciones”. Una resurrección presupone una muerte previa, inexistente en el caso de las obras publicadas (salvo que éstas

perezcan en el olvido o en el incendio de la biblioteca de Alejandría y aún así sería una muerte ficticia...).

Quizá el fallo básico de todo intento cronológico reside precisamente en que el ordenamiento temporal puede recoger, con mayor o menor fidelidad, el proceso de creación de un conjunto de libros pero no refleja la coexistencia acumulativa de éstos. Es cierto que el proceso de codificación y decodificación de un poema, un libro o de un conjunto de libros está determinado por la linealidad: pero también es cierto que el poema, el libro o el conjunto constituyen, en la valoración global, no impresionista, una realidad textual ‘simultánea’, en la que el factor temporal ocupa un lugar secundario. En este sentido, ¿por qué habría de ser incoherente la reedición de *León de la mirada* en 1990 cuando el lector tiene a su alcance el *León de la mirada* de 1970? Su reescritura, *Pasión de la mirada*, no podría abolir, aunque quisiera, la edición de 1970; la edición de 1990 no puede resucitar al texto por la sencilla razón de que no existe ningún certificado fiable de defunción³. Pero estas cuestiones ya pertenecen al ámbito de la reescritura, del que nos ocuparemos por extenso.

Una anotación marginal: la aplicación de un criterio cronológico (frente a otro temático o formal, por ejemplo) en la clasificación de nuestro inventario responde (pretende responder, dar cuenta) al aludido peso de lo acumulativo, a la construcción de un macrotexto, presente en la reescritura, en el que reaparece como *leitmotiv* autorreferencial la memoria: la memoria de lo vivido adherida a la memoria de lo escrito.

DESTRUCCIÓN Y OCULTACIÓN DE LA ESCRITURA

Confiesa el autor en *Edad* que su reescritura ha sido “circunstancia aprovechada para destruir y ocultar poemas. En ninguno de los dos casos se experimenta gran felicidad” (*Edad*, “Advertencias”: 70). En relación con las

³ También es posible otra visión: que el autor hable de resurrecciones implica que, al menos para él, para su lectura, para su trato con sus propias obras, sí que hay una muerte de éstas... y unas resurrecciones. Ampliando la imagen: ¿habrá también textos heridos, textos convalecientes, textos no natos, etc.?

supresiones, se puede hablar de una práctica parcial (ocultación) y otra radical (destrucción). Las ocultaciones afectan a poemas o a parte de éstos, accesibles en una de las varias “ediciones” de un libro. Así, por ejemplo, en la edición de 1960 de *Sublevación inmóvil* figuran dos poemas que “se pierden”, años más tarde, en la edición de *Edad*. Así mismo correspondería a esa práctica de ocultación, parcial, la supresión de versos, palabras, signos de puntuación, títulos, etc., de los que queda constancia en el “Apéndice de variantes” de *Edad* elaborado por Miguel Casado.

Más complejo para la confección de nuestro inventario es el fenómeno de la supresión radical, de la destrucción. ¿Debería nuestro inventario incluir también los textos destruidos? Si así fuera, figurarían en él unos *Exentos venales* (el título es nuestro) con los que el autor ganó numerosos concursos literarios en las décadas de los años cincuenta y sesenta, y de los que, a la vista de su destrucción, no se considera ni siquiera “provisionalmente responsable” (*Edad*, “Advertencias”: 71). En su conjunto, estos *Exentos venales* resultarían “mero ‘ejercicio de estilo’ o simple ‘efusión’⁴ y remitirían, parcialmente, al virtuosismo que precedió a la conciencia de ser “propietario de las palabras” (CS:179)⁵.

Dentro del conjunto de los *Exentos venales* figurarían también los que podrían denominarse *Versos del hombre del smoking* (el título también es nuestro). En palabras de Gamoneda:

⁴La sentencia condenatoria de “ejercicio de estilo o mera efusión” afecta, en nuestra opinión, a la totalidad de los textos destruidos y a buena parte de los ocultados, si bien en *Edad* han “sido conservados poemas en los que la retórica resulta, incluso, evidente” (*Edad*, “Advertencias”: 71). Expósito Hernández nos ofrece en la bibliografía de su tesis doctoral (Expósito, 2003: 22) las referencias más precisas sobre los aquí denominados *Exentos venales*: señala que en el año 1953 obtiene Gamoneda “La Flor Natural del Premio Ciudad de León, y así hasta un centenar de premios hasta finales de los años 60”. Un centenar de premios nos parece una cifra desorbitada que no hemos podido contrastar con otras fuentes y que, de darla por válida, hablaría de la inmensa magnitud de la práctica destructiva oculta en nuestro inventario. El mismo crítico aporta otro dato sobre el cariz que podemos imaginar de estas composiciones suprimidas: en 1960, año de la publicación de *Sublevación inmóvil*, se le concede al autor el primer premio de la “fiesta de la Vendimia Jerezana” por la “Oda coral al vino de jerez” (Expósito, 2003: 22).

⁵ Sin embargo la tensión entre “virtuosismo” y “propiedad” no se dirime en un momento determinado de la trayectoria poética del autor sino que forma parte de la “tarea alquímica” de su escritura, de la “ciencia de su trabajo” (CS: 183). De nuevo entra en conflicto, en la taxonomía cronológica, lo diacrónico con lo sincrónico.

Llegó un momento en que ya me daba vergüenza ganar tantos premios, pero seguía necesitando para los zapatos de mis hijas; así que opté por tener un negro, enténdaseme, un negro no para escribir sino para que enviase los poemas como suyos, se pusiese un smoking y fuese él a recogerlos; luego repartíamos al 50% (...). Ésa, a decir verdad, fue mi máxima picaresca. Pero también es cierto que en aquellos momentos necesitaba el dinero. De aquellas obritas nada queda. Luego yo he tratado de hacer una escritura de la cual respondo con mi vida. Ésa es la única que doy por legítima (Martínez Reñones, 2000: 185).

Más allá de las consideraciones sobre el valor de “aquellas obritas”, el hombre del smoking presenta un caso único, y novelesco, de *negritud a la inversa*, pues lo que aportó a la escritura (destruida) de Gamoneda fue una firma (como lo podría haber hecho un seudónimo) y, lo excepcional, una necesaria presencia física en la que cargar o descargar la mala conciencia de un virtuosismo que, a la luz de nuevas vivencias, se había vuelto “sospechoso” (CS, 1997: 179).

No queremos tampoco dejar de reseñar esa alusión a “la vergüenza”⁶ y a “los zapatos de mis hijas”, expresiones imbricadas en el discurso poético de *Blues castellano*. Al menos algunos de esos *Exentos venales* no sólo son estrictamente contemporáneos de *Blues castellano*: aún desconociéndolos, se puede decir de ellos, como práctica extrema de escritura desligada de su autor, que constituyen su reverso y también, en cierta manera, su caldo de cultivo. Como veremos, *Blues castellano*, según la declaración de principios del poema inicial, inauguró para el autor una escritura relacionada con la adquisición de una nueva conciencia, actitud marcada por la renuncia y la denuncia. Lo renunciado, como dice el poema aludido⁷, es “cuestión de instrumento”: se delata a una “celesta” que “suena a tierra feliz”, una celesta que se oía en *Sublevación inmóvil* y que con toda seguridad también se siguió escuchando en los que hemos llamado *Exentos venales*. Por ello, se puede concluir que, en su mayor parte, estos poemas suprimidos están escritos “a pesar de” la conciencia de su autor. Se comprende

⁶ “La vergüenza es un sentimiento revolucionario”, Karl Marx, citado al frente de “Malos recuerdos”, poema perteneciente a *Blues castellano* (Edad, 1988:162).

⁷ “Ustedes saben ya que una sartén/ da un sonido a madre por el hierro/ y yo sé que una celesta/ suena a tierra feliz, pero si ustedes/ tienen a su madre en el fregadero,/ no toquen, por favor, la celesta.// Yo bien podría...”, de “Cuestión de instrumento”, poema inicial de *Blues castellano* (Edad: 157).

entonces que, enfrentado de nuevo a estos versos, suprimidos en la reescritura, confiese Gamoneda que ni en la destrucción ni en el ocultamiento “se experimenta gran felicidad”. Las supresiones vuelven a instalarse en su discurso, aunque sólo sea con el peso de su vacío: no se oculta el ocultamiento, no se silencia la destrucción. La supresión equipara en una ecuación compleja, metaliteraria, creación-conciencia-esterilidad. Tales actos, las tachaduras de la reescritura, desembocan en una oquedad emparentada con la desdicha. No será casual que en el *Blues castellano* encontremos esta cita de Henri Lefebvre: “La conciencia estéril no es más que un momento (...) de la conciencia desdichada”.

Estas cuestiones superan la mera anécdota de la desaparición de poemas al arrojar luz sobre aspectos esenciales de la labor poética: el continuo cuestionamiento de la palabra poética, la provisionalidad de su legitimidad, el silencio como principio activo, los posos temporales... Sobre todo ello tendremos ocasión de volver más detenidamente.

Una última pregunta al hilo también de las desapariciones: ¿debería nuestro inventario incluir aquellos títulos que en algún momento tuvieron una existencia como proyecto y que el tiempo ha ocultado, si es que algo queda de ellos, o destruido, si nada queda? ¿Qué segmento temporal designaríamos entonces, por ejemplo, a *Fábula y luz*⁸? ¿Sólo una hipotética fecha inicial y un interrogante?

En el reverso del capítulo de las desapariciones deberían constar igualmente las apariciones, los poemas “salidos de no se sabe dónde” (*Edad*, “Advertencias”: 69) que en la reescritura o en la reedición se incorporan a libros preexistentes. Se trata de composiciones que, desechadas en su día, son rescatadas años más tarde por el autor. Por ello, el inventario debería tener un apartado con el rótulo de *Inéditos*. En este apartado, la escritura y la reescritura se desdoblan en el tiempo: son inéditos los textos del pasado que el tiempo ha depositado en el cajón

⁸ Título “anunciado” según Álvaro Valverde en su ensayo “La travesía del silencio. Pasión de la mirada” (Valverde, 1993a: 108). En una entrevista con Ildefonso Rodríguez (1995:7) ese título se identifica con el proyecto de construir “un poema cuya materia no estuviese contaminada por mi vida”, libro “no nacido, que ya no será posible”. A pesar del aborto, el proyecto resonará, como veremos, en varios lugares de la escritura de Gamoneda, concretamente en *Libro de los venenos* y en *Relación de don Sotero*.

del taller del poeta y son inéditos también los textos inminentes, la escritura realmente presente, que está en proceso de elaboración⁹. Como el poeta confiesa reservarse indefinidamente el derecho de la reescritura, no es descabellado afirmar que la obra publicada es “toda ella” una muestra de los posibles poemas inéditos que la reescritura sacará a la luz.

REINCIDENCIAS

Haciendo un guiño a las “pautas judiciales” (*Edad*, “Advertencias”: 71) de las que habla Gamoneda, denominamos reincidencias a textos que, tras una primera publicación, son retomados por el autor, en su forma original o modificados, y reinsertados en el contexto de una nueva publicación. Tal es el caso de las recopilaciones antológicas y también de la reescritura de poemas. Quedarían fuera de las reincidencias las reediciones, fenómeno puramente editorial en el que el autor no participa activamente¹⁰, salvo en su tácito consentimiento. Antología y reescritura constituyen prácticas textuales emparentadas: en ambas se da un componente de selección y rescate. *Edad* es un claro ejemplo, si bien hay que dejar constancia de que en nuestro inventario figuran antologías sin reescritura y reescrituras no antológicas.

Cuatro son los tipos de antología rastreables, hasta el momento:

- la antología pura
- la antología que incorpora textos inéditos
- la antología que incorpora textos parcialmente inéditos
- la reunión antológica de poemas, que incorpora o no textos reescritos.

⁹ En más de una ocasión, el poeta ha ofrecido “adelantos” provisionales de los textos en los que trabaja a revistas literarias. Así, a finales del año 2004 y a mediados del 2005, pudimos leer fragmentos de lo que será (sería) su próximo libro, de carácter biográfico y titulado provisionalmente *Un armario lleno de sombra* (véanse las referencias en el apartado bibliográfico). Aprovechamos la oportunidad para agradecer desde aquí al autor que, en conversaciones privadas, nos haya comentado otras páginas de esta obra presente, todavía en taller en el momento de redacción de estas páginas, a las que haremos alguna referencia más adelante.

¹⁰ Sin embargo, ya hemos visto cómo la reedición de *León de la mirada* en 1990 le plantea al autor sustanciosos interrogantes sobre su escritura, lo que es recogido en el prefacio.

Al primer tipo pertenecen, por ejemplo, *Sección de la memoria*, una breve recopilación de poemas que abarca textos escritos entre 1947 y 1993, año de su publicación. El interés que presenta este tipo de publicaciones reside en explicitar las preferencias y afinidades del autor en una determinada época respecto a su escritura anterior. Además, cada antología incorpora un título, elemento altamente significativo, que engloba o califica la selección realizada. Nos referimos, evidentemente, a las antologías que implican una participación directa del autor como seleccionador y prologuista, por lo que quedan fuera obras como *Atravesando olvido (1947-2002)* (2003) o *Lengua y herida* (2004)¹¹.

Muestras del segundo tipo de antología son *Cuaderno de octubre* y *Descripción del frío*. Éste último es un “montaje”¹² realizado con ocasión de la exposición pictórica en homenaje a Gamoneda en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en febrero de 2002. Aparecen aquí poemas de *Arden las pérdidas*, obra inédita y en proceso de elaboración en esa fecha, lo que aclara el doble título del libro: en páginas interiores, como encabezamiento de la antología, se lee *Ya arden las pérdidas. Descripción del frío*, título-objeto-montaje, traza además un arco entre *Descripción de la mentira* y *Libro del frío*, arco que alude quizá a la identidad de la “sustancia” poética de estas obras. Por ello, los textos que allí encontramos y que no pertenecen a *Descripción de la mentira* ni a *Libro del frío* quedan así ‘contagiados’ de esa misma sustancia. Los montajes (sea cual sea el tipo de antología) poseen la virtud de descontextualizar poemas con los que reconstruir, como con piezas de un mecano¹³, otros discursos desmarcados de la coherencia interna de un “libro” pero paralelos, o intrínsecos, a dicha coherencia.

¹¹ Consignamos en la bibliografía estas y otras publicaciones antológicas sólo a título informativo.

¹² La calificación de “montaje” pertenece al propio Gamoneda, quien, en carta a la autora de la tesis explica: “*Descripción del frío* no es un libro. Es un objeto, un montaje. Se trataba de acompañar a una especie de homenaje. Nada más. El título es otro montaje (...) En todo caso, en los montajes no hubo otra mano que la mía” (Carta de 14-II-02). Esta cita aclara, además, que la selección de poemas es la del propio autor, extremo este no explicitado en la edición.

¹³ La figura del mecano es cara a Gamoneda: la aplica a la hora de exponer, en otro orden de reincidencias, el de las palabras que acusan una “reiteración descarada” entre unas obras y otras (Rodríguez, 1993: 66).

El derribo de dos títulos para formar uno solo y el contacto de poemas extraídos de libros diferentes permiten nuevas lecturas, nuevos caminos inexplorados, de la mano del autor. El lector encuentra, de nuevo, el juego de ecos en la diacronía y la sincronía, entre lo Mismo y lo Otro.

Cuaderno de octubre, brevísima antología de inéditos publicada en 1997, ejemplifica de forma clara la efervescencia de la intratextualidad y la reescritura de Gamoneda a partir de esa fecha. Está compuesto por cuatro poemas más cuatro entradas del inédito *Diccionario relativo a la ciencia médica arcaica*, acompañados por ilustraciones de Eugenio Ampudia. Tres de los cuatro poemas vuelven a reproducirse como *Exentos III* en *Sólo luz*, si bien *Exentos III* aporta otro poema inédito bajo el título de “Habla el pastor”. Finalmente, dos de los cuatro poemas de *Cuaderno de octubre*, drásticamente reescritos, se incorporan junto con “Habla el pastor” (que pierde su título) a *Arden las pérdidas*. Por su parte, dos de las entradas del *Diccionario...* se recogen en *Sólo luz* –donde figura casi todo el cuerpo conocido hasta el momento (2000) de este proyecto–, y son reescritas para insertarse más tarde, en 2004, en *Esta luz*. De lo expuesto podemos deducir el valor de esta pequeña antología “marginal”: conocemos por ella fases previas tanto del *Diccionario...* como de *Arden las pérdidas*, obra esta última que, por la acotación cronológica que aparece en *Esta luz*, debió de comenzar a gestarse en el año 1993, justo después de la publicación de *Libro del frío*.

Al tercer tipo de antología pertenece *Sólo luz*, que rescata *Mortal 1936* y *Frío de límites* (los cuales aparecen en nuestro inventario como libros autónomos aunque hayan padecido una posterior reubicación). Estas composiciones formaron parte de sendas colaboraciones con dos artistas plásticos (Barjola y Tàpies respectivamente), por lo que pueden denominarse parcialmente “inéditas”. En el segundo de los casos, *Frío de límites*, el proyecto común inicial poseía otro título, *¿Tú?*:

El libro matriz, el libro trabajado por los dos, por Tàpies y por mí, tiene un carácter y un sentido que no se pueden trasladar a esta antología. Su título era monosilábico: *¿Tú?* Nada más. Ahora, lo que aquí aparece es un despiece en el que no está Tàpies; aparece, con un artificio semejante al del muestreo, una parte del ‘medio libro’ que pudiera suponer mi escritura [...]. Esta escritura parcelada pudiera no existir sin mi concertación con Tàpies, y, aquí, por parcelada y por el

desmembramiento de la autoría, tiene otro sentido y únicamente yo soy responsable de su incompleción. Declarado esto, sólo me interesa reconocer que, tal y como aquí aparecen, estos textos pudieran ser una especie de *addenda* al *Libro del frío*. Por todo lo dicho, esta última porción de escritura se da aquí bajo un nuevo título que no sé si será el definitivo: *Frío de límites* (SL, “Preámbulo”: 16).

Una cuarta modalidad de antología recoge, junto con poemas ya conocidos, textos reescritos y/o textos inéditos, participando así de los otros tres tipos de antologías y caracterizándose por su voluntad de “obra total”. Es el caso de *Edad* (1986) y de *Esta luz* (2004). En ambas obras el autor ha de enfrentarse con todas las circunstancias de las que hemos hablado hasta el momento: la reescritura, las recuperaciones, las supresiones... Más que constituir una mera recolección de textos, en ellas se expone, abiertamente, la dificultad de una compilación aséptica. Nada en la escritura, actividad pasional, puede caer en el puro objetivismo.

CONCLUSIONES SOBRE EL INVENTARIO

Hasta aquí nuestras precisiones al inventario de la escritura poética de Antonio Gamoneda y a los problemas inherentes a toda posible catalogación de un material vivo, movedizo, proteico y, por ello, difícilmente embalsamable. El crítico habituado a las labores de disección, a las autopsias y a la taxidermia, encontrará obstáculos insalvables en sus tentativas de aproximación. Ildefonso Rodríguez apunta que le viene bien al trabajo de Gamoneda (se refiere a *Libro del frío* pero la atribución es ampliable a su escritura en general) “ese cartel que en Inglaterra se coloca junto a las obras en construcción, *Work in progress*, obra en marcha, y así llamó durante años Joyce a su gran manuscrito” (Rodríguez, 1993: 61). Ante una escritura reacia a la disección sólo queda, para el crítico, el riesgo (y la belleza de la conmoción) de una práctica quirúrgica a corazón abierto.

Work in progress, sí, pero también, al mismo tiempo, *work in regress*, en continua revisión, con zonas solapadas, destruidas, reconstruidas. Obra precaria. Nuestros tanteos en la elaboración de un inventario han conducido también a una cuestión compleja, la de la consistencia textual que parece diluirse al acercar la

lupa crítica. La dificultad de la fijación de un orden simple nos remite a la imposibilidad de partir de una estabilidad textual real: la escritura toda, no sólo su inventario (que es un pálido reflejo de ella) se vuelve, en palabras de M. Foucault, un lugar inquietante, “heterotópico”. A nuestro inventario le sucede lo que recalca Foucault para aquel otro inventario de animales que figura en la enciclopedia china reseñada por Borges en su relato *El idioma analítico de John Wilkins*: lo monstruoso (lo impensable) de esa numeración alfabética de animales no radica en qué o cómo sean esos animales sino

en que el espacio común del encuentro (en el orden de la enumeración) se halla él mismo en ruinas. Lo imposible no es la vecindad de las cosas, es el sitio mismo en que podrían ser vecinas (Foucault, 1978: 3).

Así, al iniciar nuestra lectura crítica de la escritura de Gamoneda, encontramos esa misma incomodidad, esa inquietud heterotópica: no nos moveremos sobre suelo firme sino sobre un espacio vasto, paradójico, refractario a toda pretensión de exhaustividad y de acabamiento. El corpus que analizaremos, nuestra selección de textos, será por ello explícitamente parcial, pero la parcialidad estará teñida de los ecos y los huecos de una escritura abierta que cabalga en el tiempo entre lo incomplexo y la plenitud.

III. *BLUES CASTELLANO*.

RADIOGRAFÍA DE UNA CONCIENCIA

En el conjunto de la escritura o escrituras de Antonio Gamoneda, *Blues castellano* ocupa un lugar singular. “Se trata”, en palabras de su autor, “de mi poemario más llana y ‘carnalmente’ querido” (SL, “Preámbulo”: 8); quizá, añadimos nosotros, por ser el libro más desnudo y, por tanto, más acosado por las circunstancias. Nos referimos, al hablar de acoso y de circunstancias, a asuntos de diversa índole.

Es necesario anotar que dos años antes de lo que se supone el inicio de la escritura de BC, Gamoneda había quedado finalista en el premio Adonais (1959) con *Sublevación Inmóvil*. Este primer reconocimiento debió afianzar (o quizá no) la vocación literaria del autor, quien, no obstante, decidió, al hilo de una nueva conciencia y una nueva estética, prescindir de los aplausos y cambiar de rumbo poético. BC es, por ello, testimonio de una ruptura, de una crisis. El nuevo rumbo, como veremos, inicia una aventura poética en solitario, alejada de modas y de marcas generacionales. En vez del arropamiento gregario de un grupo generacional, Gamoneda se recluirá, o será involuntariamente recluido, en ese ámbito espacial claustrofóbico, y a la postre salvífico, que es la provincia. De ahí, del provincialismo, arranca una prolongada, por no decir crónica, marginalidad, al

tiempo limitadora y liberadora. El relato en la voz de Gamoneda de esta marginalidad nos proporcionará una significativa semblanza biográfica; del tono, de la modulación de este relato, recogido en su mayor parte en el *Cuerpo de los símbolos*, puede extraerse un revelador retrato intelectual.

Las circunstancias, además, tenían dimensión histórica: la interiorización de unas vivencias opresivas (la dictadura, la desaparición de amigos, la supervivencia en un empleo enajenante) pasaba inevitablemente por la ideologización de las formas expresivas. Por ello, quizá el acoso más insidioso al que ha sido sometido BC haya sido el de la etiqueta de “poesía social”. Señalemos ya desde aquí el confuso panorama poético de mediados de los sesenta, donde se oían aún los ecos de la poesía como enunciado ideológico junto con la reformulación irónica o desencantada de la llamada generación de los 50 e, irrumpiendo en la escena, los novísimos de Castellet. Tiempos, pues, de efervescencia cultural y de atrincheramientos.

Al abordar ahora las relaciones entre BC y la poesía social no pretendemos establecer unas pautas de lectura mediante las cuales, y según definiciones externas, se nos ‘entregue’ el poemario. Aplicaremos el camino inverso: partiendo de los moldes críticos prefabricados, comprobaremos cómo BC se sustrae a ese intento clasificatorio. El texto desborda el cauce de la interpretación unívoca mediante mecanismos sutiles: enemigos del corsé, los poemas de BC encierran (se abren sobre) el cuestionamiento de sus principios: son poesía social, como veremos, pero son también su reverso. Más que un arma cargada de futuro, el poemario, la poesía, será testimonio de “una fraternidad sin esperanza” nacida del dolor y la incertidumbre. Y una forma paradójica de consuelo.

Encontraremos, pues, una voz irreductible a una fórmula o, por hablar con precisión, varias voces que traspasan el texto y lo proyectan hacia signos complejos de intertextualidad.

Un último acoso, que afectó no tanto al poemario como a la historia de su recepción, fue el del silencio. Haremos referencia en este apartado a los avatares del silenciamiento de BC, que no fue impreso hasta 1982, tras dieciséis años de secuestro. Se confabularon en ello las manos bibliodidas de la censura y las del

autor: la primera autorizó una edición convenientemente expurgada; el autor, más drástico, respondió con un silencio absoluto (o todo o nada). El salto cronológico entre 1966, año en que se puede dar por terminada la primera versión de BC, y 1982, año de su primera edición, no es intrascendente. Las circunstancias externas que contextualizan al texto a pesar incluso de sí mismo, como poesía social, son las que provocaron finalmente su involuntaria descontextualización, derivada de su tardía aparición. Tampoco para un texto (ni para un lector implicado ni para un autor dedicado permanentemente a una laboriosa reescritura) pasan los años en balde.

DE LAS GENERACIONES A LA PROVINCIA

Es habitual, en el ámbito académico, realizar análisis textuales a partir de los moldes explicativos de la generación, agrupación de poetas que compartirían un tiempo y unos modos poéticos. El concepto generacional es operativo, e incluso valioso, en el cumplimiento de objetivos didácticos, pues permite visiones globales, explicaciones *grosso modo*, ordenamientos en manuales *ad usum delphini*. Más allá de estos cometidos escolares, el concepto de generación poética resulta escasamente significativo: “a través del estándar generacional, la poesía y su historia son un galimatías que desinforma y cansa” (CS: 118).

En su introducción a *Edad*, comenta Miguel Casado que

Diversas reseñas de prensa han coincidido en reivindicar la pertenencia de Antonio Gamoneda a la llamada ‘Generación de los 50’. Cronológicamente, la atribución es indiscutible: Gamoneda nace en 1931 y su primer libro publicado, *Sublevación inmóvil*, aparece entre los finalistas del Premio Adonais de 1959, concedido a Brines por *Las Brasas*. Sin embargo es obvio que en toda promoción cronológica domina una gran diversidad estética y que cuando la crítica acuña unos rasgos generacionales se ve forzada a elegir las características de algún grupo de poetas afines entre sí, que se han destacado de los otros por un conjunto de factores, con frecuencia extraliterarios. La llamada ‘Generación de los 50’ ha cuajado en torno al ‘grupo de Barcelona’, compuesto por poetas excelentes y que han influido mucho en quienes los han sucedido, y el concepto crítico habitual se nutre de sus rasgos y los de algunos poetas adheridos. Desde este punto de vista, ya es más difícil la consideración generacional de Gamoneda, poeta aislado, restringido muchos años a su ámbito provincial, ajeno a grupos y escuelas (Casado, 1987: 11).

Las opiniones del propio Gamoneda al respecto son contundentes: no se siente adscrito a ninguna generación poética¹ e incluso confiesa tener dificultades para comprender cabalmente el sentido de ‘módulo generacional’ cuando a éste han de superponérsele, como una segunda trama, componentes no generacionales (las diversas tendencias practicadas por un mismo poeta a lo largo de su vida) y, en una tercera trama, otros relacionados con las individualidades. En su conclusión

Las generaciones han sido institucionalizadas mediante convenios fáciles tan plagados de abstracciones y generalizaciones que es difícil verificar su existencia. Lo que existe claramente, esto sí, es un curso generativo (la vida misma, dicho sea a la pata la llana) poblado de individualidades simultáneas y sucesivas. Vivir en el mismo planeta, en la misma lengua y en el mismo tiempo es asunto entrañable, nadie lo duda, pero no acuña necesariamente lo que se viene entendiendo por generaciones (CS: 116).

En relación a su posible inclusión en la ‘Generación de los 50’, la crítica ha practicado con Gamoneda un curioso silenciamiento. Resulta llamativa, cuando menos, la ausencia de su nombre en obras tan exhaustivas como la de Pérez Parejo² (2002), sobre todo por abordar éste con especial detenimiento a los poetas enmarcados en la llamada *poética del conocimiento* (subgrupo de los 50 con quien Gamoneda presenta mayor afinidad) y por centrarse en una cuestión, la de la metapoésía, en la que la escritura de Gamoneda resulta marcadamente rica y significativa. Tampoco es citado nuestro autor en el artículo de José-Carlos Mainer (1998) titulado “Sobre el canon de la literatura española del s. XX”, que versa precisamente sobre la pertinencia de un molde como el de la generación de los 50; se da aquí un repaso a varias cuestiones, entre ellas la de la existencia de autores desterrados o “gentiles” –es término de José Antonio Gabriel y Galán

¹ Puede leerse su opinión ante el error de la crítica al enmarcarlo en la generación del 50 así como su valoración global y poco encomiástica, salvo excepciones, de los autores más señeros del grupo en las entrevistas realizadas por César Antonio Molina (1988) y López de Abiada (2004) y en el cuestionario del monográfico de *El urogallo*, número 49, de 1990.

² Sólo encontramos un referencia mínima al “irracionalismo de Claudio Rodríguez y Gamoneda” (Pérez Parejo, 2002: 251).

(1990: 27)– frente a los reconocidos o “ciudadanos”. A pesar de que el autor reconoce que “la maraña densa e incitante de los datos y el escrutinio sutil de las afinidades secretas y las diferencias inconscientes siempre son más importantes que los apriorismos generacionales que consagran los manuales” (Mainer, 1998: 275) lo cierto es que por estas páginas circulan nombres de primera fila, de segunda y de tercera; en ningún momento el de Antonio Gamoneda³.

En cuanto a las antologías de poesía referidas a las últimas décadas del siglo pasado, la inclusión o no inclusión de Gamoneda resulta relevante en lo relativo a su recepción o valoración. No figura en ninguna de las dos pioneras y clásicas antologías de la generación de los 50: la de Antonio Hernández (1978) y la de Juan García Hortelano (1978). Ciertamente, 1978 parece una fecha muy temprana para un autor que había optado por la marginalidad editorial y geográfica. Benjamín Prado sitúa el cambio de rumbo en la recepción y receptividad de los lectores y de la crítica en 1987-1988, “el año Gamoneda” (Prado, 1988: 90), año en que se publica *Edad* y la obra se alza con el Premio Nacional de Literatura en la modalidad de poesía. En el año 89, la *Antología de la poesía española (1939-1975)* de José Enrique Martínez incluye por primera vez al autor en una obra de estas características⁴; a partir de entonces, se van afianzando

³ Desde las páginas de *El Urugallo*, se ideó, en 1990, una “saludable revisión” del contencioso de los críticos sobre la generación de los 50 en un sustancioso monográfico que pretendía contrarrestar la miopía de las simplificaciones. Aquí Gamoneda es afiliado reiteradamente a “las poéticas independientes”, junto con los nombres de Claudio Rodríguez, Manuel Padorno, María Victoria Atencia, César Simón o Ángel Crespo (Casado, 1990: 37 y Suñén, 1990: 57-58). La misma línea revisionista siguió el número 543 de *Ínsula* (1992), donde a Gamoneda se le reconoce, como reza el título del artículo de José Manuel Diego, “el valor de la marginalidad” (Diego, 1992: 11). Como bien señala Pérez Lasheras, tal silenciamiento no puede adscribirse a un ningún tipo de buscado o involuntario *malditismo* sino a la peculiar “manera de confeccionar la historia que impera en nuestra crítica” (Pérez Lasheras, 1996: 655).

⁴ Previamente, sólo habían aparecido algunos poemas de Gamoneda en alguna publicación antológica local y en tres antologías de la década los sesenta: la de José Luis Cano (1962) y dos realizadas por Luis Jiménez Martos (1966 y 1969). La selección de tales poemas estuvo basada en la valoración de *Subelevación inmóvil* por el jurado del Premio Adonais en 1959.

tímidamente las referencias al autor en diversas antologías⁵, definiéndose los contornos poéticos que le aproximan a la ya aludida poética del conocimiento.

Regresemos a la cuestión generacional. Señala Casado una distancia crucial que desmarca al autor de los llamados poetas metropolitanos de la generación de los 50: hay en Gamoneda

...un origen social y unos condicionamientos vitales muy distintos, patentes en *Blues castellano* y en *Lápidas*; poemas escritos desde el mundo del trabajo, desde la solidaridad proletaria, y no desde ‘el resentimiento/ contra la clase en que nació’ (Casado, 1987: 12).

En la percepción del poeta sobre el marco de su escritura en relación con la de otros poetas cercanos, pesa más el componente espacial que el cronológico. El enfrentamiento o la adscripción a una generación cobra una nueva dimensión crítica cuando los términos se reconducen hacia lo provinciano *versus* lo metropolitano. A los poetas provincianos, entre los que se cuenta, ha dedicado Gamoneda dos ensayos breves (no alcanzan, entre ambos, las nueve páginas) y enjundiosos. Frente a las promociones de poetas mercantilizados con su etiqueta generacional, los poetas provincianos podían contar con una serie, irónica, de ventajas:

Aun sin otorgar el aura que proporcionan las islas, los países exóticos o el vagabundeo, la provincia saca ventaja, posiblemente, a muchas de estas localizaciones o itinerancias señeras, porque en ella, hasta cierto de punto y de vez en cuando, es posible salvarse: A) De la fascinación de turno. B) De los descubridores de talentos precoces. C) De publicar algunas cosas que no deben publicarse. D) De que alguna de estas cosas pueda ser tomada en serio. F) [*sic*] Del fracaso por causas ajenas al mérito. F) Del triunfo por causas ajenas al mérito. Crean en mi sinceridad, que está fundamentada en experiencia (CS: 103).

⁵ Frente al tenaz silenciamiento de la crítica y en concordancia con su progresivo asentamiento en las antologías de diversa índole (véase la recapitulación de Expósito Hernández, 2003: 411-415) se ha producido desde finales de la década de los noventa una inusitada valoración de Gamoneda que explica que, en el 2004, se barajara su nombre hasta el último momento como candidato firme al Premio Cervantes (finalmente recayó en otro marginal y resucitado, a su manera, de los 50: Rafael Sánchez Ferlosio). Todos estos datos revelan hasta qué punto es reciente el prestigio de este autor discreto y provinciano. [Con posterioridad a la escritura de estas páginas, la obra de Antonio Gamoneda recibió el Premio Cervantes 2006].

Ni las incuestionables ventajas ni la ironía afilada y crítica del párrafo precedente podían salvar a los poetas provincianos, y a Gamoneda entre ellos, de padecer, en “los años cuarenta y muchos, cincuenta y todos y sesenta y pocos”, un desvalimiento intelectual fluctuante entre la negatividad y el miedo. El retrato generacional de los compañeros de viaje (y de militancia) de esta época es, visto desde hoy, un daguerrotipo triste que poco tiene que ver con el lustre de las etiquetas de la crítica:

Ya casi todos [de aquellos poetas provincianos] somos únicamente sombras: los suicidas activos y pasivos; los muertos ensangrentados y los muertos de pena; los que están sin estar, los que no acaban de irse. Los supervivientes nos encontramos en trance de compasión recíproca. Somos dos o tres entre las ruinas de nuestra inteligencia (primera vez en mi vida que cito a Gil de Biedma, palabra de honor), entre las ruinas, como mínimo, de nuestros cuerpos y nuestras voluntades (CS: 104-105).

Al desvalimiento intelectual (con sus excepciones, llamadas Vallejo o Sartre o Brecht) y a lo tenebroso del retrato aludido, hay que añadir una circunstancia vital emparentada de cerca con lo provinciano: lo opresivo o embrutecedor de una ocupación laboral alienante y sin salida:

...yo era (perdóneseme el léxico arqueológico) un proletario; lo era, al menos, en los años en que escribo el *Blues* y en los veinte anteriores que le dan contenido (CS: 82).

Los contactos de Gamoneda con los poetas provincianos no se circunscriben, claro está, a las dos décadas anteriormente reseñadas (“los años cuarenta y muchos, cincuenta y todos y sesenta y pocos”). Habla el autor (CS: 109-110) de “seis” poetas provincianos (suyos, por él conocidos y tratados), según su orden cronológico, a saber:

- 1º Antonio Gamoneda, padre.
- 2º Victoriano Crémer.
- 3º Él mismo (Antonio Gamoneda, hijo).
- 4º Antonio Pereira y Gaspar Moisés Gómez.

5° Un poeta “innumerable y, a causa de su juventud, altamente benéfico”. “Según quien sea el individuo”, este quinto poeta puede llamarse Ildefonso Rodríguez, Julio Llamazares, Luis Federico Martínez *et alii*.

6° Él mismo (Antonio Gamoneda).

Este trazado cronológico que atraviesa las generaciones y las corrientes poéticas de la mano, de la compañía y del descubrimiento de los poetas (y de sí mismo, incluso desdoblado) cercanos en el espacio, la provincia, conduce a la soledad:

Un buen día se me empezó a morir gente y comencé a sentir frío y una lucidez inútil. Ahora, gracias a Dios, vuelvo a disfrutar de una razonable confusión. Sumando los olvidados, los emigrantes, los triunfadores y los suicidas, me he quedado casi sin poetas provincianos. Yo mismo empiezo ya a desaparecer (CS: 111).

Por ello, la provincia, con sus ventajas y su crueldad, es también el lugar de las desapariciones, una tierra de nadie, el espacio donde sucede la vaciedad.

Yo [...] vivo en una ciudad amada, casi hermosa, que me convierte a la estupidez: ella se ejercita en crueldades rutinarias y yo en la iluminación de la vaciedad.

Para quien cuenta ya con la pasión inútil (obviedad, obviedad) de las palabras, ser tomado por otra pasión vacía como es la vivencial provinciana no puede ser otra cosa que una desgracia. Y una estética (CS: 107).

Y sucede también, en la provincia, el imprescindible silencio. En tal aislamiento deben buscarse las raíces de uno de los rasgos más sorprendentes de esta escritura: su idiolectismo radical, la construcción de un idioma poético inconfundible, una verdadera lengua propia:

Mi relativo aislamiento me ha privado de participar en montajes generacionales y en mecanismos de promoción, pero la privación se ha vuelto a mi favor: yo me siento más individualizado en el territorio de la poesía y, en relación con mis coetáneos (aquéllos de quienes se piensa que son una generación), sé que no tengo los mismos ‘padres’, que no he recibido idénticos préstamos, que padezco otros estereotipos. Sin mérito mío, soy exterior a un equívoco (la supuesta generación) que extiende una cortina igualitaria —confusamente igualitaria— sobre poetas de muy distinta especie y graduación. He tenido suerte: yo puedo llevar solo mi pobreza. Además, vivir en una provincia, ser poco llamado a las plataformas de la notoriedad, aunque pueda molestar al vanidoso que llevo dentro, me proporciona algún silencio; el mínimo necesario, en mi caso, para

hacer poesía con cierta responsabilidad. Al fin y al cabo, la pasión real y mayor de la poesía no es otra cosa que un hombre solo, una hoja en blanco y silencio (CS: 176).

POESÍA ¿SOCIAL?

Cuando el marco generacional nos ofrece unos límites estrechos y cuestionables respecto a la ubicación de un poeta en relación con sus coetáneos, las ‘corrientes literarias’ pueden contribuir a aclarar los puntos de contacto entre autores que, con su trayectoria individual, participan en un momento dado en unos intereses estéticos similares, determinados, como no podría ser de otra manera, por los avatares históricos.

La poesía social fue la corriente estética predominante durante las décadas que siguieron a la Guerra Civil. Prueba de este hecho indiscutible son las numerosas antologías sobre la época que así lo certifican. El cuantioso número de cultivadores, cada uno de los cuales con su propia noción de qué y cómo debía ser la poesía —social—, produjo ya desde los comienzos una cierta difuminación del concepto. Y cuanto más vago es un concepto, o la realidad que lo sustenta, mayor es el campo de la crítica para intentar precisar o sistematizar lo difuso. A ello responden sin duda las innumerables disquisiciones académicas y de los propios poetas.

Un apartado voluminoso de la también voluminosa bibliografía correspondiente a este debate es el formado por las acusaciones y reproches que desde todos los frentes se disparan contra los planteamientos y resultados de la poesía social. Los disparos apuntaban al corazón, a la justificación moral, ética o política: ¿en qué sentido puede la poesía ponerse al servicio del pueblo?; ¿por qué no escribir, directamente, en prosa?; ¿es legítimo hacer de la poesía un medio y no un fin?; ¿no será la poesía, también la social, una forma de evasión cuando las circunstancias lo que reclaman es una actividad, una intervención política?; ¿quién

lee, o leyó o leía, a los poetas sociales?; con su prosaísmo, su técnica fácil y conformista, su panfletarismo... ¿es la poesía social poesía?⁶

Es preciso hacer constar que las críticas adversas no sólo se produjeron durante o tras la decadencia de la poesía social: en realidad, el juicio histórico de la poesía social fue contemporáneo a la historia social que produjo tal corriente, lo que finalmente corrobora su extensión y su calado en un ambiente intelectual quizá reducido pero en ebullición. Es cierto, por lo demás, que en los primeros años sesenta se detecta una crisis que el propio Celaya, juez y parte, achaca principalmente al agotamiento de fórmulas pues “los epígonos (...) acabaron por convertir en un cliché lo que había comenzado como un deslumbrante descubrimiento” (Celaya, 1976: 28). A lo que habría que añadir el devenir de las circunstancias político-sociales:

...el clima de furor y esperanza en que había nacido la primera poesía social se había ido extinguiendo con el paso de los años en los que no se produjo más cambio que el de una derivación de nuestro país hacia una incipiente sociedad de consumo (Celaya, 1976: 28).

Es justo entonces, en esta encrucijada de tiempos revueltos para la poesía, cuando Gamoneda comienza a escribir *Blues castellano*.

Postulados en 1963: un artículo esclarecedor

También Antonio Gamoneda, desde su lejana provincia, participó en la polémica sobre la poesía social con su artículo “Poesía y conciencia. Notas de una revisión” publicado en la revista *Ínsula* en 1963⁷, momento de efervescencia del debate. El cuestionamiento se realiza en dos frentes: el ya aludido sobre la poesía

⁶ El debate ha sido exhaustivamente documentado por José Enrique Martínez (Martínez, 1991: 291 y ss).

⁷ Todas las citas de este apartado están extraídas de dicho artículo, publicado en el número 204 de la revista *Ínsula*, correspondiente al mes de noviembre de 1963, página 4. En adelante lo reseñaremos como PyC.

social y otro paralelo, la contraposición valorativa entre poesía social y poesía pura, hija esta última del garcilasismo y de la aprobación del régimen franquista.

Comentamos con cierto detenimiento el artículo de *Ínsula* porque, además de explicitar la posición de Gamoneda frente a la poesía social, también desnuda los ejes teóricos con los cuales (tras los cuales) estaba escribiéndose, alrededor de este año, 1963, *Blues castellano*. Además, el autor desgrana aquí diversas ocurrencias sobre la naturaleza de la poesía, ocurrencias que se vuelven recurrencias y convicciones en muchos de sus ensayos⁸ y que configuran, finalmente, una toma de postura epistemológica de un poeta ante el hecho poético.

El artículo, de poco más de dos columnas, consta de una introducción, cuatro partes numeradas y una conclusión. En la apertura, expone Gamoneda sus intenciones:

...encuentro que el estado de la cuestión necesita o, cuando menos, admite opiniones menos polarizadas que las que dominan el coloquio. No pretendo buscar ningún prudente término medio. Pretendo, cargando el acento sobre la naturaleza de la poesía, intentar una crítica de tendencias.

La primera parte incluye cinco citas: de Gabriel Celaya, de Louis Aragon y tres procedentes de *Orfeo negro* de J. P. Sartre (véase sobre esta última lectura, nuestros comentarios en el apartado dedicado al blues). El tema tratado es el cuestionamiento de la poesía como instrumento para cambiar el mundo. Gamoneda parece aceptar tal instrumentación “con tal que las formas que haya de adoptar [la poesía] no sean contrarias a su naturaleza”. La poesía es, por su naturaleza, “el resultado de una interiorización” o, en palabras de Sartre, “irremediablemente subjetiva”. Puede por ello existir una poesía adjetivada de política en la medida en que incluya “caracteres subjetivos que también están en la acción política” si bien “la política no puede condicionar a la poesía hasta el punto

⁸ “Yo no soy un hombre ‘de pensamiento’; quiero decir de pensamiento especializado informado y provisto de método; mi única credencial, mejor o peor conseguida, es la de poeta. Quedamos por tanto en que yo no tengo un pensamiento (no suena muy original pero es así), sino simples ocurrencias, y en que algunas de estas ocurrencias han llegado a convertirse en convicciones” (CS, 9). Dado el innegable interés de tales convicciones, algunas de las cuales parecen modificarse en el tiempo, volveremos más adelante sobre ello.

de intervenir en su naturaleza sustituyéndola”. Dada la claridad de la exposición, poco podemos comentar: la poesía política es ‘legítima’ siempre que siga siendo poesía y no política poetizada. Nótese ese esencialismo que reniega de toda postura ancilar de la poesía: de forma hegemónica, la poesía es “el resultado de una interiorización de la realidad más intensa que ninguna otra”.

El segundo apartado del artículo versa sobre el realismo y la presunción programática de la poesía social de llegar a la inmensa mayoría oteriana (y antijuanramoniana). Critica aquí Gamoneda “la proclamación del lenguaje común como lenguaje poético”, esto es, el prosaísmo, puesto que “la poesía no puede dejar de ser un ‘superlenguaje’ sin desaparecer”. Poesía, pues, como signo de signos.

La labor poética, desde unos planteamientos esencialistas, presenta en la actualidad (1963, recordemos⁹) un conflicto inherente a su alcance: la poesía es “intensa interiorización” pero hoy “los elementos objetivos parecen haberse apoderado del destino” y esos “elementos prácticos no se dejan interiorizar”. En cuanto al realismo, dice, “es, en poesía, más problemático que nunca”, “como si ese mundo externo y hostil no se pudiera cantar”. La degradación de la poesía a un realismo chato, testimonial, conduce a una desvirtuación en la que la propia poesía desaparece. Acudir a argucias literarias como la de un formalismo de corte tradicional tampoco ofrece una salida convincente: delata Gamoneda la ineficacia de “la imitación de las formas de la canción popular” por responder a “una cultura campesina, a unas maneras de vivir y sentir que están siendo abandonadas”.

El tercer punto del artículo está dedicado a enjuiciar negativamente el esteticismo de la poesía pura, ejemplarizado con una cita de Rafael Morales. La identificación de poesía y expresión bella es errónea pues transforma la expresión poética en un barniz de la realidad para dotarla de un “falso prestigio”. “La poesía es poesía al poseer una peculiar fuerza de representación de la realidad interiorizada” de forma que suscite “una *comprensión intensificada*, un redescubrimiento del mundo”. Atenerse sólo a la belleza de las palabras conduce a

⁹ “La actualidad” es, evidentemente, la larga posguerra, pero nos interesa sobremanera ampliar el campo de referencia, como señalamos más adelante.

“hermosear la visión del mundo (y) más que hermosearle le abandona” pues “sustituye la realidad por el resplandor de la realidad”. Una línea final esclarecedora: “Llegan tiempos urgentes en que esta ‘manera’ está en contradicción con la conciencia”.

Una cita de Jose Ángel Valente¹⁰ domina el contenido del cuarto apartado, que versa sobre el riesgo de “irrealismo o formalismo temático” en el que incurren los poetas realistas que pretenden practicar una poesía ideológica. Lo planteado aquí es la dimensión moral de los actos poéticos. El conocimiento poético, opina Gamoneda, históricamente “y en sus mejores vertientes”, conlleva la adopción de un “comportamiento justo” ante una “realidad enemiga”; el conocimiento poético necesita una actitud previa que Gamoneda denomina “activación de la conciencia”, erróneamente planteada, según él, en la instrumentalización de la poesía como testimonio y no como canto. “El testimonio es un acto de justicia” que adolece, según se deduce de sus palabras, de un déficit poético. El canto, el viejo canto, sin embargo, es hoy “sospechoso de entusiasmo”.

Por último, a la manera de conclusiones, incluye Gamoneda unos propósitos poéticos que ‘legitiman’ la poesía: una activación de la conciencia (condición anterior a la poesía) y un estilo (un ‘superlenguaje’) subjetivo orientado a la exaltación de la realidad y su justicia.

Como ya hemos apuntado, el artículo es algo más que la expresión condensada de las opiniones del autor sobre una cuestión candente en el momento. Constituye una declaración de los principios y de las intenciones con

¹⁰ Esta cita se extrajo del artículo titulado “Tendencia y estilo” publicado también en *Ínsula*, nº 180, y conviene situarla en otro marco de debate diferente (pero relacionado con el que nos ocupa): el referido a la poesía como conocimiento o como comunicación. Como es sabido, a comienzos de los sesenta, la postura más extendida era la que defendía una finalidad comunicativa; Valente y Gamoneda, por el contrario, coinciden en defender el valor esencialmente “revelador” del acto poético como vía de acceso a una realidad que sólo se produce en ese mismo acto creador. Valente expone de nuevo estas ideas en su conocido libro *Las palabras y la tribu* (Valente, 1971). Las similitudes entre ambos poetas son numerosas y afectan no sólo a sus juicios teóricos: encontramos en ambos el mismo rigor en la coherencia de sus trayectorias, la misma búsqueda de un espacio poético propio de espaldas a las modas, la tensión sobre un lenguaje para explorar sus límites que desemboca en una radicalización estética marcada por el despojamiento, etc. Valente, junto con Claudio Rodríguez, opinamos, es, en su actitud ante la lírica, el creador más próximo, dentro de su generación, a Antonio Gamoneda.

los que se estaba gestando y componiendo *Blues castellano*, al que podríamos considerar como una puesta en práctica, un intento de resolución poética de los asuntos aludidos. Pero el artículo resulta además elocuente si se amplía el marco referencial de sus ‘ocurrencias’: lo que así visto se desbroza no es tanto el grano más o menos clarividente que un poeta de provincias aporta a un debate de circunstancias, pues PyC constituye la primera formulación teórica del autor sobre el acto de la escritura, contemplado éste desde fuera (en otros poetas) y desde dentro (en BC), en su perspectiva histórica pero también en su trascendencia humana.

Nos interesa pues sobremanera comprobar cómo en PyC se lleva a cabo un cuestionamiento del hecho poético (“¿cómo escribir poesía hoy?”, y entiéndase por “hoy” la contemporaneidad) a partir de la tensión y la precariedad inherente a la palabra poética: su paradójica dimensión moral, la refractariedad de la realidad a ser poetizada, el equilibrio imposible entre la instrumentalización y el esencialismo, los escollos amenazantes de la banalización del prosaísmo y de la falsedad del esteticismo... Cuestiones éstas de largo alcance y que, de hecho, alcanzan a toda la obra de Gamoneda (y de sus contemporáneos) en forma de interrogante que ha de ser resuelto sobre la hoja en blanco.

De vuelta a BC, y con este bagaje teórico, conviene ahora revisar y contrastar en qué medida se ajustó o no *Blues castellano* a los caracteres de esa poesía social que el autor sólo asumía como válida con objeciones. Es consciente Gamoneda de que el cuestionamiento implícito en sus apreciaciones conduce a una valoración contradictoria. Así, al cabo de los años confiesa:

La poesía social comportaba grosuras y límites en el orden de la creación poética. Fue, sin embargo, necesaria. Necesaria como antídoto de la poesía fundamentada en la falsedad. Me refiero a la poesía de la ‘felicidad’ consagrada por los vencedores de la guerra civil. En ellos, el mundo aparecía perfectamente claro, redondo y ordenado; era un mundo —sobre todo en su parcela— por el que ‘había que dar gracias a Dios’, y así se hacía al celebrarlo. La llamada poesía social disiente de esta conducta y sólo por ello ya es poesía legítima, lo cual no quiere decir que sea la suya una fórmula poética consistente. Por otra parte, es difícil hacer poesía —en cualquier tiempo, en cualquier lugar, en cualquier circunstancia— que no tenga algún sentido social. Es otro problema. Sé que hago una valoración parcialmente contradictoria, pero sé que también aquí es coherente y verdad lo uno y lo otro (CS: 172-173).

Entre lo uno y lo otro, entre lo deliberada e inevitablemente social y unos presupuestos que lo cuestionan, se sitúa, como veremos, *Blues castellano*.

Realismo y realidad: el filtro de la interiorización

Como base de nuestra aproximación a *Blues castellano*, utilizaremos parcialmente el compendio de rasgos que ha elaborado el profesor José Enrique Martínez para definir a la poesía social (Martínez, 1991: 288), a saber:

- a) parte de una concepción realista de la literatura; tiene un carácter histórico, referido a un aquí y un ahora.
- b) mantiene un tono narrativo de un estilo sencillo y, en ocasiones, prosaico; el tema es el eje de la composición
- c) el poeta adopta una actitud ética de compromiso, cuyos fines serían redimir a los humildes y transformar la sociedad en otra más justa
- d) hay un refinamiento elusivo para sortear las dificultades de la censura.

Dada la complejidad y controversia que rodean el término “realismo”, comenzaremos con unas precisiones que circunscriban su alcance. Desde la perspectiva histórica, ha de situarse el origen del realismo artístico en la segunda mitad del siglo XIX, como reacción al idealismo romántico. A partir de entonces, numerosos creadores reivindican la bandera realista en su batalla contra el esteticismo, el experimentalismo vanguardista o las manifestaciones del simbolismo metafísico. Tal bandera, por lo demás, ha adoptado las formas y colores más variados: expresionismo figurativo, realismo mágico, sucio, socialista, crítico, hiperrealismo...

En lo que respecta a la poesía social, su aliento realista reside en su carácter combativo contra una realidad concreta (la dictadura y su opresión) y en los presupuestos formalistas en los que se encarna tal denuncia. Tales planteamientos programáticos contrastan, sin embargo, con algunas muestras ejemplares: es el caso de Vallejo, gran poeta social, al que difícilmente se le puede

endosar el apodo de realista, a no ser que el término se redefina para adecuarlo a la idiosincrasia de su escritura.

Volvamos a Gamoneda. En numerosas ocasiones, nuestro autor ha defendido el realismo de *toda* su escritura:

Yo no aspiro a decir verdades, pero para la función estética necesito un nexo real, un correlato, un significante que tenga que ver con mi vida (Rodríguez, 1993: 67).

El ‘correlato’ remite en Gamoneda a varias constantes poéticas: el recurso a la memoria, el biografismo intimista, la materialidad de sus imágenes reiterativas...

Se puede hablar, por ello, de un innegable componente realista: todo lo relatado ha sido vivido; es, pues, una realidad subjetivizada. Sucede, sin embargo, que sobre este realismo plano las palabras de los poemas reciben una carga simbólica a través de un impulso musical. El realismo legitima ‘la verdad’ de la expresión, pero es la fuerza expresiva de la función estética lo que construye el poema.

Realismo y función estética guardan además, en Gamoneda, otro parentesco relacionado con la sustancia (el fin, el valor, la legitimidad) de la poesía: la poesía es conocimiento que “se produce bajo condiciones de sensibilidad, a partir de la existencia de la escritura y no antes” (CS: 31)¹¹. ¿Qué clase de conocimiento? ¿Sobre qué realidad versa tal conocimiento?

La poesía no se relaciona con la realidad para denotar sus apariencias normales o sus componentes objetivos (...).

La poesía, en rigor, *no refiere ni se refiere a una realidad*, a no ser en modo secundario. La poesía —lo diré de una vez— *crea realidad* (nada que ver aquí con los postulados mecánicos del creacionismo histórico) y *engendra conocimiento, sí, pero, única y principalmente, el de esta realidad por ella creada*, que no se da ni puede ser dicho fuera de ella (CS: 35).

¹¹ Compruébese la cercanía de estas declaraciones a las realizadas por Valente en *Las palabras de la tribu*, donde expone que la poesía es “revelación de un aspecto de la realidad para el cual no hay más vía de acceso que el conocimiento poético” (Valente, 1871: 65).

Podría aducirse que esta epistemología estética fue formulada al cabo de los años, cuando el autor había introducido su escritura en recipientes más herméticos, opuestos en gran medida a los planteamientos de la poesía social. Pero en el artículo comentado, “Poesía y conciencia”, encontramos ya el germen de tales ideas. Nos referimos, concretamente, a la defensa, en palabras de Sartre allí citadas, de una poesía “irreductiblemente subjetiva”. El trazo que une poesía y realidad es, por lo tanto, la subjetivación, entendida ésta como el filtro que dota de sentido a la realidad —o a una realidad creada en la expresión y no anterior a ella— mediante unos recursos formales de índole musical (“la música es el estado original del pensamiento poético”, CS: 36).

¿Se puede leer BC con estas premisas? Comencemos por analizar el componente histórico, el aquí y ahora. La ubicación espacio-temporal no está definida mediante fechas y nombres de lugares (sólo encontramos un anecdótico “la orilla del Bernesga”). Sí hay, sin embargo, una ciudad, la noche, el campo, la carretera del norte, el mar —sólo en un poema—, paredes, una cama... El decorado donde se llevan a cabo los “actos poemáticos” es, por ello, un escenario semivacío, una abstracción ocupada en toda su extensión por la voz de un protagonista —éste sí, muy concreto—, unos personajes, unos hechos. Confiesa el autor escuetamente: “del realismo no soy muy devoto: prefiero la realidad”¹². La traslación poética de esta premisa, que podría resultar en un primer momento ingenua, conduce a una peculiar manipulación del lenguaje con la que se tiende a eludir, con relativo éxito, la ficcionalidad del discurso:

Los sucesos son (...) simples y totales, sin rugosidades informativas, sin nombres. Por supuesto que se nutren de la experiencia vital del poeta, como él mismo ha señalado, pero tal experiencia se ha transmutado, gracias a la sequedad y plenitud de su exposición, en categoría, en liso absoluto poético (...). Nada sabemos de los hechos sino los hechos mismos, cuya desnudez los magnifica; los agranda como un cuchillo que viaja desde la página hasta la piel (Moga, 2001: 122-123).

¹² En carta a la autora de esta investigación, fechada el 10 de febrero de 2003.

El “liso absoluto poético” nos remite a una poesía fenomenológica (“los hechos mismos”), pero esta constatación ha de evaluarse a la luz de la conciencia proyectada como búsqueda indagatoria de sentido: la visión de un rostro, la pregunta sobre las formas del dolor. Ahí, en la conciencia/conocimiento como lugar donde “sucede” el acto poemático, se deshacen los opuestos correlativos: objetividad/subjetividad y realismo/ficcionalidad.

El aquí y el ahora no responden a unas señales externas sino a un biografismo que relata una experiencia del yo ligado a los otros a través de la narración de vivencias y en la reflexión, poética, sobre su presente. Éste es el correlato exoliterario de BC:

Durante veinticuatro años trabajé en un banco que tenía oficina abierta en la calle del Rey Ordoño II. Mi pasión consistía en afilar la conciencia del grotesco sufrimiento inseparable de aquel trabajo, pero consistía aún más en la contemplación de esta misma conciencia. Suena raro pero fue así. Era una pasión en el absurdo sin salida y la defensa única no podría ser otra que vivirla desde dentro mediante la lucidez y el desprecio.

Pero esta pasión era excesiva para mí; la lucidez derrotaba al pensamiento; la lucidez, muchas veces, no era más que la percepción aguda del propio embrutecimiento, y éste era una angustia zoológica frente a la cual todas las racionalizaciones resultaban falsas. Ante la falsedad se producía otro grado de lucidez angustiosa. Y así sucesivamente y para nada. No hay hipérbole, pregunten a quien haya trabajado por aquellos años en la banca privada.

Sé que estas trampas existenciales no eran, ni son, realidad privativa de la provincia, pero en la provincia la trampa es más pequeña (más cruel), el escenario más pobre y cerrado, y así, en la jerarquía del sinsentido, se produce un ascenso de grado (CS: 105-106).

Hemos reproducido la cita en toda su extensión porque en ella se encuentran numerosas claves biográficas concernientes a *Blues castellano* y a otros libros, claves que la memoria expresará una y otra vez.

Del yo poético de BC, que tanto se parece a Antonio Gamoneda, encontramos numerosos datos: no es primerizo en la escritura, lleva trabajando diecinueve años en un banco, comparte su casa con su madre, su mujer y sus hijas (que se llaman Ana y Amelia, como dos de las hijas de Antonio Gamoneda), es un ser contemplativo (sobre el río, el espino, el robledal...) y practica el arte de la amistad.

Lo que individualiza y da consistencia a la voz poética de BC será, pues, un discurso basado en la intrahistoria de un personaje (y de ahí la reiteración de los apuntes sobre su edad) y, más exactamente, los movimientos de su conciencia (la mayor parte de los poemas constan de dos partes: una expositiva y un cierre ‘deductivo’ sobre lo expuesto). Tal conciencia dota al poemario de una especial tensión al constituir la encrucijada en la que confluye el peso de la memoria (“Cuando yo tenía doce años...”) más el peso de lo inmediato (las legumbres, las lomas, el tren que avanza bajo la noche, los vívidos recuerdos) y el peso de la percepción sensible —gozosa o hiriente— de esa doble realidad.

Por esta razón, el aquí y ahora no es un tiempo/lugar neutral sino, como veremos, un punto de conflictos y desamparos en los que el sujeto se ve implicado en una particular superposición del paisaje exterior y del interior:

...hay días en que ando por estas lomas,
y miro hacia las montañas,
y ni allí hay libertad.

Y me vuelvo. Yo sé bien que es inútil
buscarla como una llave perdida,
y que también es inútil
mirar al fondo de mi corazón.

(“Geografía”, *Edad*: 170)

Otro rasgo peculiar del realismo de BC —y una constante de la subjetivación en Gamoneda— es la simultaneidad de la expresión directa con la expresión simbólica.

...las preferencias de Gamoneda en *Blues castellano* no se inclinan por la metáfora, sino por la conducción de narraciones y descripciones mediante la selección de los detalles más agudos y nítidos de la realidad, casi sólo mostrados. Los hechos seleccionados contienen así el relieve de la sensación y se cargan del sentido total; este procedimiento de naturaleza metonímica los empuja a ser simbólicos, emblemáticos. Lo más peculiar de la imagen de Gamoneda en *Descripción de la mentira* y *Lápidas* se alimentará del mismo modo (Casado, 1988: 27).

A partir de escuetos apuntes realistas —bocetos de una realidad transfigurada— se produce una violencia expresiva, una amplificación de lo

sensitivo, de forma que las figuras, aún conservando toda su materialidad, se convierten en objetos significativos en cuanto símbolos. Quizá el ejemplo más claro de este realismo *sui generis* lo encontremos en el “Blues de la escalera”:

Por la escalera sube una mujer
con un caldero lleno de penas.
Por la escalera sube la mujer
con el caldero de las penas.

Encontré a una mujer en la escalera
y ella bajó sus ojos ante mí.
Encontré la mujer con el caldero.

Ya nunca tendré paz en la escalera.

(“Blues de la escalera”, *Edad*: 184)

Apuntamos que el deslumbrante efectismo del poema reside, en buena parte, en la economía de medios: una sola y nítida imagen y una estructura repetitiva con una inesperada coda final. En relación al tratamiento realista, se parte de esa figura y ese gesto concretos —una mujer sube una escalera con un caldero y baja sus ojos— para amplificar la imagen mediante un recurso sencillísimo, metonímico, de juego de artículos definidos-indefinidos¹³: *una* mujer con *un* caldero (que está lleno de penas, lo que explica los ojos bajos o viceversa) se convierte en *la* mujer con *el* caldero: “Encontré la mujer con el caldero”. De el aquí y ahora (“sube una mujer”) se salta a una proposición universal: “Ya

¹³ Sobre este recurso estilístico ha escrito Eduardo Moga las siguientes penetrantes apreciaciones: “[es reseñable] la perfecta delimitación del perfil humano de los sujetos involucrados [en *Blues castellano*] (...), aunque ningún dato concreto se nos aporte sobre ellos. Y así es: salvo la edad del protagonista, lo ignoramos casi todo sobre sus personalidades, lo cual no impide que los sintamos muy cerca, vivos y palpitantes. Tal paradoja se opera mediante la sustitución de los artículos indeterminados por los determinados y los posesivos (...). Dicha fórmula suscita la presencia del referente, lo trae, físicamente, a la página: no es una entidad desconocida y nebulosa, sino un ser real, concreto, que alienta ante nosotros. Así sucede también en *Descripción de la mentira y Lápidas*, donde el predominio de los determinantes es absoluto: por ejemplo, sólo en cuatro de los 13 poemas que integran la primera parte de *Lápidas* aparecen artículos indeterminados, y entre los cuatro sólo se cuentan siete de ellos. Este procedimiento peculiar constituye una nueva muestra de abstracción y materialidad, aplicado esta vez a los seres o entidades representados en los poemas” (Moga, 2001: 124).

nunca...”. Las penas del caldero, la mujer, los ojos bajos contaminan el mundo: ya no habrá paz posible en la escalera.

Estas gradaciones simbólicas a las que son sometidos los datos físicos, materiales, los referentes objetivos, de la escritura de Gamoneda, estas gradaciones simbólicas, decimos, pueden también considerarse una constante poética que rezuma en libros aparentemente distantes del autor. El viaje entre el símbolo autorreferencial y la realidad que lo sustenta es de ida y vuelta: el referente se amplifica, como en “Blues de la escalera”, pero el símbolo poético también se ‘encarna’:

...hay una tensión mediante la cual adquieren potencias simbólicas. Pero se trata de un simbolismo especial: se simbolizan a sí mismas. Tú encuentras en un poema mío unas *cucharas* [imagen recurrente en el autor¹⁴]. Tú vas a pensar que se trata de un símbolo, y es verdad, pero después vas a sospechar que estas cucharas estuvieron *físicamente en mi vida*. Estás en lo cierto. En los dos casos (CS: 178).

Volveremos sobre el símbolo y la materialidad al tratar *Descripción de la mentira*. Apuntaremos, por ahora, que el doblez entre realismo y carga simbólica se radicaliza en el tiempo: “el símbolo es realidad en las cercanías de la muerte”¹⁵.

El prosaísmo: “...como esta verdad, que está mal hecha”

BC se abre con un poema, “Cuestión de instrumento” (*Edad*: 157-158), que funciona como una verdadera poética. En él, y con una innegable carga autoirónica, contrapone el autor el sonido de la celesta, que “suena a tierra feliz”, al sonido “a madre por el hierro” de las sartenes. Confiesa el autor saber tocar, y haber tocado con éxito, con “densidad y transparencia”, la celesta y lo demuestra con la cita de cuatro versos pertenecientes a *Subelevación inmóvil*, su anterior poemario. Tales versos, argumenta, están escritos “con estas mismas manos/ pero

¹⁴ También hay “cucharas” en BC: “Ahora que tenemos sobre la lengua la misma pasta de la tierra/puedo olvidar mi corazón y resistir las cucharas” (de “Sabor a legumbres”, *Edad*: 166). Álvaro Valverde detecta en este poema la cercanía de Claudio Rodríguez, uno de los “coetáneos más afines” de Gamoneda (Valverde, 1993: 139).

¹⁵ Hermann Broch, citado por Gamoneda en CS: 230.

no los escribí con la misma conciencia”. Ante esta nueva conciencia, pide a un ustedes/lector, que si “tienen a su madre en el fregadero, no toquen, por favor, la celesta”. Abandonada la celesta, ¿qué es digno de ser cantado y cómo?

No hay dignidad sobre la tierra
como el cansancio sin pagar
el rostro
aplastado,
la desesperación que no habla.

Dejen ustedes. Mi canto está mal hecho
como esta verdad, que está mal hecha.

Hagan ustedes la verdad mejor.
Hablabamos después aunque ya es tarde.

(De “Cuestión de instrumento”, *Edad*: 157-158)

El análisis del presunto prosaísmo de BC ha de remitirse a ese canto “mal hecho”, no por descuido o desinterés en las formas, sino por reflejo fiel de una verdad que también está mal hecha. Las hermosas palabras ya no embellecerán la realidad pues la conciencia ha poblado a ésta de sartenes y legumbres, del recuerdo de una perra torturada, de la ventanilla de un banco... Es esa conciencia la que arrasa toda posibilidad de esteticismo y la que se aplica a la búsqueda de una expresión que no se deje seducir por el resplandor de las palabras. Así es la verdad, así será el lenguaje.

Blues castellano es el libro de un hombre ‘pringado’, que está entre los treinta y los cuarenta y que ha hecho una pasión de lo inmediato. Sus sustancias poéticas son relatos realistas, en principio, pero están en una música aprendida en el blues; no suenan a poesía social y tampoco se decantan del lado de la ironía (...). Están rozando la *falacia patética*, ‘figura’ grata a quienes, con toda seguridad no conocieron la patética realidad (CS: 179).

No se trata, anotamos al margen, de ofrecer un producto apto para todo tipo de consumidores, sino de atenerse a una actitud moral no escapista que,

aplicada a la poesía, suscite “una comprensión intensificada, un redescubrimiento del mundo” (PyC).

Sin embargo, el mismo rigor moral impide falsear la expresión poética reduciéndola al “lenguaje común”. De la misma manera que la síntesis del valor físico de las palabras y de la riqueza interna del significado puede o no coincidir con un canon de belleza, esa misma síntesis puede o no coincidir con la claridad del prosaísmo poético. Encontramos, por ello, en BC numerosos versos en los que la claridad, predominante, deja paso a una penumbra de conceptos y contradicciones, prueba indudable de la interiorización no neutral de una realidad problemática. Más allá del falso conflicto entre esteticismo y prosaísmo, el canto resultante está “mal hecho” porque la conciencia proyectada sobre lo exterior y lo interior —si es que hay tal límite, tal frontera— sólo alcanza a retratar las tinieblas, pero no a iluminarlas.

Sí es cierto, y no se puede obviar, que BC presenta una extraordinaria desnudez de recursos poéticos, lo que no equivale de ninguna manera a falta de voluntad estilística. Antes bien, el autor constriñe el lenguaje con límites opresivos: ausencia casi absoluta de adjetivación y de figuras de dicción, descripciones escuetas, repetición de esquemas narrativos (“cuando yo tenía doce años”..., “cuando yo tenía catorce años”...) y compositivos (*expositio* con coda deductiva)... La base rítmica incide en la misma parquedad de medios al limitarse, aunque no exclusivamente, a series anafóricas muy sencillas retomadas directamente de los blues... Como señala Eduardo Moga (2001:122-123), al despojar al poema de todo oropel retórico se incurre también en ciertas transgresiones formales¹⁶. Frente a la retórica inherente a la frase coloquial, el filo de la desnuda palabra poética.

El antirretoricismo está estrechamente emparentado con el tratamiento temático. Si a la retórica clásica (al convencionalismo formal) le corresponden

¹⁶ “[En el poema “Malos recuerdos”] se nos dice que ‘la perra se arrastraba pidiendo’. Saber que no podía pedir sino clemencia no evita que percibamos ese sintagma como anómalo. Nos parece sentir que falta algo (un objeto directo) o que algo (el gerundio) ha sido añadido con el propósito consciente de torcer el verso, de aproximarlo a la torcedura que padecía el animal” (Moga, 2001: 123).

unos temas tipificados por la tradición literaria, la ruptura de moldes expresivos conlleva, en este caso, la narración de una subjetividad no atada al tópico. En este sentido, se desvela el alejamiento de BC respecto a las consignas de la poesía social.

En primer lugar, como ya hemos señalado, el libro está impregnado de biografismo, de intimidad, de vivencias personales, aunque la experiencia interior, subjetivizada, se contamine de la realidad de *los otros* (“La desgracia de los otros entró en mi carne”, cita de Simone Weil que encabeza la obra).

Por otra parte, la conciencia y la denuncia, componentes sustanciales de la poesía social, no desembocan aquí en propuestas o soluciones unívocas: la poesía de BC no es un instrumento al servicio de una ideología ni un arma que dispare en una única dirección salvo, quizá, la del consuelo:

Blues castellano tienen que ver con una manera de pensar el mundo [...], pero tiene que ver, sobre todo, con la voluntad de convertir en poemas sucesos y estados de ánimo que dominaron mi vida a lo largo de treinta años. Lleva consigo el relato de hechos ante los cuales —o en los cuales— el sufrimiento es asunto natural; hablo en voz baja de alguna esperanza [...] y es —me importa mucho decirlo— una forma de consolación (CS: 82).

La solución del conflicto existencial de fondo (la “angustia zoológica”) no se aferra a una racionalización pre-poética:

...la lucidez, muchas veces, no era más que la percepción aguda del propio embrutecimiento, y éste era una angustia zoológica frente a la cual todas las racionalizaciones resultaban falsas (CS: 106).

Mientras que en la poesía social ortodoxa la queja se transforma en denuncia y el futuro en una apuesta optimista y confiada en la liberación, en BC se disuelve todo entusiasmo.

No es un libro de aspiraciones sino de experiencias. Son los hechos y los seres humanos implicados en los hechos los determinantes del poema. Ya no funcionan abstracciones ligadas a categorías (CS: 175-6).

Si fuera necesario resumir el “tema” del poemario a una sola proposición, es decir, ésta estaría referida a la opresión y a la tristeza (con pequeños atisbos de reconciliación con el mundo):

Quizá lo más llamativo del modo en que Gamoneda aborda la crítica social es que lo hace creando en el libro una atmósfera opresiva de tristeza (...) La opresión tremenda que sufren los personajes se traduce en un agobio existencial —“no puedo vivir”— a través de su mirada, de su cansancio, de su hospitalidad, incluso. Quien los contempla se conmueve, queda como paralizado por la brutalidad de tal imagen, la nombra insistentemente como una queja honda que no consigue explicar (Casado, 1987: 25).

Ese “agobio existencial” busca respuestas y éstas son precarias: el imposible olvido, la deseada comprensión, la “fraternidad sin esperanza”.

El texto se pliega numerosas veces sobre sí mismo: un mismo motivo se vive y se expresa desde ángulos contradictorios y es precisamente ahí, en la contradicción, donde se detecta el pulso del conflicto. Lo ejemplificaremos con tres poemas que versan sobre el tema del consuelo —una salida, una fuga, una reconciliación— materializado en las manos maternas:

CAIGO SOBRE UNAS MANOS

Cuando no sabía
aún que yo vivía en unas manos,
ellas pasaban sobre mi rostro y mi corazón.

Yo sentía que la noche era dulce
como una leche silenciosa. Y grande.
Mucho más grande que mi vida.

Madre:

era tus manos y la noche juntas.
Por eso aquella oscuridad me amaba.

No lo recuerdo pero está conmigo.
Donde yo existo más, en lo olvidado,
están las manos y la noche.

A veces,

cuando mi cabeza cuelga sobre la tierra
y ya no puedo más y está vacío
el mundo, alguna vez, sube el olvido
aún al corazón.

Y me arrodillo
a respirar sobre tus manos.
Bajo
y tú escondes mi rostro; y soy pequeño;
y tus manos son grandes; y la noche
viene otra vez, viene otra vez.
Descanso
de ser hombre, descanso de ser hombre.

(Edad: 164)

Frente a esa ‘regresión’ a unas manos protectoras dispensadoras de olvido y de dulzura nocturna, encontramos, de forma especular, este otro poema perteneciente a *Exentos I*¹⁷:

TRISTES METALES

Madre: quiero olvidar
esta creencia sin descanso. Nadie
ha visto un corazón habitado:
¿por qué este pensamiento irreparable,
esta creencia sin descanso?

Estar desesperado,
estar químicamente desesperado,
no es un destino ni una verdad.
Es horrible y sencillo
y más que la muerte. Madre:
dame tus manos, lava
mi corazón, haz algo.

(Edad: 151)

El tercer poema, de BC, igualmente interpelativo, y con el mismo interlocutor, incluye un giro que responde, que contesta, a ese “haz algo”:

¹⁷ “[*Exentos, I*] es coetáneo de la escritura de *Sublevación*, pero a mí me parece que contiene un sesgo en el sentido que va a manifestarse en [...] el *Blues*”. (Gamoneda, “Advertencias”, *Edad: 69*).

HABLO CON MI MADRE

Mamá: ahora eres silenciosa como la ropa
del que no está con nosotros.
Te miro el borde blanco de los párpados
y no puedo pensar.

Mamá: quiero olvidar todas las cosas
en el fondo de una respiración que canta.
Pasa tus manos grandes por mi nuca
todos los días para que no vuelva
la soledad.

Yo sé que en cada rostro se ve le mundo.
No busques más en las paredes, madre.
Mira despacio el rostro que tú amas:
mira mi rostro en cada rostro humano.

He sentido tus manos.
Perdido en el fondo de los seres humanos te he sentido
como tú sentías mis manos antes de nacer.

Mamá, no vuelvas más a ocultarme la tierra.
Ésta es mi condición.

Y mi esperanza.

(*Edad: 187*)

Las numerosas similitudes entre los tres poemas, variaciones sobre un mismo tema, contribuyen también a resaltar los puntos de distorsión: en el primer poema el “desenlace” remite a la retracción, al refugio en el olvido “que sube al corazón” y donde aún es posible descansar de ser hombre. En el segundo poema, el discurso salta de lo descriptivo a lo interpelativo: “haz algo”. En el tercero, se concreta una respuesta, o el camino de una respuesta: “Yo sé que en cada rostro se ve el mundo”. No hay olvido ni descanso ni es legítimo “ocultar la tierra”: hay una esperanza que nace “en el fondo de los seres humanos”. Este apunte nos da pie para abordar nuestro siguiente apartado, el compromiso ético.

La desgracia de los otros: compromiso y colectividad

La poesía social adoptó de forma programática la denuncia y la lucha por una sociedad más justa. En palabras de Celaya, que podrían aparecer en la contraportada de BC:

Lo social —término neutro y ya casi académico— no es, en realidad, más que un eufemismo para designar esa mezcla de indignación, asco y vergüenza que uno experimenta ante la realidad que se vive. El poeta (...) se encuentra inmerso en esa situación que clama al cielo, y responde a ella —es poeta social— en la medida en que, por auténtico, desposa esa circunstancia... (Celaya, 1959: 19).

Por su parte, Félix Grande añade que tal actitud se proyecta sobre la colectividad:

Entiendo por poesía social aquélla que toma la decisión de constituirse en testimonio; testimonio, fundamentalmente, sobre realidades colectivas (Grande, 1969: 54)

Blues castellano es un libro poblado de circunstancias, de indignación, de vergüenza, de retratos, de rostros. Es, por todo ello, una obra testimonial que atañe a una colectividad. Tal parece ser el significado del poema “Siento el agua”, si éste se lee en clave alegórica como una metapoética (la otra metapoética de BC): el autor se ha sentado a escuchar el agua que desciende “en la sombra”, ese ruido “ha bastado para llenar mi corazón” y hay entonces un cántaro (su poesía) “lleno de agua oscura y dulce”.

Alguien tiene piedad de este cántaro
Alguien comprende el cántaro y el agua.
Alguien rompe su cántaro por amor.

En todo caso, yo no he cogido el agua
para bebérmela yo mismo.

(De “Siento el agua”, *Edad*: 199)

El punto de inflexión respecto a la obra poética anterior del autor está marcado, ya lo hemos dicho, por una toma de conciencia que podría resumirse en estas palabras de Simone Weil: “La desgracia de los otros entró en mi carne”. El autor es consciente del salto cualitativo que abre un nuevo ciclo. Bajo esta luz ha de leerse el poema (y el silencio) situado inmediatamente antes de *Blues castellano* en *Edad*¹⁸:

Yo me callo, yo espero hasta que mi pasión
y mi poesía y mi esperanza
sean como la que anda por la calle;
hasta que pueda ver con los cerrados
el dolor que ya veo con los ojos abiertos.

Se parte pues, de un proceso de interiorización, a ‘ojos cerrados’, de “la desgracia de los otros”, de donde nace un sujeto plural, un ‘nosotros’:

Y, de pronto,
has pensado en tu especie y en tu privación
y en que, todos los días de la vida,
los que no aman la noche nos ocultan
esta paz que hay entre nosotros y las cosas del mundo.

(De “Ida y vuelta”, *Edad*: 65)

El deslizamiento hacia lo plural se realiza en círculos concéntricos, en un proceso amplificación paralelo al ya señalado respecto al simbolismo, desde lo concreto a lo universal. De igual manera que la realidad inmediata se dobla en el símbolo, también el protagonista se dobla en los otros. El yo poético se sitúa, se reconoce, en la intimidad (la madre, la mujer) del núcleo familiar, pero también entre unos amigos cercanos, y, en un paso adelante, ante figuras anónimas que confluyen finalmente en “un rostro de multitud”.

Al ámbito familiar pertenecen poemas como “Sabor a legumbres”, “Blues de la casa”, “En la carretera del norte”, los poemas de amor... La amistad emerge,

¹⁸ No podemos pasar por alto, al hilo de las corrientes poéticas, la extinción de los ecos garcilasistas en BC, extinción explícita (“yo me callo”) que apunta en este poema al conocido terceto de Garcilaso: “Hasta que aquella muerte oscura / me cierre aquestos ojos que te vieron / dejándome con otros que te vean”.

enlazada también con el amor (léase “Blues de las preguntas”), en muchas otras ocasiones: así consta, bajo la vivencia de la hospitalidad, en “Visita por la tarde”; y, especialmente, en “Caigo sobre una silla”:

Cuando yo caigo sobre una silla
y mi cabeza roza la muerte;
cuando cojo con mis manos la tiniebla
de las cazuelas, o cuando contemplo
los documentos representativos
de la tristeza, es
la amistad quien me sostiene.

(*Edad: 203*)

Finalmente

sentir la vida de los camaradas
es ser el camarada de uno mismo.

(De “Verano 1966”, *Edad: 188*)

Un círculo más amplio es el de los seres anónimos, como la mujer de la escalera, el hombre de las dos manos reventadas de “Después del accidente”, aquel otro que se acerca con su papel a la ventanilla del banco o los viajeros del tren:

Ahora voy en el tren
y en el departamento hay cuatro seres humanos.

Bajo el número cuarenta y cuatro
una mujer hinchada de tristeza.

Bajo el número cuarenta y cinco,
un viejo arde en su mirada roja.

Bajo el número cuarenta y siete,
un hombre duerme con un gran capazo

[...]
Ahora estamos en paz en el departamento.
Yo me siento ir hacia mi casa
y cada uno siente que se aleja o que vuelve.

El tren avanza bajo la noche

y vamos juntos atravesando la tierra.

(De “Un tren sobre la tierra”, *Edad*: 197-198)

La crítica ha señalado en repetidas ocasiones¹⁹ cómo estos seres anónimos, los desheredados, constituyen una presencia recurrente no sólo en BC sino en toda la escritura de Gamoneda. Así, se lee en *Descripción de la mentira*:

...pero vosotros, aún más desposeídos, merodeáis en torno a mi pobreza y no seréis rechazados, ya que os recuerdo y estáis en mi necesidad.

(*Edad*: 255)

El último círculo atañe, de manera metonímica, a la humanidad. Opina Miguel Casado que la atmósfera en la que se mueven todos estos personajes está contaminada de opresión y “agobio existencial”:

Aquí toda la gente está muy triste.
(...)
Aquí ya no hay otra majestad que el dolor.
Sí, buen amigo, ya no hay más en la tierra.

(De “Blues para cristianos”, *Edad*: 178)

La opinión del crítico ha de ser matizada: los retratos, anónimos o no, aluden hacia una forma de redención conciliadora, en la que la fraternidad es sinónimo de consuelo, aunque sea una “fraternidad sin esperanza”. Dos poemas confirman esta “apuesta” por un futuro en paz cuyo tamaño coincida con el del destino de *todos*:

*La tierra es más grande que tu corazón.
Sin embargo, la tierra de todos
cabrá en el corazón de cada uno.*

(Es lo que pienso mientras vivo. Es
mi honor).

(De “Paisaje”, *Edad*: 172)

¹⁹ Cfr. Martín Garzo, 1987: 149-150 y Reija Melchor, 2000: 130-133.

y

Cuando tú estabas en peligro
tú gritaste, mas fue
en la garganta de otro ser humano;
se levantó tu cuerpo
y fue en los brazos de otro ser humano.

Entonces comprendías.

Y tu necesidad y tu dolor
no fueron nunca como antes. Tú
ya no ves signos. Ahora, tú desprecias
todas las dudas. Y tu pensamiento
no es espejo que calla: ya es amor
y destino y conducta y existencia.

(De "Tú", *Edad*: 193)

Hemos comentado, al tratar el realismo de BC, las coincidencias entre el yo sustentador del discurso (convergente con el sujeto del enunciado) y el autor como sujeto empírico. Tal proximidad es, sin duda, una estrategia que refuerza la presencia, en el discurso, de referentes extratextuales, una vía de pragmatización que dota a la palabra de la consistencia de lo dado como existente (los "hechos mismos") frente a la amenazante ficcionalidad de lo escrito.

Hemos aludido también a los momentos en los que el texto se agrieta, se pliega sobre sí mismo y cómo ese pliegue coincide con la exposición de un conflicto que destruye la univocidad textual. La relación entre sujeto lírico y discurso problemático ha sido expuesta por K. Stierle:

...le discours lyrique ne se situe pas dans la perspective d'un sujet réel mais d'un sujet lyrique, qui apparaît un sujet problématique dans la mesure où le discours lui même est problématique dans son identité (...). C'est un sujet en quête de son identité, sujet qui s'articule lyriquement dans le mouvement de cette quête (...). Quoi qu'il en soit, le sujet lyrique, comme "sujet de l'énonciation" aussi bien que comme "sujet de l'énoncé", comme sujet "plaçant" aussi bien que comme sujet se plaçant lui même, est une constellation de sujets au sein de laquelle l'identité problématique peut se matérialiser comme condition du discours problématique (Stierle, 1977: 436).

El rastreo, en BC, de ese sujeto en busca de su identidad dilataría en exceso nuestro análisis. Centrémonos, pues, en un único poema: “¿Ocultar esto?”. Dentro del macrotexto de BC, este poema se desgaja del conjunto al renunciar a todo prosaísmo e introducir imágenes complejas (*ave de plomo, pasta roja que fluye de los ojos, paños de la soledad, caja amarilla*). La propia identidad del sujeto lírico queda cuestionada por un curioso desdoblamiento: hay un yo en la primera y en la última estrofa y, en las tres centrales, un “hombre cuyo oficio y vigilancia / es la vida”, hombre que, en nuestra interpretación es el sujeto de la enunciación (bajo el peso de la “conciencia estéril” a que hace referencia el epígrafe del poema”) y, simultáneamente, todos los hombres, el hombre.

El pliegue entre “yo” y “el hombre” (que, no sabe cómo, ha de “subirse encima de la enfermedad/comprender y luchar”) apunta certeramente al lugar exacto de una profunda grieta en el discurso: la incertidumbre.

Por eso, la fraternidad (mil veces cantada en BC) es, al fin, una fraternidad “sin esperanza”, sin futuro. Queda, quedaban, únicamente instantes (e instantáneas) de revelación en los que el sujeto lírico se reconoce, “comprende”, en los otros.

La “tensión argumental” de BC se dirime en dos polos. En un extremo se encontraría un sujeto lírico recluido en sí mismo y, en el otro, el rostro ajeno.

El ámbito semántico de la reclusión aporta a BC su fondo existencialista, que remite a directamente, pero con un diferente tratamiento poético, al mito de Prometeo tal y como aparece contemplado, explícitamente, en *Subelevación inmóvil*²⁰. Lo que aquí denominamos reclusión es, en realidad, otra versión de la impotencia, uno de los disfraces de la negación (el silencio, el vacío, el agujero, la caja amarilla):

En mi casa están vacías las paredes
y yo sufro mirando la cal fría.
Mi casa tiene puertas y ventanas:

²⁰ El mito de Prometeo forma parte, como es sabido, de la “literatura existencialista”. José Enrique Martínez Fernández ha dedicado un artículo a su rastreo en la escritura de Gamoneda, relacionando su simbolismo con una poética de la renuncia y de lo residual (Martínez Fernández, 1996: 60-67).

no puedo soportar tanto agujero.

(De “Blues de la casa”, *Edad*: 181)

y, en otro registro poético muy diferente, aunque en el mismo sentido

Pero si cierra el vigilante, cierra
la dentadura sobre la conciencia
y no ve el rostro nunca y el espanto
oprímele los ojos y se oculta
entre los paños de la soledad,
entonces nada más, se ensucia, llora
y no sale de su caja amarilla.

(De “¿Ocultar esto?”, *Edad*: 168)

El otro extremo de la cuerda tensada en BC es, decíamos, el del encuentro con la desgracia de los otros:

Entré en la casa y me quité el abrigo
para que mis amigos no supieran
cuánto frío tenían.

(De “Visita por la tarde”, *Edad*: 190)

La reunión, el reconocimiento *con* los otros, se despliega de forma isotópica en tres imágenes omnipresentes: el contacto de las manos, la visión de los rostros y la reunión en la tierra/la noche.

Al hablar de isotopías nos referimos a categorías semánticas iterativas que revelan “la constancia de un trayecto de sentido exhibido en el texto al ser sometido a ciertas reglas de coherencia interpretativa” (Eco, 1987: 144). Es en ellas, pues, donde reside la verdadera coherencia interna de todo el poemario. Como tales categorías semánticas cuya pertinencia se basa en la iteratividad, estas isotopías registran en un mismo sentido: el encuentro con los otros.

La isotopía de las manos está presente en los tres poemas ya citados sobre la madre, y también en “En la carretera del norte” y en “Después del accidente”.

Más clara, más evidente, es aún la isotopía que se refiere a la “visión de un rostro”. Los ejemplos son innumerables; extraemos sólo una pequeña muestra:

Nació mi hija con el rostro ensangrentado
y no me la dejaron ver despacio.
(...)
Yo ahora ya no me pregunto
por qué se ama un rostro ensangrentado.

(De “Blues del nacimiento”, *Edad*: 177)

Cuando esté un día delante de mi amo,
veré su rostro, miraré en su rostro...

(De “Blues del amo”, *Edad*: 180)

Cuando llegó la noche, la mujer
sacó las manos del agua
y separó los cabellos esparcidos
sobre el rostro cansado.
Y vi el rostro.
Rostro cansado: amor.
Y sonreía.

(De “Visita por la tarde”, *Edad*: 190)

Por el hecho de que la reunión, el reconocimiento, la paz, se dé en BC en ese marco de la “visión de un rostro” se puede hablar de “instantes de revelación” cuya plenitud constituye la expresión del consuelo²¹. Lo que en *Subelevación inmóvil* se representaba como una relación dialéctica entre el dolor y la belleza (de objetos estéticos) será descrito, reescrito, ahora como el puente entre la desgracia

²¹ En relación con el tratamiento de los rostros, resulta inevitable referirse al *Ensayo sobre la exterioridad* (1961) de Emmanuel Levinas en su intento de postular una ética como alternativa a la metafísica (la fenomenología, la ontología) occidental, que olvidó el Bien en aras de la Verdad. Obsérvese la coincidencia de fechas entre la obra de Levinas y BC. Las numerosas concordancias que un análisis pormenorizado pondría de relieve, creemos, no son mera coincidencia sino muestra del ámbito común que comparten filosofía y poesía especialmente tras la gran desolación (provenga ésta de la Segunda Guerra Mundial o de la dictadura franquista). Dejamos aquí abierta esta vía de indagación sobre *Blues castellano* apuntando esa dimensión histórica que amplifica su marco de lectura y, contra lo erróneamente deducible de su particular provincianismo, lo hace participar en una de las grandes corrientes de pensamiento que vertebran la filosofía contemporánea.

y el rostro ajeno. El paralelismo entre dolor/belleza y desgracia/amistad asalta al lector en el contraste, por ejemplo de estas dos estrofas:

Si la belleza sostiene una cabeza
bien puede sostener el mundo.

(De “Cuello”, *Sublevación inmóvil*, *Edad*: 120)

y

Cuando yo caigo sobre una silla
y mi cabeza roza la muerte (...)
es
la amistad quien me sostiene.

(De “Caigo sobre una silla”, *Blues castellano*, *Edad*: 203)

El rostro ajeno, como antaño la belleza, “se introduce en el sujeto a través de la mirada²², coincide con otros valores distantes como la libertad o la justicia” (Casado, 1987: 19).

Dos últimas isotopías unidas, siempre a caballo entre el símbolo y la instantánea, expresan de forma condensada la reunión, “ese destino, conducta y existencia” que hacen posible la comprensión y la vida: la noche y la tierra. Ambas aparecen conectadas en varios versos:

²² De forma coetánea a la escritura de BC, recordemos que Gamoneda estaba trabajando en otros poemas recogidos posteriormente bajo el título *Exentos II / Pasión de la mirada* y de cuya recopilación informa: “Advertir que la mirada tiene algo de nexo o de subtema no explica su conjuntación, pero el hecho es que ésta se ha producido” (*Edad*, “Advertencias”: 70). A nosotros nos basta con constatar que esa “mirada” podría pertenecer a un marco isotópico mucho más amplio que el de BC, un marco que finalmente abarcaría toda la escritura de Gamoneda, representado en las constantes series anafóricas del lexema “veo” y, cargado éste de memoria, bajo la forma del pasado indefinido “vi”: “Vi la sombra perseguida por látigos amarillos...”, “Vi una amistad sin ternura ni nombre” (ambos en *Lápidas*) o “Vi la serenidad en los ojos de las reses”, en *Libro del frío*; “Vi la pobreza a través del olvido...” (en *Arden las pérdidas*). Hay, pues, una extensa pasión de la mirada que actúa como hilo conductor en toda la poética gamonediana, por lo que volveremos más adelante sobre ello.

...y me siento
con todos los cansados de la tierra
a pensar en nosotros, en que somos
la verdad.

Y sabiéndolo,
esperamos la noche reunidos
y la tierra descansa así en nosotros.

(De “Caigo sobre una silla”, BC-82: 68)

Ahora estamos en paz en el departamento.
[...]
El tren avanza bajo la noche
y vamos juntos atravesando la tierra.

(De “Un tren sobre la tierra”, *Edad*: 198)

Y también

Dure la noche
y caiga yo sobre su misma tierra.

(De “La noche hasta caer”, *Edad*: 201)

Forma parte del propio mecanismo isotópico la interrelación de las imágenes. Así se conectan la mano y la noche, fórmula que los manuales de psicología infantil recogen como expresión del desamparo y de la necesidad de consuelo.

La tierra, además, se alza como signo final de múltiples connotaciones: es la tierra labrada, “roída por el sol”, de “Agricultura” (*Edad*: 171), que más adelante comentaremos; pero también es la Tierra prometida, la que debe ser ‘entregada’, la que cabrá algún día en el corazón de todos; y es también la patria, “mi pueblo”, motivo caro a los poetas sociales.

De ese pueblo puede dolerse el poeta por tener “un cementerio demasiado grande” de forma que

Parece que saliera el cementerio
a los huertos y a las calles vacías.

Conozco un pueblo. No lo olvidaré.
Ay, en mi tierra sin ventura,
no olvidaré a mi pueblo.

¡Qué mala cosa es hacer hecho
un cementerio demasiado grande!

(De “Blues del cementerio”, *Edad*: 179)

Más allá del planto, la tierra será interpelada en una exigencia de paz y cumplimiento existencial:

Tierra incansable,
 firma
la paz que sabes.
 Danos
nuestra existencia a
 nosotros
 mismos.

(De “Después de veinte años”, *Edad*: 160)

y

 Patria serena,
pon tu costra en lo que soy, avanza
hasta que quepas en mi corazón
vieja-roída-majestad,
 entera.

(De “Paisaje”, *Edad*: 172)

LAS OTRAS VOCES

Blues castellano constituye, de forma señera y también de forma excepcional en la escritura poética de Antonio Gamoneda por la explicitud, un libro traspasado por voces ajenas, de diferentes procedencias y cualidades. Cuatro son estas voces:

- la de los teóricos ligados a una ideología de compromiso social (marxismo, sindicalismo...): Karl Marx, Simone Weil y Henri Lefebvre.
- la del blues y el espirituals
- la de Nazim Hikmet

- la de Antonio Gamoneda en *Sublevación Inmóvil*.

Cada voz que acompaña en BC a la del autor lleva su propia firma; tal explicitud, decíamos, es una práctica poco usual en Gamoneda²³, salvo en el caso de las mudanzas, que suponen un dialogismo mucho más complejo: la interrelación de sujetos discursivos, la huella de la palabra ajena, se realizará por cauces muy distintos y distantes de los detectables en BC.

Dialogismo, intertextualidad, huella, son términos críticos profusamente aplicados en el análisis literario de las últimas décadas hasta el punto de exigir, en cada nuevo análisis, una redefinición de contenidos. En nuestra lectura de BC nos atenderemos a un concepto restringido de la intertextualidad, referido a los fragmentos textuales insertos (injertados) que pueblan el poemario. Por su rigor y su sistematismo, encuadraremos nuestro análisis dentro de las relaciones transtextuales tipificadas por Genette en su conocida obra *Palimpsestos*.

Las citas de los teóricos marxistas

Como recurso estilístico, la cita puede abordarse desde tres cuestiones ligadas entre sí: a quién se cita, qué se cita, y cómo se inserta la cita en el discurso propio. Las tres citas aludidas presentan, en estos tres niveles, una gran uniformidad. En primer lugar, todas remiten a un mismo ámbito ideológico, el de la ‘izquierda’; sobre qué es lo citado, las tres “eluden” la carga ideológica del nombre firmante centrándose en “el dolor”:

“La desgracia de los otros entró en mi carne”. Simone Weil
“La vergüenza es un sentimiento revolucionario”. Karl Marx
“La conciencia estéril no es más que un momento (...) de la conciencia desdichada”. Henri Lefebvre

²³ Como epígrafes citacionales sólo encontraremos tres más en la escritura de Gamoneda: una cita de Malraux en *Sublevación inmóvil* (*Edad*: 125), otra de H. Broch en el encabezamiento de *Frío de límites* (LF, 2003: 145) y una de Lezama Lima al comienzo de *Cecilia* (*Esta luz*: 479).

Por último, las tres forman parte del paratexto de la obra, bien como encabezamiento de todo el poemario (caso de las palabras de Simone Weil) y como encabezamiento de dos poemas (“Malos recuerdos” y “¿Ocultar esto?”, respectivamente para Marx y Lefevbre).

La pertenencia de los nombres citados a un mismo ámbito ideológico no es, evidentemente, casual. Los tres teóricos, incluso antes de la lectura de las palabras citadas, e incluso independientemente de las palabras citadas, *contaminan* al poemario de un mismo aliento, de una callada exposición de principios e intenciones próxima al posicionamiento de la poesía social más declaradamente combativa.

La contaminación derivada de los nombres citados consiste en la inserción de un subcódigo de lectura en el que palabras o conceptos aparentemente neutrales cobran una dimensión ideológica. Así, por ejemplo, el retrato de los personajes en el marco del trabajo (el obrero, la mujer con el caldero, el oficinista, el agricultor) conecta directamente con el concepto de actividad productiva, pilar básico y estructural del pensamiento marxista. Incluso el título ‘original’ de la obra, *Actos*, parece remitir a una comprensión del mundo, y del quehacer poético en cuanto a pensamiento revelador de realidades, no como *objeto* sino como *proceso*. El “realismo” del poemario coincidiría plenamente con la crítica marxista a todo “idealismo” filosófico, especialmente cuando este realismo versa, inevitablemente, sobre la opresión y la alienación.

A lo largo de BC, la inoculación ideológica es sutil y persistente. Sin detenernos excesivamente en este asunto, proponemos una lectura contrastiva entre un poema determinado (podrían alegarse muchos otros, sobre diferentes cuestiones) y una cita de un comentarista de Marx:

Qué valdría sin pisadas humanas
esta pobreza que hace crujir la luz.
Qué sería la belleza violenta
del seco sin el corazón cansado
que piensa en él: tierra comida
y mala soledad frente al acero
mural de las montañas.
(...)

Baja roída por el sol, quemada
por el hielo como el rostro humano
quieto y tajado de dolor, que pasa,
mil veces pasa por la tierra, duro,
con la herramienta y el caballo viejo,
seco como su amor, mil veces pasa,
toda la vida mientras dura el día.

(De “Agricultura”, *Edad*: 171)

¿No podría situarse el siguiente comentario como pie de página, marginal pero válido, al poema?:

La naturaleza física no interviene directamente en la historia universal, sino mediatamente, como proceso de producción material que desde su origen mismo procede no sólo entre hombre y naturaleza, sino al mismo tiempo también entre hombre y hombre; (...) en lugar de la pura naturaleza, presupuesta a toda actividad humana, en la ciencia rigurosamente social de Marx aparece siempre como producción material, mediada y transformada por la actividad humana social (Korsch, 1975: 167).

No pretendemos, de ninguna manera, caracterizar al marxismo como clave interpretativa de BC²⁴. Constatamos, eso sí, la existencia de un subtexto que emerge en lo paratextual (las citas) y se disemina en los poemas acotando o duplicando sentidos: conciencia, libertad, camarada, resistencia, trabajar, destino, conducta, valor... operan así en varios registros. El subtexto marxista es, junto con otros, un registro ineludible del poemario, pero también un registro complejo, no unívoco. Los nombres de Weil y Lefebvre rotan en la misma órbita ideológica que el de Marx, con una importante apreciación: ambos se alejan del doctrinalismo marxista para adentrarse, en el caso de Weil, en el anarquismo y la

²⁴ Establecer una lectura de “Agricultura” enfocada exclusivamente en el subtexto marxista a partir del núcleo hombre/naturaleza constituiría un reduccionismo absurdo, pues es bien sabido que tal subtema arrastra una larga tradición literaria ya fijada en el antropocentrismo renacentista. En esta línea argumentativa, y sin forzar excesivamente la referencia visual, un buen conocedor de la obra menos conocida de Gamonedada sabría detectar en “Agricultura” y en otros lugares la complacencia del poeta ante la pintura de Pieter Brueghel y (no sólo) sus paisajes con campesinos y aldeanos, “la divina pereza de los recolectores de heno” o “esa gloria fosforescente del aire que atraviesan mis cazadores sobre la nieve”, citas ambas procedentes del relato “Fábula de Pieter” (*Relación y fábula*, 2002: 19 y 17 respectivamente).

vivencia mística y, en el de Lefebvre, en las implicaciones humanistas del materialismo dialéctico. Por ello, el subtexto ideológico al que hemos aludido abarca y explicita su querencia por el antidogmatismo y la heterodoxia, de forma que cualquier lectura reduccionista de BC basada en el contenido ideológico exoliterario debería enfrentarse también a esa ‘desvirtuación’ o recontextualización del corpus marxista.

En la cita, al lector no sólo se le entrega un nombre, que de por sí ya conlleva una carga semántica determinante, sino una referencia, unas palabras descontextualizadas y *violentadas* por nueva ubicación.

De nuevo, las tres citas coinciden en una curiosa selección textual: lo allí expuesto no son eslogans panfletarios, sino reflexiones íntimas.

En el caso de Simone Weil, su cita constituye la narración, brevísima, de una experiencia, la exposición de un momento, de una vivencia que marcó para ella una nueva etapa vital. La cita proviene de una traducción, *Ensayos sobre la condición obrera*²⁵, que debió de recoger un texto de la obra *Attente de Dieu* titulado “Autobiographie spirituelle”. El texto relata las conclusiones de la experiencia de Weil durante los seis meses de trabajo en unos talleres de fundición como fresadora en las factorías Renault, una práctica voluntaria de ascesis que no perseguía el propio endurecimiento sino un horizonte de justicia humana:

Après mon année d'usine (...) j'avais l'âme et le corps pour ainsi dire en morceaux. Ce contact avec le malheur avait tué ma jeunesse. Jusque là je n'avais pas eu l'expérience du malheur, sinon le mien propre, qui, étant le mien, me paraissait de peu d'importance, et était d'ailleurs un demi-malheur, étant biologique et non social. (...) Étant en usine, confondue aux yeux de tous et à mes propres yeux avec la masse anonyme, le malheur des autres est entré dans ma chair et dans mon âme. J'ai reçu là pour toujours la marque de l'esclavage... Depuis, je me suis toujours regardée comme une esclave (Weil, 1977: 29).

²⁵ No hemos tenido acceso a esa traducción de ensayos de Simone Weil, la única que Gamoneda pudo leer por entonces, realizada por A. Jutglar y editada por Terra Nova en Barcelona en 1962, curiosa edición con extrañas contaminaciones: comenta Carlos Ortega, en su “Introducción” a *La gravedad y la gracia* que, en aquella edición de Terra Nova, “el editor (o el propio traductor) agrega palabras, como para completar el texto, en diversas ocasiones, y a veces no una o dos, sino frases enteras que no sólo no están en el original, sino que aparecen como apostillas del mismo” (Ortega, 1994: 25).

Del contacto con la “desgracia de los otros”, de su inmersión en ella, también obtuvo Weil una nueva conciencia que marcaría, con conocimiento de causa, su vida, y con ella, en un esfuerzo heroico y sacrificial por aunar teoría y praxis, toda su controvertida y deslumbrante obra filosófica.

No es éste el lugar de ahondar en el pensamiento de Weil, pero nos interesa destacar el punto de contacto entre BC y *La condition ouvrière* y proponer una hipótesis: si para Weil el despertar de una conciencia proyectada en los otros estuvo determinado, en buena medida, por su contacto directo con el proletariado francés, tal despertar, para Gamoneda, perteneciente según sus propias palabras al proletariado, estuvo determinado en buena medida por la lectura de Weil. Vida y escritura, vidas y escrituras, se enlazan y resuenan cuando el realismo no es una mera opción estilística. La “desgracia” será, tanto en Weil como en BC, el núcleo temático básico, la arcilla con la que ambos autores modelarán su escritura.

En cuanto a los contenidos de las citas de Marx y de Lefebvre, creemos que, por su misma descontextualización, sólo cobran verdadera consistencia significativa al ser recontextualizados como encabezamientos de dos poemas. Así los abordaremos.

Como señala Genette, toda cita supone la plasmación más básica, más explícita y canónica, de una relación de intertextualidad en su sentido más restringido. La intertextualidad, como práctica transtextual, no excluye la participación simultánea de otros tipos de relaciones: el intertexto citacional puede ser punto de apoyo de un metatexto crítico y también formar parte de lo paratextual. Define Gérard Genette la relación paratextual como la que mantiene un texto

...con su paratexto: título subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto (Genette, 1962: 11).

La cita de Simone Weil, como epígrafe, podría ser considerada como elemento paratextual con dos salvedades: no es una señal accesorio, un elemento

ornamental, ni pertenece al entorno variable del texto. Como ya hemos comentado, tal epígrafe proyecta sobre el texto una carga sémica no contingente ni eludible; además, como elemento no contingente, el epígrafe no se ve afectado por la posible variabilidad a la que es sometida una obra (en este caso, se mantiene en toda las ediciones de BC). Dicho esto, hay que aclarar que es su propio engarce paratextual lo que le permite a la cita funcionar como detonante global de contenidos, como marco referencial de los diversos códigos que el texto desarrolla.

El hecho de que las citas de Marx y Lefebvre aparezcan como encabezamiento de dos poemas anula su sentido paratextual (salvo si se fragmenta el texto en unidades poemáticas, pero tal fragmentación lo desvirtuaría, al menos en nuestro enfoque analítico) para depositarlo en una intertextualidad plena, en una reubicación no metatextual (lejos del comentario) en la que el autor juega con una apropiación absolutista del sentido originario.

A pesar de su carácter epigráfico, ambas citas están sumidas, injertadas plenamente en los dos poemas que encabezan, pues éstos sólo se “comprenden”, pueden ser decodificados, a través de ellas, hasta tal punto que la supresión de las citas determinaría una lectura no sólo diferente sino diametralmente contrapuesta a la que aquí describimos.

En “Malos recuerdos”, encabezado por la cita de Marx, el nexo intertextual es explícito: la vergüenza. El poema se construye a partir de dos “malos recuerdos” (la tortura de una perra y el robo de la carta de la madre del soldado) en los que late el horror, pero no el horror en abstracto o metafísico o histórico, sino el detallado en la pura inmediatez (“Era así. Era así”), el nacido de las propias manos, la vileza de la propia barbarie. La última estrofa es un acto de contrición: el arrepentimiento, sin embrago, no conduce a una forma de perdón (no hay cómo asumir el horror de las propias manos) sino al callejón sin salida de la vergüenza. Y en este punto final del poema interviene, trastocando la lectura, la cita de Marx: el poema funcionaría como un sintagma sujeto muy extenso (con la vergüenza como núcleo) y la cita como predicado atributivo; o bien cabe considerar todo el poema como una oración (“no hay redención para mi

vergüenza”) y la cita como una subordinada adversativa (“pero la vergüenza es un sentimiento revolucionario”). Así, el sentido de lo escrito se desplaza por el sentido de lo citado: lo que parecía un callejón sin salida se vuelve un punto de partida, una toma de conciencia, un hacerse cargo del horror para transmutarlo en un testimonio —poético— que, en el polo opuesto al olvido, redime: no hay cómo “volver y despegar aquel cable”, pero sí se puede expresar el deseo, y tal expresión, en su fuerza poética, constituye un cumplimento. Memoria, dolor y cumplimento poético (“consuelo”) constituyen, juntos, una ecuación que Gamoneda desarrollará con variaciones, como un *leit-motiv*, en muchos otros lugares de su escritura.

Un mecanismo parecido de complimentación es el detectable en “¿Ocultar esto?”, el poema encabezado por la cita de Henri Lefebvre y al que ya hemos aludido en repetidas ocasiones. Bastará con señalar aquí que es la cita (sobre la conciencia estéril y la conciencia desdichada) la que revela, bajo el “oscurantismo” del tratamiento, el tema tratado.

Nazim Hikmet

La presencia de Nazim Hikmet como ‘padre’ textual en BC ya ha sido narrada pormenorizadamente por Antonio Gamoneda (CS: 81-98); creemos innecesario reproducir aquí tales pormenores, de los que sólo extraeremos algunos datos significativos.

En primer lugar, el contacto de ambos autores surge en una lectura que propiciaría una traducción de Gamoneda (una “mudanza”) de los versos del poeta turco a través de la versión francesa de Hasan Gureh. Sin este trabajo de traducción, confiesa Gamoneda, “no habría existido mi *Blues*” (CS: 83).

Basta esta declaración para constatar que la paternidad de Hikmet no se limitó a contribución germinal de un solo poema (“Tarareando Nazim”) sino a un magisterio poético mucho más amplio, que afectó a cuestiones como el aprendizaje de la funcionalidad de una métrica y una rítmica, a la asunción de una realidad paradójica y una imaginería excitante, al hallazgo del placer en la

expresión del sufrimiento. Es la de Hikmet, una “poesía prisionera. Habló, sobre todo, de la necesidad y de las formas sencillas de la esperanza” (CS: 83).

Por todo ello, la voz de Hikmet se escucha, como un eco, en numerosos versos de BC y, directamente, en “Tarareando Nazim”, un homenaje al poeta turco plasmado en la reescritura de uno de sus poemas, “Angina de pecho”.

ANGINA DE PECHO

Si la mitad de mi corazón está aquí, doctor,
la otra mitad está en China,
en el ejército que desciende hacia el Río Amarillo;
y, luego, todas las mañanas, doctor,
todas las mañanas, al alba,
mi corazón es fusilado en Grecia.
Y después, cuando los prisioneros caen en el sueño,
cuando los últimos pasos se alejan de la enfermería,
mi corazón se va, doctor,
hasta una vieja casa de madera en Estambul.
Además, hace diez años, doctor,
que yo no tengo nada en las manos
para ofrecer a mi pueblo;
únicamente una manzana
roja.

Es a causa de todo esto, doctor,
y no a causa de la arteriosclerosis,
de la nicotina y de la prisión,
por lo que yo tengo esta angina de pecho.

Yo miro la noche a través de los barrotes
y, a pesar de todos los muros que pesan sobre mi corazón,
su latido responde al de la estrella más lejana.

En Gamoneda, “tarareando” esta misma música:

TARAREANDO NAZIM

Tengo ruidos en la nuca, doctor.
Siento el cráneo apretar y crujir,
sobre todo si hay penas. No sé...
Hace siete años, doctor,
que en vez de pensamiento tengo un ruido
y una pasta muy triste en la cabeza.

Yo haré lo que me diga; yo tendré
paciencia y confianza. Puede ser.
Yo tomaré las medicinas
para poder pensar en mis amigos.

Pero si lo que ocurre, doctor,
es que tengo algún mal que se produce
a causa del amor
y el pensamiento de la resistencia,
entonces, déjelo; esto no es
más que nuestro sonido natural.
Yo viviré
mejor con este ruido en la cabeza.

(Edad: 161)

Antes de realizar un análisis contrastivo, en el que nos interesan particularmente las disimetrías, estableceremos unos apuntes teóricos que nos servirán de apoyo.

En su primera versión conservada (la perteneciente a *Actos*, según figura en el expediente de la censura), el poema se titulaba “Mal de la cabeza”, un título muy próximo al del poema de Hikmet. La inclusión del nombre propio en la versión de 1982 responde, creemos, a la expresión de un certificado de paternidad en el que queda explícito el homenaje. El nuevo título presenta una agramaticidad (ausencia de preposición ante el nombre propio), con lo cual “Nazim”, recontextualizado, pasaría de ser “un poeta” a ser un género, una categoría poética (como el blues). Tal categoría constituiría, aventuramos, un hipotexto, declarado o no, de BC. Nuestro apunte no es insustancial a la luz de las apreciaciones sobre la mimotextualidad (una forma específica de hipertextualidad) de Genette:

...es imposible imitar un texto, o, lo que viene a ser lo mismo, sólo se puede imitar un estilo, es decir, un género (...). Entre el corpus imitado (utilizo intencionadamente esa palabra pedante pero neutra, que no elige entre la singularidad del texto y la multiplicidad del género), sea cual sea su amplitud y su principio de constitución (de selección) y el texto imitador, se interpone inevitablemente esta matriz de imitación que es el modelo de competencia o, si se prefiere, el idiolecto del corpus imitado destinado a convertirse igualmente en el del mimotexto. (...) Por individual y singular que sea el corpus de extracción, un idiolecto, por definición, no es una palabra, un discurso, un mensaje, sino una lengua, es decir, un *código*, en el que las particularidades del mensaje se han

hecho aptas para la generalización. (...) Es imposible imitar *directamente* un texto, sólo se puede imitarlo indirectamente, practicando su estilo en otro texto. Esta situación, instamos sobre ello, es específica de la literatura y de la música (Genette, 1962: 101-102).

Al hilo de las penetrantes anotaciones de Genette, podemos decir que “Nazim” es así aludido como género, como código, y “Angina de pecho” representa, entonces, una selección o muestra idiolectal que operaría como hipotexto de “Tarareando Nazim”, un hipertexto mimotextual paradigmático. Y no deja de ser sorprendente la sagacidad de Gamoneda al establecer la relación hipertextual en un tarareo, pues ciertamente sólo la literatura y la música comparten esa especificidad (cuestión de instrumento) de estatuto propio en donde el mimetismo produce significación.

La proximidad textual de “Angina de pecho” y “Tarareando Nazim” es tan desnuda, tan transparente, que no creemos necesario ni siquiera una enumeración de puntos comunes²⁶. Hablemos, pues, de las disimetrías sobre los núcleos estructurales del poema: la enfermedad, el diagnóstico y la curación.

²⁶ La traducción de “Angina de pecho” que hemos copiado es la realizada por Antonio Gamoneda a partir de la versión francesa de Hasan Gureh. Anota al respecto Gamoneda: “A las licencias que éste [H. Gureh] se tomase respecto de la literalidad del original turco hay que añadir las mías (...) Sin añadir invenciones, forcé, creo, la letra francesa” (CS : 83). Ofrecemos la versión francesa que leyó y tradujo Gamoneda: “Si la moitié de mon coeur est ici, docteur./ L’autre moitié est en Chine/ Dans l’armée qui descend vers le Flueve Jaune./ Et puis tous les matins, docteur./ Tous les matin à l’aube./ Mon coeur est fusilé en Grèce./ Et puis, quand les prisonniers tombent dans le sommeil./ Quand les derniers pas s’éloignent de l’infirmierie./ Mon coeur s’en va, docteur./ Il s’en va dans une vieille maison en bois, à Istanbul./ Et puis voilà dix ans, docteur./ Que je n’ai rien dans les mains pour offrir à mon pauvre peuple/ Rien d’autre qu’une pomme/ Une pomme rouge, mon coeur./ C’est à cause de tout cela, docteur./ Et non pas à cause de l’artério-sclérose, de la nicotine, de la prison./ Que j’ai cette angina de poitrine./ Je regarde la nuit à travers les barreaux/ Et malgré tous ces murs qui pésent sur ma poitrine/ Mon coeur bat avec l’étoile la plus lointaine” (Traducción de Hasan Gureh, extraída de Nazim Hikmet, *Anthologie poétique*, Les Editeurs Français Réunis, Paris, 1964, p. 109). Ignoramos también nosotros el grado de “respeto” de la versión francesa respecto al original turco; en la versión en castellano, Gamoneda sólo forzó literariamente la traducción en dos puntos: aportando unas “manos” y con una omisión (“une pomme rouge, mon coeur”), procedimiento habitual en sus procesos de reescritura. Creemos que esta omisión del segundo término del símil conduce a una metáfora de mayor fuerza poética.

Es sabido que la traducción es la forma más común, más extendida, de hipertextualidad, que, en el caso que nos atañe, inicia el proceso de apropiación de un texto y de su código mediante mecanismos mimotextuales. El otro ejemplo de

En Hikmet la enfermedad es una angina de pecho, un corazón herido; en Gamoneda es un mal de la cabeza, producido por “un ruido y una pasta muy triste”. La imagen del corazón herido le permite a Hikmet desarrollar una “imagería excitante” cercana, nos atrevemos a decir, a la imagería chagalliana, de figuras que vuelan o regresan a parajes marcados por el código ideológico (e idolectal) del autor: un ejército chino descendiendo hacia el Río Amarillo, Grecia (la prisión) al alba donde se fusila, una vieja casa de madera en Estambul. No hay tal imagería en Gamoneda, sino un tono contenido, una “ausencia de” (pensamiento) y unos ruidos “sobre todo si hay penas”.

Pero la sintomatología es similar. Nazim sólo tiene “en las manos” —“manos” que, por lo demás, no figuran en la versión francesa—, para “ofrecer a mi pueblo” una “manzana roja” (un corazón herido); en Gamoneda se radicaliza la pobreza: los ruidos, la carencia de pensamiento le impiden “poder pensar en mis amigos”.

Ambos poemas coinciden en el diagnóstico: Nazim Hikmet descarta las causas evidentes; la “manzana roja” del poeta turco se traspone en Gamoneda en “el amor y el pensamiento de la resistencia”. El cierre responde en ambos casos a una negación (curativa) de la enfermedad: en Nazim el corazón herido late respondiendo “al de la estrella más lejana”; en Gamoneda, el ruido aquél parece ser, después de la consulta, “nuestro sonido natural” y, por ello, “yo viviré mejor con este ruido en la cabeza”.

Un último apunte: ambos poemas, con la enfermedad (como imagen, como símbolo y como tema realista) y la desgracia de fondo, exhalan, y no sólo en su coda final, una certeza y una confianza (una ‘alegría’) que diluyen la negatividad. Buena parte de esa alegría se debe a la parodia, compartida por ambos poemas, del contexto pragmático “visita al doctor”²⁷.

mimotextualidad con Hikmet en *Blues castellano* es “Invierno” (*Edad*: 189), poema “referible” a “Domingo” (CS: 84), si bien en este ejemplo las disimetrías son mayores.

²⁷ Apuntamos que el guiño paródico en este contexto pragmático es absolutamente excepcional dentro del conjunto de la escritura de Gamoneda y que sólo puede ser explicado, en nuestra opinión, por el carácter mimotextual del poema. A partir de BC, toda referencia a la enfermedad, a la hospitalización, al material quirúrgico serán indicios de la conciencia/vivencia íntima, en soledad, de la aproximación a la muerte, sin que quepa entonces ninguna otra connotación.

El texto de Gamoneda, en cuanto hipertexto, eleva al cubo la transtextualidad: se parte de una traducción de una traducción, se retoma la parodia del doctor, y se reescribe el código “Nazim”: el poema se convierte entonces en un mimotexto triplemente enmascarado, de raíces no burlescas pero sí lúdicas: a pesar de la tristeza de fondo, la gran tristeza de fondo, el tarareo de Nazim conlleva una sonrisa cómplice. Con la devolución del guiño, la complicidad con Nazim salta intacta al lector, en forma de plusvalía mimotextual.

El blues y el espiritual

Desde su mismo título, desvela BC su referente musical más próximo: los blues afroamericanos. Estas piezas musicales de origen popular ocupan en BC un lugar semejante (pero sólo “semejante”) al de la lírica tradicional en la poesía social, recurso retórico heredado directamente de algunos poetas de la generación del 27. Se trataba de extrapolar unos ritmos populares, cercanos, supuestamente antirretóricos, para impregnarlos de un contenido social. Allí, la presión del tematismo convierte a la forma lírica en un mero vehículo transmisor. Para Gamoneda, tales prácticas poéticas suscitaban el mismo recelo que el chato realismo promulgado desde la tribuna de los realistas: como procedimiento poético, la imitación de las formas de la canción popular no pasaba de ser

...un viejo —a veces hermoso— recurso poético. Nada más. No se hará así *eficaz* a la poesía; aquellas formas de la canción que se toman como modelo pertenecen a una cultura campesina, a unas maneras de vivir y sentir que están siendo abandonadas (PyC).

Desde esta postura teórica hay que interpretar la *eficacia* poética del blues: no se tratará pues de injertar una temática en otra (la campesina en la social) ni un mero alarde estilístico. Lo que se rescatará del blues en BC serán patrones rítmicos (“el cuerpo del canto”) en los que, de forma pre-significativa²⁸, musical,

²⁸ Aunque el blues y el espiritual son jazz vocal, Gamoneda confiesa que en sus primeras audiciones no comprendía las palabras en inglés: las palabras llegaban escasamente comprensibles, oralmente poderosas y unidas a una brevísima centella inteligible: “¡Qué

se conjuga el sufrimiento humano y su consuelo. Gamoneda ha hablado extensamente de los enredos intertextuales y las motivaciones que le condujeron a esta particular elección:

La música del blues, de los espirituales y el jazz fueron como una buena apoyatura. Empecé a interesarme por la creación tanto musical como estética de los negros a través de un libro poco conocido de Sartre: *Orfeo negro*. Comencé a leer a los poetas negros a través del francés, que leo mal, como todas las lenguas que no son la mía, pero intento establecer asimilaciones con ellas. Descubrí un lenguaje que tenía una legitimidad increíble en lo tocante a lo que quería decir. El drama inmenso de quien tiene que expresar su sufrimiento y la opresión de que es objeto con la lengua del opresor; yo creo que esto es lo que decía Sartre, pero ya no sé: lo hice muy mío. Acontecía con los poetas de Senegal y de las Antillas, pero me di cuenta de que sucedía lo mismo con los negros americanos. Hacían un uso revolucionario de la lengua a través de las letras de jazz, pero utilizaban también un tono terrible, para consolarse. El blues es un canto terrible de protesta y de consolación: en los contenidos está la protesta, en el acto individual o comunal de cantar está la consolación. Hay una apropiación revolucionaria de la lengua opresora en ese tipo de uso. Yo, en aquel momento desde las creencias, desde el pensamiento que se opone, e incluso desde la acción, intentaba hacer una cosa semejante en mi lengua. Mi lengua era irremediamente la de los opresores, pero mi lengua estaba repartida en un uso opresor y en un uso de resistencia (...); yo trataba de hacer un libro en el que las palabras se volvieran contra su carga de connotaciones y denotaciones que venían siendo utilizadas en la literatura oficial o en el lenguaje del orden establecido (Outeiriño, 1988: 44).²⁹

La lengua del opresor en boca del oprimido nos remite directamente a Paul Celan³⁰ —tanto en él como Gamoneda se da una revisión íntima y existencial de dos posguerras— y nos da pie para adelantar un clave poética: lo que más adelante cuajará como indagación en la memoria parte, en BC, de un deseo de testimonialidad surgido de la conciencia histórica.

experiencia aquellas palabras desconocidas (de vez en cuando, como una lucecilla aislada —‘God’, ‘Mosses’, ‘the saints’, obviadas’, un significado) en la voz maternal y terrible de Mahalia Jackson!’ (CS: 91).

²⁹ La entrevista se publicó en gallego, la traducción es nuestra.

³⁰ La crítica ha señalado algunos contactos entre Celan y Gamoneda, bien como sustrato histórico (García Román, 2005: 85) o bien como confluencias expresivas puntuales (Díez, 2003: 123). Deseamos señalar igualmente que, más allá del *Orfeo negro* de Sartre, el existencialismo impregnará la lengua propia gamonediana en uno de sus núcleos temáticos fundamentales, cuando el autor acate el mandato íntimo de “Aviso negro” en *Lápidas*: “Siéntate ya a contemplar la muerte”. Ese núcleo (que conecta también a Sartre con Heidegger) es el de la derelicción, la percepción dolorosa o perpleja del hombre como animal desvalido, arrojado al mundo.

No fue Gamoneda el único practicante de blues en la década de los sesenta. En 1966 salía también a la luz *Blanco Spirituals* de Félix Grande; cercano en el tiempo y el espacio a nuestro autor, en 1968, Gaspar Moisés Gómez —uno de sus poetas provincianos, recordemos— componía sus “Dos bailes de negros” y “Dos anticantos de blanco”, pertenecientes ambos poemas a *Con ira y con amor*. Pero un referente musical no determina una misma línea poética: la extrapolación se instrumentaliza (se interpreta musicalmente) con objetivos poéticos dispares³¹. Veamos el qué y el cómo de esa interpretación en Gamoneda.

En la entrevista y el ensayo ya aludidos sobre los padres de BC, narra Gamoneda con detalle su historia del descubrimiento del blues. De este encuentro destacamos tres aseveraciones: que el blues fue para él un impacto sensible antes que inteligible; que lo sensitivo respondía a leyes (sometidas a la variabilidad y la improvisación) que componían un cuerpo musical/poemático; que tal cuerpo giraba alrededor del sufrimiento y del consuelo. Estos tres hallazgos estéticos se incorporaron en el quehacer poético en un orden simultáneo: con la arcilla del sufrimiento y del consuelo se podían “reproducir” (tararear) ciertas leyes rítmicas y tonales, crear un cuerpo musical para recuperar el impacto de lo sensible (previo a la inteligibilidad).

Como técnica compositiva, el planteamiento programático de trasladar el alma del blues al aquí y ahora (“castellano”) de un lenguaje propio dio lugar a las ocho composiciones que integran el apartado central de BC. Estos ocho poemas configuran la parte más compacta del poemario, marcada por la uniformidad de los esquemas rítmicos basados en construcciones anafóricas. La estrofa se construye a partir de la repetición de un verso nuclear al que le sigue un desarrollo en forma de variantes que trabajan la sinonimia y los hipérbatos. Nos interesa resaltar que estos claros esquemas compositivos, directamente tomados del blues, reconstruyen un tono poético concentrado, obsesivo y opresivo, *ostinato*. El cierre

³¹ En el caso de Félix Grande, señala Miguel Casado que “se trata de un acercamiento cultural, con múltiples referencias, al mundo de la música negra; en el caso de Gamoneda, de una aproximación rítmica y tonal” (Casado, 1988: 25). En la obra citada de G. M. Gómez (editada por Álamo, en Salamanca, 1968), los dos poemas retoman, tematizándola, la figura del negro *bluesman* en medio de la indigencia y de la injusticia social (poesía social), si bien también recupera ritmos del blues para sus composiciones.

abrupto de cada poema contribuye a esa atmósfera: la estrofa final es una pregunta (“Blues de las preguntas”, “Blues del mostrador”), un lamento (“Blues para cristianos” o “Blues del cementerio”) o una negación (“Blues del mostrador”, “Blues de la escalera”).

Estos ocho poemas centrales destilan con tal exactitud la poética interna de BC que no resulta extraño que otros posibles títulos anteriores de la obra (*Cantos de amistad* o *Actos*) fueran desplazados por el que incluye la referencia musical concreta. El título de BC habla, además, de una doble reubicación (espacial y lingüística); el adjetivo (“castellano”) aparece en singular, lo que debe ser interpretado correctamente por el lector: no se trata de una recopilación de canciones-poemáticas “a la manera del blues” sino de un poemario, entero, *bajo el signo del blues*: el signo del sufrimiento y el consuelo, el signo de ciertas leyes rítmicas y el signo de lo sensible previo a lo inteligible. Avanzando en la reflexión crítica, encontramos que este signo impregnará gran parte de la poética posterior del autor incluso cuando los recursos formales se alejen de todo referente externo, cuando se radicalice la expresión en detrimento de esquemas compositivos explícitos.

En la poesía social, la inclusión de formas métricas y estróficas estrechamente emparentadas con la lírica tradicional permitía unas composiciones “fáciles” al oído, una sencillez con la que se pretendía eludir la barrera comunicativa del cultismo a favor de una accesibilidad con la que circularan sin interferencias los contenidos “ideológicos”. El blues en Gamoneda, aún rindiendo tributo a todo aquello que de “verdad poética” conserva la canción popular, se sitúa en un plano expresivo singular. Tal y como explica el autor, su deslumbramiento por el blues se produjo bajo las condiciones de una precaria inteligibilidad: “yo sentía los significados; no los comprendía” (CS: 92). Lo inteligible, en su traslación, quedará también desplazado por lo sensible. Así, la implantación de ritmos y estructuras “fónicas” conduce a un rupturismo estético, a formas expresivas que hacen añicos la sintaxis profunda de los versos y el tono narrativo lineal:

El mundo es grande. Dentro de una casa
no cabrá nunca. El mundo es grande.
Dentro de una casa —el mundo es grande—
no es bueno que haya tanto sufrimiento.

(De “Blues de la casa”, *Edad*: 181)

Con este particular tono lírico, BC se despega definitivamente de la poesía social para adentrarse en la indagación de posibilidades expresivas que delatan la voluntad estética de una apropiación radical del lenguaje poético, entendido éste como cuerpo musical.

Las nuevas formas de trabajar el ritmo desbordan el marco de tradición que Gamoneda al principio había aceptado, le llevan a indagar fuera de ella. Como en otros poetas antes de él, el cruce de dos tradiciones heterogéneas —aquí la española y la de la música afroamericana—, supone un rotundo gesto de libertad... (Casado, 2001: 109).

Cuando el autor, años más tarde, se decante por otros ritmos, será también la *rosa enferma* de la negritud, semioculta en el versículo largo o en la imaginería expresionista, lo que resuene de forma previa a la inteligibilidad de sus palabras. El ritmo, al fin, se plegará a la propia memoria:

La memoria es mortal. Algunas tardes, Billie Holiday pone su rosa enferma en
mis oídos.

Algunas tardes me sorprende
lejos de mí, llorando.

(AP: 31)

Antonio Gamoneda

La ya reseñada cita del poema inicial de BC, “Cuestión de instrumento”, nos da pie para tratar a “Antonio Gamoneda, poeta” como “otra” de las voces partícipes en BC:

(...) Comprueben
la densidad y la transparencia:

“Si pudiera tener su nacimiento
en los ojos la música, sería
en los tuyos. El tiempo sonaría
a tensa oscuridad, a mundo lento”.

Lo escribí yo con estas mismas manos
pero no lo escribí con la misma conciencia.

(De “Cuestión de Instrumento”, *Edad*: 157)

La recontextualización de los versos guarda estrecha relación con su nueva funcionalidad. Aquí, la cita no apunta a un código de cuya apropiación resulte un incremento de la riqueza significativa del poema. Al contrario, la cita es índice de ruptura, de negación de otro código o discurso, un ejercicio de distanciamiento con el que se invita (se obliga amable pero taxativamente) a dejar atrás lo ya leído.

Antes de revisar las complejas consecuencias poéticas (y metapoéticas) de esta exhortación al lector, veamos brevemente qué es lo citado. Lo cuestionado, es evidente, no son precisamente esos cuatro versos, sino el código en el que están escritos: cualquier estrofa “representativa” del código podría asumir la misma funcionalidad. Por ello, la cita queda desvirtuada bajo el peso de su “ejemplaridad”, resumida ésta en la “densidad y la transparencia”: profusión de adjetivos subjetivistas, saturación de imágenes, alusión a una temática juanramoniana... La “densidad y la transparencia” conllevan una apreciación semiparódica: el discurso es válido estéticamente, pero tal esteticidad no es válida desde la conciencia pues no remite a una verdad (la verdad “está mal hecha”, luego el canto deberá también estar “mal hecho”).

Pero la desvirtuación de la cita (la inversión de los procedimientos usuales de la citación) se basa no tanto en su ejemplaridad como en el hecho de que el acto de apropiación de un referente se convierte en un acto de expropiación de palabras del *propio autor*. Lo cuestionado es pues, un código previo pero no ajeno, que forma parte de un discurso contextual —del macrotexto— más amplio

que trasciende el del libro, BC, que tiene en las manos el lector. “Cuestión de instrumento” opera, en este sentido, como una metapoética de la negación y de la fragmentación: hay un antes y un después que ya estaba inscrito, explícitamente, en el último poema de *Exentos I*: “Yo me callo...”.

La fragmentación en Antonio Gamoneda cobra especial relieve cuando se detectan las paradojas que afectan a la fijación textual. Señalamos al respecto que la escritura es considerada como un *continuum* cronológico (yo escribí, yo me callo, yo escribo...) plasmado en la recopilación/ordenación de textos (*Edad*). La recopilación —como en otro plano muy cercano la reescritura— supone una simultaneidad textual (un macrotexto) en conflicto con lo fragmentario (la progresión textual).

En el caso que nos ocupa, el conflicto se resume en la negación explícita de un código mediante una ruptura (otra conciencia), pero tal negación conlleva una cita (una alusión, un “resumen”) de ese código que el lector debe no sólo conocer, sino incluso haber asumido/compartido como uno de los que configuran el macrotexto que está leyendo.

Los cuatro versos citados (citados con autoironía y, quizá, con la perplejidad de quien escucha su voz en una grabadora) marcan el punto exacto de esta crisis: en la autorreferencialidad el yo poético se desdobra quebrándose su voz en otra voz; se incita al lector a instaurar un macrotexto pero éste se fragmenta, se destruye, en la negación; la recopilación textual (y toda cita lo es) desemboca en la expropiación, que es una forma de autoexilio poético.

El alcance de estas “perversiones” de la progresión textual no es anecdótico: no indica “simplemente” una evolución en etapas, un avance (más o menos) tortuoso en el que unos rasgos estilísticos o unas preferencias temáticas dejan paso a otros. Si acaso no bastara la mera propuesta de un macrotexto para acabar con una decodificación de tintes evolucionistas, la recopilación aporta otros datos en el solapamiento, en la simultaneidad, la dilución de límites en el tiempo de la escritura y, también, en el de una lectura atenta al desarrollo cronológico.

Exentos I, resáltémoslo, no fue concebido como escritura de transición entre *Subelevación inmóvil* y *Blues castellano*, aunque bajo este ropaje vio la luz en *Edad*; fue “coetáneo de la escritura de *Subelevación inmóvil*” pero desgajado de él por “cierto sesgo en el sentido que va manifestarse en (...) el *Blues*” (*Edad*, “Advertencias”: 69). *Exentos II*, lo recopilado en *Edad* como texto inmediatamente posterior a BC, tampoco aporta el previsible (y desmentido) salto cualitativo/cronológico: “...parte de estos poemas debió escribirse en tiempo del *Blues* (y en contradicción con el *Blues*)...” (*Edad*, “Advertencias”: 70). Tales solapamientos no tendrían mayor importancia si no confirmaran la coexistencia de voces, una conflictiva heteroglosia: léase cualquier poema de *Exentos II*, repleto de versos “densos y transparentes”, para comprobar las distancias con *Blues castellano*. No hay, desde esta perspectiva macrotectual, y en contra de su declaración de principios, una verdadera ruptura en BC sino una inauguración de caminos que se bifurcan y, lo veremos, se reencuentran. Discursos que se entrelazan, se cuestionan, se retoman.

Es un tópico en la crítica literaria que versa sobre Antonio Gamoneda resaltar la coherencia interna del macrotecto de su escritura. Así opina Miguel Casado:

...en realidad, toda la poesía de Gamoneda podría leerse como una historia seguida, llena de intertextualidad y ecos, casi como un solo argumento (Casado, 1987: 31)

En el mismo sentido, alega Eduardo Moga, en contra de la presuposición de dos etapas en la poesía de Gamoneda (antes y después de *Blues castellano*):

yo no creo que haya ninguna fractura interna en la obra de Antonio Gamoneda, sino, antes bien, un *continuum* esférico y fluvial. Las diferencias que pueden percibirse en esa sólida corriente obedecen a súbitos remansamientos, a aceleraciones inopinadas (...). El distinto aspecto que presentan los poemas de Antonio Gamoneda (su dermis figurativa o surreal) no responde a una quiebra de su concepción del mundo, ni a una alteración sustancial de su estética o su personalidad, sino a la radicalización de ciertos mecanismos expresivos (Moga, 2001: 122).

Resulta indudable que nuestro autor posee un registro, amplio pero limitado, de mecanismos expresivos, algunos de los cuales se radicalizan. En nuestra opinión, es en esa radicalización (no sólo de mecanismos, también de planteamientos estéticos globales) donde se produce la “quiebra”, una “quiebra de su concepción del mundo” en la medida en que esta concepción se plasma poéticamente en un lenguaje fragmentado, revisable, provisional, radicalizado, una poesía de límites. En otras palabras: más que un “*continuum* esférico y fluvial”, de dudoso centro, de dudoso trazado, encontramos una escritura polimórfica que convierte su propia fractura (en cuanto vacío, indeterminación, límites de la lengua) en la sustancia poética básica.

Fijación textual, desdoblamiento, solapamiento expropiación, contradicción... son términos que, más allá del marco estrecho de una cita autorreferencial, aluden también a la práctica de la reescritura. Volveremos sobre ello.

LA CENSURA

Blues castellano es resultado de un ‘examen de conciencia’ riguroso. En vez de aplicarse en “refinamientos elusivos para sortear las dificultades de la censura”, Gamoneda escogió la vía más sencilla y directa: explicitar sus referentes ideológicos cuando las citas ‘contribuían’ al sentido del poema o del poemario y utilizar las palabras marcadas en *rojo* por el régimen: resistencia, privación, libertad, camarada...

Citamos los siguientes versos pertenecientes a *Actos*, la versión que el autor entregó, en “consulta voluntaria”, a la censura:

...tengo algún mal que se produce
a causa del amor
y el pensamiento de la resistencia...

...hay días que ando por estas lomas
y miro hacia las montañas,

y ni allí hay libertad...

Yo te aseguro que cuando venga la libertad
nadie va a llorar por sus viejas manos atadas.
Y además, camarada, yo ya no tendré...

En este sentido, no encontramos procedimientos elusivos, expresiones veladas, subterfugios para decir lo que no se puede decir. BC está, estuvo, escrito de espaldas a la censura, sin contar con ella. Por tal ejercicio de libertad expresiva la obra pagó un alto precio: un azaroso pero no mortal silencio.

Sin embargo, nos interesa recalcar que los versos de BC contaban con una impermeabilidad intrínseca a los planteamientos críticos de la censura. Dejando de lado las citas o, más concretamente, los nombres citados (Marx, Weil, Lefebvre), ¿qué podía ser censurado salvo tales nombres? La denuncia y el lamento de BC indagan en capas íntimas del yo y del nosotros, de manera que difícilmente se podrían rastrear aquí los ataques al Dogma, a la Moral, a la Iglesia o al Régimen.

Dos ejemplos significativos al respecto son el “Blues para cristianos” y el “Blues del amo”. Frente a los posicionamientos militantes de la poesía social, en ambos poemas Gamoneda ofrece visiones complejas, más enraizadas en su propio discurso poético que en las respuestas prefabricadas de una ideología.

“Blues para cristianos” (*Edad*: 178) está articulado en tres tiempos: un pasado en el que “los hombres se sentaban a fumar/ y a mirar la tierra despacio”. Un presente de desolación (“todas las casas están vacías”) y un futuro también desolado:

Ahora vendrá Dios con su madero.
Dicen que viene Jesucristo con su madero.
Bien; que venga con su madero.

Cuando venga Jesucristo con su madero
vamos a verle la chaqueta vieja.
Cuando venga Jesucristo a vivir con nosotros
habrá que verle el corazón cansado.

Una chaqueta vieja y un corazón cansado es lo que se espera del redentor³². ¿Esta desacralización de la imaginería religiosa atacaba el Dogma o simplemente desbordaba los cauces críticos de la censura?

Si tuviera que señalarse un poema combativo entre los que forman BC, cercano a la poesía social, éste sería sin duda el “Blues del amo” (*Edad*: 180). La opresión no puede pintarse de forma más gráfica, más nítida:

Va a hacer diecinueve años
que trabajo para un amo.
hace diecinueve años que me da comida
y todavía no he visto su rostro.
(...)
Va a hacer diecinueve años
que salgo de mi casa y hace frío
y luego entro en la suya y me pone una luz
amarilla encima de la cabeza
y todo el día escribo dieciséis
y mil y dos y ya no puedo más
y luego salgo al aire y es de noche
y vuelvo a casa y no puedo vivir.

Pero el grito de denuncia, de defensa y rebeldía contra la opresión no es una consigna política sino una pregunta íntima, de tú a tú,

Cuando vea a mi amo le preguntaré
lo que son mil y dieciséis
y por qué me pone una luz encima de la cabeza.

y una reclamación de zanjar el dolor en el conocimiento y el olvido:

Cuando esté un día delante de mi amo,
veré su rostro, miraré su rostro
hasta borrarlo de él y de mí mismo.

³² “Jesucristo/chaqueta/cansancio” como imagen de la “misericordia” vuelve a aparecer al cabo de los años en *Lápidas*: “Dime quién eres entre los grandes brazos de Jesucristo, en la chaqueta de las madres, en la dulzura de los hombres cansados” (*Edad*: 298).

En conclusión, el cierre del poema, que empezaba con un enfrentamiento directo, se diluye en esa ambigüedad de la con-fusión del rostro del opresor y del oprimido y en el deseo de borrar tal rostro y, con él, las preguntas y la necesidad de las preguntas. ¿Es éste el tipo de ofensas que perseguía la censura?

El expediente

A comienzos de noviembre de 1968, y según prescribía la Ley de Prensa e Imprenta de 18 de marzo de 1966, la editorial Ciencia Nueva presentaba al Ministerio de Información y Turismo (Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos), una obra inédita, solicitando la “consulta voluntaria” prevista en el artículo 4º de dicha Ley. El título del libro, *Actos*, englobaba, con escasas variantes, lo que años más tarde vería la luz bajo el nombre de *Blues castellano*.

El primer documento del expediente de censura, inscrito con el número 9701-68, data del 12 de noviembre de 1968, cuando queda formalmente registrada la solicitud de la denominada “consulta voluntaria”. Un día más tarde, el Jefe de Circulación y Ficheros y el Jefe de Negociado de Lectorado remiten la obra al lector “don 14” (sic). En un tercer documento, del tres de diciembre, es el mismo Jefe de Negociado de Lectorado quien entrega el inédito a otro lector, identificado como “don 29” (sic).

La labor de estos lectores, según se puede deducir de los documentos disponibles, consistía en confeccionar un informe breve encabezado por un guión de lectura prefijado que reproducimos:

¿Ataca al dogma?	Páginas.....
¿A la moral?	Páginas.....
¿A la Iglesia o a sus Ministros?	Páginas.....
¿Al Régimen o a sus Instituciones?	Páginas....
¿A las personas que colaboran o han colaborado con el Régimen?	Páginas....
Los pasajes censurables, ¿califican el contenido total de la obra?	

Se les encargaba, pues, una lectura que combinara lo descriptivo y lo prescriptivo. Antes de comentar estos informes anotemos que el expediente

presenta alguna irregularidad³³ y anotaciones marginales a mano de difícil transcripción que no afectan, por lo demás, a la comprensión cabal de los contenidos.

Desconocemos, además, quiénes fueron estos dos lectores ocultos bajo sus dos rúbricas. Conocer los nombres y los hombres, más allá de la pura curiosidad, nos podría aclarar su formación, su competencia académica para tal puesto, sus filias y sus fobias... pero tales asuntos quedan fuera del campo de investigación. Centrémonos en los contenidos.

Informe del lector 29:

Libro de versos muy malos, de temática y métrica diversa. Sobre todos ellos campan un sentido de resentimiento y odio. Muchos de ellos aparecen con citas de Marx, Lefevbre y otros marxistas. La tónica general de la obra es demagógica, pues aunque no lo dice claramente, el ambiente de desolación que pinta se refiere a España. Así mismo, tiene sus toques de ateísmo.

La obra carece en absoluto de valor, pero como hay algunos poemas que pueden ser pasables, se ha preferido señalar en las páginas marcadas, pues no están numeradas, los poemas que deben ser suprimidos. Con estas tachaduras ES PUBLICABLE.

Sólo una lectura “a la defensiva” podría trasmutar el dolor que rezumaba *Actos* en “odio y resentimiento” y detectar la demagogia tras la desolación, esta sí evidente, con la que se nombraba a España sin nombrarla. Es el lector 29 un lector comedidamente perspicaz (“pues aunque no lo dice claramente...”, “toques de ateísmo”...) e hiperbólico (“otros marxistas” sólo puede referirse a Weil, Hikmet no figuraba en el texto original); sus juicios estéticos resultan expeditivos y apegados a la propia textualidad: si los poemas eran autorreferencialmente “muy malos”, o al menos estaban “mal hechos” sería, se podría argumentar, porque la verdad, ya lo hemos visto, también estaba “mal hecha”. Que algunos pudieran “ser pasables”, a pesar de todo ello, se debió quizá a que, a juicio del censor,

³³ Por ejemplo, el informe del lector 29 está datado el 28 de noviembre, seis días antes de que supuestamente se le entregara el inédito. Por otra parte, la dificultad de la transcripción de algunas de las anotaciones marginales, cuando éstas se refieren a las páginas censurables, radica en que aparecen tachadas sin que se pueda deducir quién realizó la tachadura, si uno u otro de los lectores en su clara disparidad de criterios o bien una tercera mano que revisara los informes.

bastaban unos cuantos cortes —abundantes— para “desactivar” la peligrosidad social del texto. En total, los poemas a suprimir eran trece.

En contraste con esta lectura represiva, “fuerte”, drástica, generalizante y un tanto inventiva (¿dónde encontrar los “toques de ateísmo?”), el lector 14 nos ofrece una concisa descripción y tres posibles “correcciones” puntuales:

Informe del lector 14:

Colección de poemas doloridos, entrañados de sufrimiento que pueden autorizarse con ciertas posibles tachaduras: una cita de Marx, dos frases hacia “el pensamiento” y “amor a la resistencia”, “cuando la libertad venga, camarada”.

Eso es todo. Poco se puede comentar: el lector 14 fue “derrotado” por el texto; su informe no alude al guión de lectura; sus prejuicios —la censura es siempre una lectura prejuiciada— parecen haberse dado de bruces con el peso de la realidad textual. Sus correcciones son concesiones al oficio: sólo inciden sobre la superficie.

A partir de estos dos informes, lo sucedido sólo es deducible indirectamente. Puesto que el expediente incluye los trece poemas que debían ser suprimidos (y sólo esos), se infiere que prevaleció la crítica represiva, más razonada y convincente (?) desde los presupuestos exoliterarios expuestos.

Realicemos ahora un ejercicio de contextualización pragmática. Nuestros dos censores constituyen un caso ejemplar de “lectura privilegiada”. Por una parte, fueron los únicos lectores contemporáneos de *Actos*³⁴, lo que les dotaba de antemano de una “comprensión” y de una implicación singulares. Sólo un lector contemporáneo del texto, y quizá excesivamente celoso en su labor de censor, podría subrayar y censurar el adjetivo “rojo” del texto: la “pasta roja” de “¿Ocultar esto?” y las “lápidas rojas” de “Paisaje”.

Pero el gran privilegio de todo censor radica en que además de realizar una lectura que es también un pase privado, una primicia, posee voz, puede opinar, y esa voz ha de ser acatada, por ley, por el autor. En una curiosa —y, como en este caso, extravagante— tarea de co-creador, el censor opina sobre cómo es el texto y

³⁴ Salvo los amigos del autor (si es que los hubo), incluida la editora que firma la “instancia de solicitud de consulta voluntaria”.

también cómo debería ser. De hecho, reescribe el texto, aunque su reescritura sólo emplee, en este caso como en casi todos, unas burdas tijeras, el *ars cisoria*. Si el autor hubiera entrado en el juego, si hubiera acatado la resolución de suprimir 12 poemas, *Actos* podría haber sido no la protohistoria de *Blues castellano* sino su sepulcro.

Gamoneda, es sabido, optó por el silencio³⁵, un autosequestro de la obra, lo que la mantuvo dieciséis años a la sombra, en un cajón. Es más, el original fue destruido³⁶ de forma que sólo se han salvado de él las copias de los trece poemas poscritos. Nótese la paradoja: en su minuciosidad destructiva, biblioclasta, la censura recopiló precisamente los poemas prohibidos de *Actos*, y los conservó.

La bibliocastia es, así, una suerte de semilla; el verdadero “huevo de la serpiente”; el espectro incubado por los pueblos y hombres de la letra que, al mismo tiempo que fundan su existencia sobre la sacralización del testimonio escrito (y no ya tanto de una palabra no-textualizada, pasajera, evanescente), desarrollan en secreto, sectorialmente, la aspiración totalitaria de su abolición. F. Bouza (...) ha señalado recientemente algo que puede pasar por una paradoja y que en el fondo no es más que la evidencia misma de esa doble cara que la sacralización del libro conlleva. En la España de la Contrarreforma, la actividad inquisitorial y la edición caminan juntas; se unen en lazos perversos y contranatura; se alimentan mutuamente del amor y del odio que, recíprocamente, se tienen. Destruir los libros termina por ser así una forma de establecerlos, de concederles su valor central (...). El *Índice* de libros prohibidos alimenta un catálogo de libros salvados y canonizados (Rodríguez de la Flor, 1997: 275-276).

³⁵ El autor, a quien el expediente le resulta “pintoresco e incluso interesante” (en carta a la autora de esta investigación fechada el 19 de febrero de 2003), nos ha comentado que desconocía el contenido de dichos informes. A él únicamente le fue remitida la resolución final (que no conservamos) donde se indicaban las páginas de *Actos* que debían ser suprimidas para aprobar la edición. Así se entiende que en las palabras que preceden a la edición de *Blues castellano* en la edición de Aeda de 1982 tilde de “incomprensibles” a “los reparos interpuestos en su día por la censura”. Este comentario, por lo demás, nos parece defender una ingenuidad del autor no exenta de ironía.

³⁶ Antes de conocer el contenido del expediente, y con el recuerdo de la escueta comunicación que le fue remitida hace décadas por la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos, Gamoneda se mostraba pesimista: “El documento de la censura (...) no te dirá gran cosa. Se limitaba a ‘aconsejar’, creo, la supresión de los textos de folios tal y tal número, etc. *Como el original [Actos] no existe ya*, no podemos más que sospechar cuáles podrían ser” (en carta a la autora de esta investigación fechada el 10 de febrero de 2003). El subrayado es nuestro.

Los versos prohibidos de *Actos* fueron así salvados por la censura: el gesto de la abolición coincide plenamente con el de una forma oscura de ratificación. Nadie, que sepamos, los ha consultado en los últimos veinticinco años.

“Después del accidente”₁

La realidad textual de los poemas “a suprimir” de *Actos* (su hipnótica precariedad, su improbable supervivencia) nos exige un comentario que, para no excedernos en el número de páginas, centraremos en un único poema: “Después del accidente”³⁷. Para diferenciar este poema de las otras versiones existentes de igual título (en BC-Aeda, en *Edad...*), lo denominaremos en nuestro análisis como “DA₁”.

Si bien fuimos privados de una lectura contemporánea, poseemos los lectores de hoy la prerrogativa ventajosa que sólo da el tiempo y que nos permite acceder, contra toda verosimilitud textual, a una parte censurada de un libro inexistente. Se puede hablar, entonces, de dos marcos pragmáticos determinados por el contexto.

En el primero de estos marcos, DA₁ es un hipertexto derivado de “Después del accidente” perteneciente a *Actos*. La relación de hipertextualidad se establece mediante un añadido, el tachón, con la peculiaridad de que ese añadido, esa implementación, no tiene intención estética sino funcional, pues está dirigida, paradójicamente, a la eliminación del texto. El marco situacional correspondería casi de forma exacta al del maestro que corrige la redacción del alumno. La redacción corregida sería un hipertexto en el que se invierten los papeles actanciales originales: el maestro/destinatario es ahora el emisor y el autor/alumno es el receptor³⁸.

³⁷ Para la cabal comprensión de nuestra exposición, véase la fotocopia del poema en la página final de este capítulo.

³⁸ Nótese que tal marco situacional suele restringir la competencia lectora del maestro (figura actancial compleja, lector del hipotexto-redacción y emisor del hipertexto-redacción corregida), pues en las redacciones corregidas es habitual que el maestro se centre exclusivamente en el aspecto ortográfico o puramente gramatical, sin descender a lo literario. En DA₁ el maestro/censor también elude la intencionalidad estética del texto

A raíz de la exhumación del expediente de la censura, un nuevo marco situacional reconfigura, expandiéndola, la pragmática textual de DA₁ debido, entre otras cosas, a la interferencia de un nuevo sujeto actancial, un lector que descodifica el poema como *objet trouvé*, reintegrando una visión estética a lo que había sido despojado de ella.

Así, DA₁ adquiere un nuevo reticulado textual. Ante esta nueva luz, la cuestión de su autoría ha de ponerse en relación no tanto con la voluntariedad estética de los sujetos empíricos que intervienen en la configuración textual sino con la virtualidad textual pues

...por cooperación textual no debe entenderse la actualización de las intenciones del sujeto empírico de la enunciación, sino de las intenciones que el enunciado contiene virtualmente (Eco, 1979: 90).

¿Quién es el autor empírico de DA₁, esa especie de quimera gráfica que nosotros rescatamos, actualizamos, como poema? Figuran en él, evidentemente, las palabras de Antonio Gamoneda sobre las que los censores imprimieron su huella, provocando un nuevo texto cuya fuerza poética reside en buena parte en el puro grafismo. El lector 14, según consta en su informe, fijó la vista o la tijera en algunas palabras de los tres versos iniciales de la última estrofa. Al lector 29 podemos atribuirle el aspa, el recuadro (y finalmente, la censura total del poema).

De la labor co-creativa de estos tres sujetos empíricos, se deduciría un posible “Autor Modelo” hipostático:

La configuración del Autor Modelo depende de determinadas huellas textuales, pero también involucra al universo que está detrás del texto, detrás del destinatario y, probablemente, también ante el texto y ante el proceso de cooperación (en el sentido de que dicha configuración depende de la pregunta: “¿Qué quiero yo hacer con este texto?”) (Eco, 1979: 95).

Ese Autor Modelo no coincide con ninguno de los tres sujetos empíricos, en especial en lo relativo a su intencionalidad. La voluntad (no estética) del lector 29, repetimos, era la supresión total del poema, no la creación de un nuevo objeto

(y esta lectura desvirtúa *per se* la competencia lectora de todo censor) y se limita a la intencionalidad ideológica.

poético; la del lector 14, una corrección parcial³⁹; la de Antonio Gamoneda, una propuesta poética no admitida por la censura. ¿En qué sentido es Gamoneda *autor* de DA₁?⁴⁰

Para responder esta pregunta sobre la autoría, en principio *inocente* pero con complejas resonancias teóricas, hemos decidido encuadrar el interrogante en un marco más amplio, el relativo al estatuto estético de DA₁, estableciendo además un analogía teórica entre el poema y un “objeto próximo”. El objeto en cuestión aparece en el ensayo “¿Signos? (Lectura parcial de José María Navascués)”, en CS: 201-213. Se habla en este ensayo de una, inútil por vieja, “taja bellísima” que tiene en casa Gamoneda y de ciertas esculturas de Navascués con las que la tabla de lavar guarda semejanzas innegables. La taja, confiesa Gamoneda, es un “objeto incomprensible” pues

a pesar de su aspecto ‘construido’, ha sido *destruida* y ya no existe en ella otro drama y otra significación que la que yo pueda adicionarle, pero esto ha sucedido así precisamente porque *no es un objeto de arte*. Éste, por el contrario, se hace significativo a través de un proceso de construcción: se hace fatalmente significativo, es decir, irreal respecto de la naturaleza, que no es significativa, que no tiene la función de significar sino la de ser, y que en la obra de arte, aunque sea evocada, resulta trascendida, abandonada (CS: 204).

Obsérvese con qué precisión lo dicho para la taja podría valer para DA₁. Según estas palabras, la taja (y DA₁) estaría atrapada en su “naturaleza” asignificativa. Nosotros opinamos que la taja y DA₁ sí son “objetos artísticos”,

³⁹ Resulta cuando menos sorprendente que la versión de “Después del accidente” en la edición de 1982 (y todas las posteriores) coincidiera casualmente –pues Gamoneda, repetimos, desconocía los informes de la censura– con la corrección del lector 14, conmutando “cuando venga la libertad” por “cuando venga lo que ha de venir” y también “camarada” por “no lo olvides”. También para el autor se trata de una “coincidencia casi prodigiosa. Cada uno por su lado, el censor tachó expresiones que entendía ideológicamente censurables; yo, sin saber nada de esto, taché porque la *añadidura* ideológica (vigente, por otra parte, en mi conciencia) era una ‘excrecencia’ cargada de buena intención y *exterior* al pensamiento y al discurso verídicamente *poéticos*” (en carta a la autora de esta investigación, fechada el 27 de marzo de 2003).

⁴⁰ En relación a las coautorías de cuestionable intencionalidad, Gamoneda parece ser generoso en otra ocasión que ya hemos comentado: la de la “segunda escritura” padecida por el relato *Relación de don Sotero* y llevada a cabo por el editor Carlos Suárez, coautoría que implicó graves “carnicerías léxicas y sintácticas” (Alonso, 1986: 137), ante las cuales, recordamos, comentaba Gamoneda: “Mi verídica simpatía para su terrorismo” (Alonso, 1986: 137).

fatalmente significativos desde el momento en que son descontextualizados de su función (objetos inútiles, de desecho, incomprensibles, sí, en su pervivencia) y reservados/ conservados /recuperados /contemplados en su belleza “no natural”. La taja y en DA₁ son precisamente restos, rastros, extravíos de lo natural: ya no *son* en relación a su perdida y primigenia funcionalidad pero sí significan —se significan a sí mismos— aunque en su origen hayan carecido de intencionalidad estética y ésta sólo se encuentre en la mirada, en la significación, creemos que legítima, que el receptor (quién si no) pueda adicionarles.

En el caso de la taja esa significación se hace poesía en los deslumbrantes dos primeros párrafos del ensayo citado:

Por algún rincón de mi casa anda pedida una taja bellísima. La taja es una tabla recorrida transversalmente por franjas de relieve moldurado en curva. Las madres —algunas todavía lo hacen— restriegan contra ella los lienzos hasta sacarles la blancura que sólo ellas pueden ver. (...)

Durante cuarenta años, manos amadas (cuando las dos primeras envejecieron otras dos vinieron a proseguir) pasaron millones de veces sobre la taja familiar. El jabón de venas azules, la grasa de animales enfermos, la sosa cáustica, los lienzos pesados de humedad, las insensatas manos amadas desgastaron las molduras transversales, exaltaron químicamente colores increíbles. Ahora la taja es un objeto incomprensible: su aspecto es el de un organismo construido por una naturaleza ciega y lentísima (CS: 201).

La taja y DA₁: objetos incomprensibles que, si bien tienden a “una muerte sucia, una disolución de todos los significados” (CS: 202), perviven en ese espacio en el que se agolpa y se mantiene impetuosa la belleza y sus enigmas conectados al recuerdo, a una forma significante, a la pervivencia: la emoción estética.

La riqueza simbólico-estética de la taja no se agota, evidentemente, en estos escuetos apuntes. Permítasenos entonces prolongar esta digresión. No podemos pasar por alto el parentesco de la taja con, por ejemplo, los objetos, cotidianos, familiares, que pueblan ciertos lienzos de Tàpies (co-creador, con Gamoneda, de *¿Tú?*). Y, al fondo de ambos autores, una sensibilidad que alude, por convergencia, a la estética oriental: más allá incluso de toda intensificación simbólica, la taja puede ser contemplada de forma insólita “en sí misma”, en su

humildad y su desnudez⁴¹. Otro sorprendente parentesco de la taja, que se enlaza así con la atmósfera del blues, nos lo proporciona Ildefonso Rodríguez: “En *Blues castellano* suenan instrumentos domésticos, como la tabla de lavar de los bluesman primitivos” (Rodríguez, 2004: 41). Recordemos: “...pero si ustedes / tienen a su madre en el fregadero, /no toquen, por favor, la celesta” (“Cuestión de instrumento” de BC). La taja que Gamoneda conserva en casa es precisamente el instrumento que su madre tocaba (hasta erosionarlo, hasta destruirlo) en el fregadero:

He vuelto a ver la taja (...)

La taja apareció ligada a un gesto duro y silencioso de mi madre. Eran los años de convivencia en al casa del Crucero. El marido de mi madrina, don Ángel, el repartidor principal, exigió más dinero en la mensualidad de nuestro alojamiento. Mi madre (lo supe quince o veinte años después) dijo no y se dispuso a dejar al casa.

Nuestros muebles eran una mesa de cocina con la piedra de mármol rajada, la cama oscura y torneada, el armario de limoncillo, una cuna grande, en la que pronto hube de dormir encogido, y otro armario, pequeño y con persiana, única pieza del despacho de mi padre que conservábamos. No teníamos sillas ni cazuelas, pero mi madre empezó a preparar su independencia comprando la taja. Finalmente nos quedamos, y mi madre comenzó a usar la taja. Sólo ella. Cuando la traía a la cocina y *la colocaba sobre el fregadero*, mi madrina salía y se quedaba mucho tiempo en las habitaciones alejadas. (ALLSa: 9-10).

Un dato más. Es el testimonio de César Antonio Molina, que tuvo en sus manos la taja de Antonio Gamoneda, y pudo sentir, con nitidez y súbitamente, la sacralidad de este objeto:

...de pronto, esta tabla se me parece a otro paño más de las verónicas. ¿Quizás es Dios invisible? ¿Quién más visible que él? Por esa razón creó todas las cosas: para que a través de ellas podamos mirarlo. Ahora resulta visible a través de esta tabla gastada por el tiempo. Cada una de las incisiones, de las huellas, son conocimiento. La mente se vuelve real en el acto de pensar, lo mismo que en el acto de lavar. Estos surcos, sin límite, estas espirales conformadas por la mano y el tiempo, nos recuerdan que Él es una esfera infinita cuyo centro se halla en todas partes; su circunferencia en ninguna (Molina: 2001, 78).

⁴¹ La taja es entonces similar el cuenco que más aprecia el maestro zen al preparar el *chanoyu* (la ceremonia del té): cuencos rústicos coreanos, para el arroz (descontextualizados), con un irregular vidriado en sus costados, toscos, baratísimos: cuencos también trabajados por una historia ciega y lenta hacia y de una belleza “inintencionada”.

Y de ahí saltan las preguntas: si la taja fuera una taja y no un objeto estético ¿en qué sentido podríamos estar hablando de ella?; o ¿por qué habría de irrumpir en el ensayo de Gamoneda?; ¿no es, *finalmente*, Navascués el autor *in pectore* de la taja?; ¿o lo es Gamoneda? Tras la lectura del fragmento biográfico, ¿no condensa la taja brillantemente, como su pulida superficie, las complejas connotaciones sobre el trabajo, la dureza de las condiciones de vida, la fortaleza de la pronunciación de un no, que atraviesan medularmente *Blues castellano*? Saltemos desde aquí a DA₁, un texto deshecho y de desecho, descontextualizado y recontextualizado. Aplíquense las siguientes palabras:

Descontextualizar un objeto (o una impresión verbal) supone una alteración grave de su función. Como conducta estética confiere irrealidad; es una conversión al signo y es, al tiempo y en cierto sentido, una operación dramática. [Navascués] había asumido el signo, pero lo había hecho a través de una pasión y una sensibilidad realistas: el signo era indiscernible de una modulación carnal, de una aquiescencia con la naturaleza (CS: 203).

¿No recuerda esta aquiescencia la particular versión del “realismo dramático” que fundamenta todo *Blues castellano*? ¿La “modulación carnal” de las esculturas de Navascués no remiten a la *corporiedad sensorial* de BC? Y, en relación con el *tiempo* (un eufemismo para no decir muerte) como constructor/destructor de objetos y de sentidos: ¿no están impregnados la taja y DA₁ de una poética alentada por lo residual? Todas estas cuestiones han surgido repetidamente a lo largo de estas páginas.

Pero volvamos al análisis textual. Nos habíamos detenido en la cuestión de la autoría de DA₁, no reclamada ni reclamable por los autores empíricos del poema. Es, pues, el lector empírico actual⁴² el que debe responder a la pregunta de Eco (“¿qué quiero hacer yo con este texto?”), implicarse en la cooperación textual más allá de lo previsto por los sujetos de la enunciación y constituirse en el Lector Modelo, que no es aquél en el que dichos sujetos pensaban sino el que el propio

⁴² En el momento de escribir estas líneas, el lector empírico coincide, plena y exclusivamente, con la autora de esta investigación, pues tratamos con un texto rigurosamente inédito. No queremos dejar pasar la ocasión de declarar la fruición implícita en este otro raro privilegio.

texto postula. Salimos así al paso de las críticas que puedan acusarnos de realizar, en nuestra actualización textual, una lectura aberrante⁴³, pues

un texto no es más que la estrategia que constituye el universo de sus interpretaciones, sino “legítimas”, “legitimables” (Eco, 1974: 86).

De forma tautológica, nuestra lectura puede ser considerada el propio acto de legitimación de nuestra lectura.

En el nuevo marco situacional (que incluye el autor modelo y el lector modelo señalados), DA₁ sería el hipertexto de “otro” hipotexto, en concreto, del poema “Después del accidente” editado en 1982. Que la transtextualidad invierta el orden lógico de la generación estética (el hipertexto es cronológicamente anterior al hipotexto) no es óbice para su postulado como tal si dichas relaciones se enmarcan en el proceso de la recepción (el hipertexto es, en la recepción, posterior al hipotexto), donde realmente ha de situarse la cooperación del crítico/lector. Sobre este poema hipotextual de 1982 el lector detecta dos transformaciones: la ya comentada en una nota conmutación de algunas palabras y un añadido gráfico, el tachón.

La tachadura ha encontrado su lugar como figura retórica en *Logofagias*, la conocida obra de Túa Blesa. Recordemos que la intención de este autor es ampliar el marco tradicional de la retórica para que ésta acoja, al menos, una serie de “tipos textuales” descritos como partícipes todos ellos de una archifigura que él denomina “logofagia”. En la taxonomía de las figuras logofágicas, incluye Túa Blesa una, el “óstracon”, que relaciona el fragmentarismo con la textualización del silencio:

La forma literaria óstracon es la realización de todo o buena parte de ello [se refiere a la estética del fragmentarismo], pero de un modo en que el ser fragmentario ya no se confía a la fábula, a aquello de lo que el texto habla, sino que textualiza el silencio, lo inscribe en la forma más externa, en la representación del discurso (Blesa, 1998: 22).

⁴³ Aunque sí admitiríamos, de buen grado, cierta perversidad. Pero, ¿no es esta perversidad una estrategia ineludible al tratar un texto que recrea la negación de sí mismo, un texto que, insistimos, pertenece contra toda verosimilitud textual, a una parte censurada de un libro inexistente?

Siguiendo la tipología textual propuesta, una de las variedades de la figura óstracon es el tachón. Observa el crítico que en los textos-tachón se espacializa el discurso literario y se temporaliza el texto plástico. Además,

una vez que la figura del tachón se hace presente en la escritura, es todo el texto el que queda contaminado por ese desfallecimiento de la palabra, es un agrietamiento cuyo efecto es la ruina que se expande por toda la construcción. Y más allá del texto mismo ese tachón (...) se alza como testimonio de la imposibilidad de (una) significación del discurso mismo (Blesa, 1998: 74).

Aproximémonos a la forma plástica, a ese tachón concreto de DA₁, para el que se ajustan con sorprendente facilidad las siguientes palabras⁴⁴:

El aspa que atraviesa de ángulo a ángulo la mancha del texto lo tacha, digamos que lo descarta, pero su trabajo de supresión queda muy incompleto. Así, es tan sólo una representación del silencio o, mejor, un simulacro de tachadura, puesto que el texto se mantiene legible en su totalidad. Sin embargo, durante la lectura, la percepción del aspa, el signo icónico de la eliminación, de la invalidez de lo escrito, crea –mantiene– la paradoja de la lectura de lo ilegible y de la ilegibilidad legible, leída, en una sinécdoque de lo que es siempre la lectura de todos y cada uno de los textos (Blesa, 1998: 75).

De todos y cada uno de los textos, añadimos, conservados de *Actos*. Pero, ¿dónde reside la efectividad estética del tachón? Opinamos que es en el modo en que ese silencio icónico se imbrica o injerta en el texto escrito. He aquí, en resumen, nuestra propuesta de lectura:

El protagonista del poema es un hombre manco “después del accidente”. El texto es también un “texto manco”, una “cosa reventada”. La pérdida de las manos (figura isotópica en BC, ya lo hemos comentado) se equipara a las “viejas manos atadas”: esa atadura enlaza, en el plano gráfico, con la mordaza del tachón. El accidente del obrero “resuena” en el trazo accidental, logofágico, de la censura. Lo tachado no es una estrofa al azar, sino aquella que habla de la libertad, del fin de la tristeza, de las manos verdaderas. El tachón, como acto represivo, como escritura abolida, entra en tensión directa con ese pronóstico de

⁴⁴ Las apreciaciones están dirigidas en realidad a un poema de José-Miguel Ullán perteneciente a *Manchas nombradas*.

reunión/liberación. Sin posibilidad de enfrentarse represivamente a la libertad venidera, el autor (un autor) se enfrenta a (silencia) la palabra misma, al texto que la invoca, que apuesta por ella. Pero llegó “lo que habría de venir”: no el silencio sino una forma textual que acalla el silencio, que delata el fracaso de la censura logofágica. Es ahora, de verdad, cuando el poema “tiene manos”.

POR EL CAMINO DE *BLUES CASTELLANO*

Comenzábamos este capítulo refiriéndonos al acoso de las circunstancias que marcaron la concepción, edición y recepción de *Blues castellano*. En este apartado nos centraremos en otro acoso, interno: el relativo a la fijación o inestabilidad de su consistencia textual.

Suele la crítica referirse a *Blues castellano* como una obra “determinada” y citada sin excepción (que conozcamos) por la edición de *Edad*. A lo largo del capítulo hemos tenido sobradas ocasiones de constatar que BC excede ese límite fijado por el bisturí crítico. BC es, a nuestros ojos, una matriz textual, y, como matriz, asume la variabilidad. Ordenemos las “realizaciones” que el lector dispone hasta el momento:

a) *Actos*. Como se ha comentado, éste era el título del libro que Antonio Gamoneda presentó a la censura⁴⁵. Que la obra fuera entonces un “futurible” en su edición no le resta una entidad real pues los poemas ya existían. Constaba, según el expediente⁴⁶, de unas 70 páginas, habría tenido el formato de la Colección “El Bardo” (Editorial Ciencia Nueva), una tirada de 1.000 ejemplares y un precio de venta de 60 pesetas. Casi todo BC estaba ya allí. *Actos* fue destruido por su autor.

⁴⁵ Con anterioridad, el autor había considerado otro título, *Cantos de amistad*, como consta en la *Segunda antología de ‘Adonais’* (1962) cuando esta obra estaba en sus fases iniciales pues Gamoneda señala el año 1961 como el del inicio de la escritura.

⁴⁶ Información recogida en la Instancia presentada por Vicenta Fernández-Montesinos al Sr. Director General de Información.

Actos ya era, en 1968, fecha de esta primera edición abortada, una obra “con retraso”. Algunos de sus poemas bien podrían haber figurado en la *Antología Consultada de la Joven Poesía Española* (1952) de Francisco Ribes. Ante la irrupción de los “novísimos” de Jose María Castellet (1970), con su exaltación cultista, su gusto por lo camp, lo pop, lo veneciano o lo neomodernista, *Actos* se encontraba radicalmente desubicada⁴⁷. Entre estos dos espacios, *Actos*, de haber llegado a existir, podría haberse leído como testimonio del desencanto, testimonio cercano al José Ángel Valente de *La memoria y los signos* o al Ángel González de *Grado elemental*.

b) *Actos*₁: está formado por los trece poemas ‘corregidos’ que figuran en el expediente, entre ellos DA₁. La autoría y algunos rasgos de esta obra ‘colectiva’ son los reseñados en nuestro análisis de DA₁. Para el lector contemporáneo, *Actos*₁ revela un marco situacional, pragmático: el contexto ideológico que subyace a la insidiosa actividad de la censura. Pero un lector modelo, como lo imaginamos para nuestra lectoescritura, puede también apreciar la belleza de esos objetos iconográficos en los que la tachadura se superpone a la esperanza, como en DA₁, o simplemente a la pura perplejidad (como en “Blues para cristianos”₁).

c) *Actos*₂: obra hipotética, que constaría de 21 poemas⁴⁸, aquéllos que tuvieron la autorización de publicación de la censura. Gamoneda, como hemos comentado, no aceptó la propuesta de editar un libro así expurgado.

⁴⁷ Quizá no esté de más apuntar que “Blues del amo” y “Blues de la escalera” fueron publicados en la revista poética leonesa *Claraboya* en los números 4 (marzo-abril de 1964) y 11 (1966) respectivamente. La combativa posición del “Equipo Claraboya” contra los novísimos reprodujo, en parte, los viejos enfrentamientos entre “garcilasistas” y “comprometidos”. Nótese, al respecto, cómo *Actos* participa, desde su silenciamiento, en debates críticos (poesía existencial, social, generación de los 50, novísimos) que recorren al menos tres décadas de poesía española.

⁴⁸ A los 21 poemas “editables” más los trece tachados hay que sumarles el “Blues del mostrador”, rescatado de “no se sabe dónde” (*Edad*, “Advertencias”: 69) para la edición de *Edad*.

d) *Blues castellano*, edición de 1982, en Ediciones Noega, Aeda, Colección de poesía. Para esta edición, el autor realiza, en un preámbulo sin título, las oportunas precisiones cronológicas, situando el libro entre *Sublevación Inmóvil* (1960) y *Descripción de la mentira* (1977). Lo cierto es que el lector de esta edición ya conocía (o podía conocer) esta última obra. Dado el hermetismo de DM, no sería raro que ese lector buscara claves en BC para descifrar DM. Las hay. Al menos, así lo deja entrever el autor: “Para bien o para mal, la edición del *Blues* permitirá, supongo, lecturas más correctas de mi trabajo posterior” (*Blues castellano*-Aeda, “Preámbulo”). Las estructuras internas del *Blues*, sus isotopías, su ritmo reiterativo, el acento salmódico, subsisten subliminalmente en DM, trazando unos posibles itinerarios que atraviesan y rasgan su oscuridad textual. De forma inversa, DM “enriquece” la lectura de BC: éste testimonia la palabra esperanzada antes de su cuestionamiento, de la desconfianza en la que se resolverá la evaluación autorreferencial una vez instaurada la mentira (o la desconfianza).

Anotamos también que entre *Actos* y esta edición de BC-1982 se han producido variantes limándose términos y expresiones demasiado apegados a la “coyuntura ideológica” de los años sesenta, comenzando por el título del libro y algunos títulos de poemas. Las correcciones, escasas, consisten básicamente en esa eliminación de “excrecencias”: “camarada” se sustituye por “no lo olvides”, la “libertad” por un “lo que vendrá”, el “viento del Este” por “el viento y el frío”... Poco más. Con estos retoques se había puesto en marcha el mecanismo de la reescritura.

e) *Blues castellano* en *Edad*, 1988. El reordenamiento cronológico, al paso de la linealidad creativa, ofrece una nueva perspectiva sobre el texto: una lectura “purista”, sin el peso de *Descripción de la mentira*. Es este caso, inverso, es BC el que proyecta su sombra sobre DM al tiempo que se restituye cierta lógica interna al ir precedido de “Exentos I” y de los versos de la “densidad y de la transparencia”. El libro, anota su autor, “gana un *blues* (rescatado más por su verdad ‘histórica’ que por sus méritos literarios) [y pierde] algún fragmento” (*Edad*, “Advertencias”: 69-70). El poema rescatado es “Blues del mostrador”.

Ante una escritura o un poema invadidos por el peso de lo testimonial, cabría cuestionarse la sutil distancia entre el mérito literario y la “verdad histórica”.

Edad incluye otras interesantes notas paratextuales, como las recogidas en el “apéndice de variantes”. El catálogo de variantes que afectan a BC reincide en la transformación comenzada anteriormente, si bien la reescritura se decantará decididamente por la supresión de versos: “al entrar *Blues* en *Edad* reescribí tachando”⁴⁹. La tachadura, esa marca explícita y distintiva de *Actos I*, se “interioriza” en el poema en forma de “depuración”. No se trata ya pequeñas correcciones que sólo afectarían a una ‘mejora cualitativa’, un ajuste de ritmos o eufonía, sino de un acto poemático pleno: se trata de que poemas que el tiempo ha ‘solidificado’ se instalen de nuevo en un —provisional— presente discursivo, se instalen en *este presente* donde ocurre, ahora, la realidad (poemática). La corrección incide levemente en el poema; la reescritura puede trastocarlo totalmente, incluso negarlo; incluso, no incidir en la superficie textual, como comentaremos más adelante.

f) *Blues castellano* en antologías del autor. Muestra de esa querencia del autor por BC es la presencia, la reafirmación, de sus poemas en algunas antologías seleccionadas por la mano del autor. Nos referimos en concreto a *Sólo luz*. De los veintidós poemas de BC recogidos, dice Gamoneda que “es sospechosa la cantidad de libro que ha venido a parar aquí” (*Sólo luz*, “Preámbulo”: 10). Y esta querencia, no casual, es la que, en último extremo, justificaría el número de páginas de este apartado.

g) *Blues castellano*, ahora [2005]. Una última anotación. Cuantitativa y cualitativamente, BC aparece en la poesía reunida de *Esta luz* como el conjunto de poemas menos aquejado por los procesos “penosos” de la reescritura, lo que en el contexto del autor habla de la vigencia de su compactibilidad. Sólo un poema, “Paisaje”, es sometido al *ars cisoria* en *Reescritura* y mostrado bajo esta nueva entidad textual en *Esta luz*. La versión primitiva, que ya hemos comentado,

⁴⁹ Carta a la autora de esta investigación, fechada el 27 de marzo de 2003.

versaba sobre el nosotros de los amigos, la patria como lugar posible de cumplimiento existencial proyectado hacia el futuro. Cuando el futuro ya ha llegado (después de “...he llegado, por fin; este no es mi lugar pero he llegado”, en *Libro del frío*), lo que respira “aún” de aquel paisaje es la siguiente destilación:

Vi
montes sin una flor, lápidas rojas,
pueblos
vacíos
y la sombra que baja. Pero hierve
la luz en los espinos. No comprendo. Sólo
veo belleza.
Desconfío.

(“Paisaje”, *Esta luz*: 112)

El lector cómplice de Antonio Gamoneda abre *Esta luz* y espera encontrar lo ya conocido ordenado además en un continuum cronológico que en cierta manera explica evolutivamente las ramificaciones y las interconexiones textuales. Al llegar a esa página 112, todos los cómodos prejuicios de la posible complicidad se rompen en pedazos. No es que el “Paisaje” de BC pudiera prefigurar un posible desarrollo en, por ejemplo, *Arden las pérdidas*. La reescritura “sólo” ha tachado palabras: desnudado, dentro del poema estaba, está, *Arden las pérdidas*. El largo camino de indagación es, también, un camino de regreso.

“DESPUÉS DEL ACCIDENTE₁”

Después del accidente

Quando levantaron aquel hierro amarillo,
se vió la cosa reventada. Dos :
las dos manos del hombre; la gran mano
izquierda, la gran mano derecha ...

Machacadas en óxido. La sangre
se espesó con el aire.

Lo llevaron.

Si nos vemos, amigo, hay que beber a la salud del hierro.
Llevaré hasta tu boca el vaso con el vino
y, al tiempo que tú sientas que bebes con mis manos,
tu comprenderás que no estás manco en el mundo.

~~Yo te aseguro que cuando venga la libertad
nadie va a llorar por sus viejas manos atadas.
Y además, camarada, yo ya no tendré
que estar triste por tí; va a ser entences
cuando vas de verdad a tener manos!~~

IV. LA LENGUA PROPIA:
DE *DESCRIPCIÓN DE LA MENTIRA* A *ARDEN LAS PÉRDIDAS*

PUNTO DE PARTIDA: *DESCRIPCIÓN DE LA MENTIRA*

1975-1976 es, en la escritura de Gamoneda, un año epifánico, el “año de la necesidad”. Según la confesión poética, tras “quinientas semanas ausente de [sus] designios” y “silencioso hasta la maldición”, el sujeto que vertebra el libro sale de la “habitación obstinada”. Es verano, el yo se provee de “alquitranes y espinas y lápices iniciados”, regresan las palabras:

No creo en las invocaciones pero las invocaciones creen en mí:
han venido otra vez como líquenes inevitables.

(Edad: 235)

Con una imaginaria sobreexcitada y exultante comienza *Descripción de la mentira*, un “libro peligroso” (Rodríguez, 1993: 85). Obra fundacional en un sentido pleno, determinante, al dibujar con detalle *todo* el mapa de un espacio poético cuyos límites el autor explorará años más tarde, o más exactamente, en el resto de los años. Así, la andadura poética será, de ahí en adelante, y en buena

medida, un intento de “liberación” de este territorio conquistado: un agujero negro que amenaza con devorar hacia su interior al explorador de signos:

Es cierto que *Descripción de la mentira* es un libro peligroso, incluso para mí. Yo entro ahora en algo distinto, porque en aquel discurso ya no hay razones existenciales ni de naturalidad íntima para continuar con él. No puedo ni quiero jugar a imitarme a mí mismo. Sí, yo he dicho más de una vez que tenía que librarme de *Descripción de la mentira* (Rodríguez, 1993: 85)¹.

Y escritura también perturbadora para el lector, desbordado por la amplitud y por la densidad de un difuso horizonte de expectativas: el libro, como deseaba Kafka, es “un hacha para el mar congelado en nosotros”. Excluido de la situación de interlocutor inmediato, deberá encontrar el lector las preguntas que le descifren hacia dónde va dirigida la respuesta de la literatura (Jauss, 1976: 210-211).

¿Qué ofrece DM como punto de partida? Quinientas semanas de silencio.

Durante quinientas semanas he estado ausente de mis designios, depositado en nódulos y silencioso hasta la maldición.

(*Edad: 237*)

Ya en BC encontrábamos también ese mismo preámbulo del silencio, esa misma constatación rupturista que, entonces, se definía como la irrupción de una conciencia, que se vestía de ideología y compromiso. Ahora, de espaldas a una verdad (a la Verdad), la ruptura tomará el hábito de la revisión.

¹ Sobre estas declaraciones, comenta Álvaro Valverde: “Esta respuesta tan lapidaria estaría justificada, a nuestro modo de ver, por dos sencillas razones, a saber: la que deriva del esfuerzo realizado (...) para escribir un libro *total* como éste (con todo el desgaste poético que ello supone) y la que tiene que ver con el peso que críticos y lectores depositan sobre este texto en detrimento (a buen seguro injustificadamente) de la valoración para con otros del mismo autor. Ese centrar la atención en *Descripción...* descentra, podríamos decir, una lectura cabal de Gamoneda por la sencilla razón de que así se ignora el sentido global de unidad y coherencia que la caracteriza” (Valverde, 1993b:139). Cabría interrogarse por ese difícil cuestionamiento de Valverde sobre la opinión de “críticos y lectores”. Nosotros nos circunscribimos a subrayar el carácter hipnótico de *Descripción de la mentira*, cuya brillantez podría eclipsar la trayectoria posterior del autor si se realizara una lectura valorativa (que no es la nuestra) más interesada en “un sentido global de unidad y coherencia” que en las sinuosidades, las disparidades y los contrastes de un radicalismo *varius, multiplex, multiformis*.

El silencio previo se deja sentir, con exactitud, en su rotura: de pronto, surge una lengua “próspera y sagaz”. De ahí, de la ruptura radical, la adjetivación de lo previo como olvido e imposibilidad

El olvido entró en mi lengua y no tuve otra conducta que el olvido,
y no acepté otro valor que la imposibilidad.

(Edad: 235)

Y también el silencio como verdad/negación

No recurriré a la verdad porque la verdad ha dicho no y ha puesto ácidos en mi
cuerpo y me ha separado de la exaltación.

(Edad: 238)

Comienza, pues, con DM el tiempo de la exaltación, de la dicha, de otra conciencia vertiginosa y pasional en medio de un mundo sucio (“sucio es el mundo, pero respira”), superpoblado de “un rostro que sonrío” y otros rostros, de insectos y pájaros, de cansancio y espermas excitadas, con sustancias húmedas y fermentadas o destiladas en recipientes muy oscuros o que no deben ser abiertos. Éste es el verano: una hiperestesia sensual y una lucidez descarnada en el dolor y en la abstracción.

Y en medio del dolor *memorable* y de la dicha, ya desde el primer poema, la disfunción y la disforia de las palabras: vienen las invocaciones, suben las sentencias, alimentan la prosperidad de la lengua. Pero las palabras arrastran también su descrédito, la desconfianza hacia su consistencia:

Si levantas una túnica encontrarás un cuerpo pero no una pregunta:
¿para qué las palabras desecadas en cingulos o las construidas en esquinas
inmóviles,
las instruidas en láminas y, luego, desposeídas y ávidas?

(Edad: 239)

Acabado el tiempo y las exclamaciones de la perdición y la enemistad, del conocimiento y el olvido, comienza el del encuentro y la reunión: *las presencias invocadas*.

Después del conocimiento y el olvido ¿qué pasión me concierne?
No he de responder sino reunirme con cuanto está ofrecido en los atrios y
en la distribución de los residuos,
con cuanto tiembla y es amarillo debajo de la noche.

(*Edad*: 239)

Será, sobre todo, una palabra cuestionada pero poderosa, transida de la acusación y de la ira, contaminada de muerte e infección (Casado, 2004: 603-604), y la crónica detallada de un histórico “estrageo moral” (Escapa, 1978:4).

Símbolos: el espesor de la escritura

Cuando se dice de un poeta que tiene una voz propia —y Gamoneda es un caso paradigmático al respecto— se alude implícitamente a un hecho muy simple: que los textos del autor incluyen un repertorio o un sistema limitado y reconocible de mecanismos lingüísticos basado en ciertas modalidades retóricas y en una restringida selección léxica. No se trata de una querencia particular u obsesiva por unos temas (que hace siglos son los mismos, con ligeras variantes...) sino de la elección de un tono poético idiolectal cimentado en la reiteración y el acendramiento.

Sólo a partir de rasgos idiolectales (signos sintomáticos) se puede hablar de una verdadera apropiación del lenguaje. El idiolecto de la escritura de Antonio Gamoneda, inaugurado con plenitud en DM, ha sido ya convenientemente detallado por aquellos críticos (la gran mayoría) más interesados en una visión descriptivista que interpretativa. Intentaremos dar un paso más en este sentido, relatando no sólo de qué está compuesta esta lengua sino cómo se articulan sus componentes, cómo operan en cada texto y en el macrotexto de la escritura de nuestro autor.

La crítica ha señalado hasta la saciedad la constancia de un universo simbólico propio en Gamoneda. Por ejemplo, al hablar de la particular textura simbólica de DM, comenta Prieto de Paula que

A las pocas páginas, el lector ha ingresado en un mundo cerrado por su congruencia mítica, cuya capacidad de sugerencia —o sea: de apertura simbolista— actúa paradójicamente hacia el interior, en repeticiones que tienden hacia las contadas zonas ya establecidas en el libro, lo que le confiere una gran densidad imaginaria. Así, por ejemplo, las pulsiones primarias y los movimientos ciegos regidos por la fatalidad de la existencia adquieren una canalización simbólica —no siempre ni preferentemente a través de la metáfora, sino de los símiles, o por contigüidad metonímica— que se expresa en el mundo de los animales (Prieto de Paula, 2002: 36).

Junto con esos animales, la red simbólica gamonediana acoge imágenes centradas en las sustancias materiales simples, referencias corporales, abstractos (mentira, luz, frío, edad...), localizaciones (desvanes, hospitales, iglesias...). Y poco más. Queremos aquí resaltar cómo estos símbolos son la sustancia de la escritura de Gamoneda como elementos idiolectales, como verdaderos signos sintomáticos cuyo valor semántico sólo atañe, de forma tautológica, al propio discurso en el que aparecen.

En primer lugar, un análisis semántico de los “temas” analizables en DM (y en el resto del corpus poético de Gamoneda) revelará que esa semiosis poética se centra en la combinación de un escaso número de símbolos. Así, por ejemplo, al tratar el campo semántico “la palabra poética”, el autor recurrirá simultáneamente a los animales (insectos que remiten a la fecundidad creadora), a sustancias matéricas (saliva, espermas excitadas, destilación), a los órganos corporales (lengua, boca, oídos, labios) y a los abstractos (mentira, frío, signos). Si el crítico decidiera analizar otro campo semántico diferente (la memoria, la vivencia del paso del tiempo, la pasión amorosa, etc.), comprobaría que, de nuevo, cada tema es tratado con *los mismos símbolos*, de forma que no es posible una lectura reduccionista —referencial— de cada símbolo: el autor explota una plurivalencia simbólica que es, en realidad, lo que configura la (apariencia de) semiosis ilimitada de su escritura². Quizá éste sea el sentido de ciertas

² La conjunción de un feroz subjetivismo y una “infinita ambigüedad” es lo que llevó a Miguel d’Ors, en una tempranísima reseña de 1978 a tildar la obra de intento fallido y de texto “no poético”. Dada la gran valoración casi unánime —comentada en la nota anterior— de crítica y lectores sobre *Descripción de la mentira*, nos parece interesante incluir aquí este excepcional juicio negativo:

declaraciones de Gamoneda cuando afirma y reitera que la poesía habla de sí misma, que los símbolos se simbolizan a sí mismos:

En el poema manejo palabras cargadas con valor simbólico, pero se trata de un simbolismo con un solo miembro: el símbolo es, en su naturaleza, aquello mismo que simboliza. Dicho de otra manera: es símbolo de sí mismo. La realidad es simbólica y yo soy un poeta realista porque los símbolos están verdadera y físicamente en mi vida (CS: 26-27).

Además, la reiteración simbólica no supone nunca en Gamoneda un anquilosamiento expresivo por varias razones. En primer lugar porque los símbolos configuran en su tratamiento una lengua disfórica, ebria, de exuberante imaginación, profusa en sustantivos hilados en una urdimbre narrativa de carácter acumulativo. El armazón simbólico opera como una estructura profunda de la composición en la que lo percibido directamente es la profusión de imágenes, los valores connotativos de los términos. Bastará con reseñar los exponentes simbólicos del núcleo “sustancias matéricas” en el primer poema de DM, donde se encuentran: óxido, cal, líquenes, fermentación, aguas, mercurio, sudor, espermas, pomadas, vinagre, destilación, asfalto, pelambre, belladona...

En segundo lugar, DM obvia todo estatismo simbólico porque los propios símbolos también son sometidos a transformaciones sutiles y complejas, detectables en el plano intertextual —y también en el intratextual—. Ciñéndonos a

Descripción de la mentira es (...) un típico libro de madurez, sin vacilaciones, sin tanteos, congruente de principio a fin: exponente, en suma, de un mundo interior y un estilo ya definitivamente cuajados.

Ello no significa, desde luego, que sea un buen libro. A mi juicio no lo es; y no lo es porque Gamoneda, queriendo lograr un lenguaje poético y meramente connotativo (...) ha sucumbido (...) a uno de los riesgos inherentes a ese intento: el de fundar las comparaciones, imágenes y metáforas en afinidades totalmente subjetivas —es decir, imperceptibles, inexistentes para cualquier lector que no sea Antonio Gamoneda— y escribir, por tanto, textos de contenido objetivamente ilimitable; de absoluta, infinita ambigüedad; o —lo que es lo mismo— no poéticos.

En definitiva, cabría afirmar que el poeta leonés ha caído en el surrealismo, uno de los movimientos más inútiles de la historia de la literatura contemporánea.

A esto añadiría una observación: toda obra literaria surrealista es una verborrea (...) pero ésta de Antonio Gamoneda, por el uso de un verso libre muy amplio, por la considerable extensión de los poemas y del libro en conjunto y por la presencia en ellos de un caudal léxico rico e infrecuente —muy al gusto de la época—, lo es de un modo especialmente notable (Ors, 1978: 95-96).

DM, se puede comprobar cómo la apertura simbólica se nutre de una especie de hipertrofia del sentido que llega a su paroxismo cuando un símbolo ofrece descarnadamente sus valores enantiósemicos: es el caso de macrosímbolos³ tales como “verdad/mentira”.

De este tratamiento integrador del símbolo, que se desmarca de todo esquematismo y se apoya en la plurivalencia, puede decirse lo que Andrew P. Debicki predica de la poesía de Claudio Rodríguez⁴:

Quando leemos su obra nos resulta imposible encarar separadamente el plano representacional y el universal. Muy al contrario, lo que sentimos es la unidad (generalmente de tipo paradójico, en la que combinan perspectivas en conflicto) de la experiencia que nos oferta; aprehendemos *simultáneamente* las diversas realidades y perspectivas que forman esa experiencia (...). Al captar todo esto, el lector siente que la experiencia en la que participa es un misterio irreductible que combina múltiples sentidos, no de acuerdo con un esquema lógico, sino como respuesta a un determinado impulso integrador que trasciende cualquier tipo de esquema (Debicki, 1982: 84).

Anotamos que esta inestabilidad asemiótica, propia de la hipocodificación⁵, se contagia a toda formulación simbólica de forma que, en

³ Otro macrosímbolo netamente enantiósemico es “luz”, al que Luis A. Díez dedica unas páginas en relación con el campo semántico y las connotaciones de los colores en *Libro del frío* (Díez, 2003: 120-122). Sobre la simbología de la luz en relación con la poesía moderna, de Novalis a Celan, puede leerse un interesante artículo de Alfredo Saldaña (1997) cuyas ideas también alumbran la poética gamonediana en lo que ésta tiene de cegadora revelación. Recuérdese ese punto final de *Libro del frío*: “He atravesado las cortinas blancas: /ya sólo hay luz dentro de mis ojos” (LF: 189).

⁴ Entresacamos esta cita con reservas pues las simetrías entre la técnica poética de Antonio Gamoneda y de Claudio Rodríguez, creemos, son parciales. Carlos Bousoño (1985a: 119 y ss.) ha analizado con detenimiento el por él llamado “realismo metafórico” del zamorano y las implicaciones de un “alegorismo disémico” donde la expresión participa dualmente de un sentido concreto y de otro universal, conceptos que han sido matizados por otros autores (López Castro, 1986:12; Prieto de Paula, 1989: 94). Volviendo al tema de las presuntas simetrías en el simbolismo entre estos dos autores, o entre cualquier agrupación de autores, mostramos nuestras reservas ante las lecturas maximalistas como la de Pérez Parejo (2002) que analizan las concordancias y afluencias de varias obras a partir de la recurrencia de algunas imágenes simbólicas: el espejo, el jardín, la rosa.... En nuestra opinión, toda simbología se sitúa entre lo universal-cultural (el inconsciente, la tradición...) y lo idiolectal (la cristalización en un libro o en un autor); superponer a ello la marca generacional resulta un tanto forzado.

⁵ Se entiende por hipo-decodificación “la operación por la que, a falta de reglas más precisas, se admiten provisionalmente porciones macroscópicas de ciertos textos como

especular respuesta a la perplejidad del autor ante su escritura, el lector se ve conminado a asumir esa inconsistencia en una labor de continua decodificación marcada por la provisionalidad. Más que un universo simbólico, debería hablarse pues de una construcción provisional de formas simbólicas, en las que los diferentes exponentes (cada animal, cada planta, cada sustancia, cada objeto) se cargan y descargan de valores (a veces contradictorios) en el proceso de la lectoescritura, arrastrando tras sí, como en un crecimiento aluvial, un excedente de significación que apunta a su radical apertura poética.

DM, por su idiolectismo disfórico y por la amplitud y complejidad de sus símbolos, resulta un texto de un hermoso abigarramiento. Es cierto que el lector ingresa en la obra en un “mundo cerrado por su congruencia mítica”, un lugar selvático poblado por un lujurioso enjambre de imágenes isótopas (Garagalza, 1990: 54) donde no rigen las leyes de la economía semiótica sino las de la seducción connotativa de los significantes.

Cuando se ha querido emparentar esta fascinación que el texto produce por la densidad y la contundencia de sus imágenes con los alardes estilísticos surrealistas, el autor ha salido al paso con clarividencia al tratar la verdadera naturaleza de los símbolos que pueblan su escritura:

Cuando digo: “Hay azúcar debajo de la noche; hay la mentira como un corazón clandestino debajo de las alfombras de la muerte”, yo sé, apenas lo he dicho, que estoy rescatando materialidades de mi infancia, cuerpos reconocibles: yo robaba el azúcar, jugaba con las alfombras y mi madre me predicaba con la muerte. No se trata, pues, de imaginaria “delirada”; se trata de invocar el tiempo... (CS: 27)

Paralelamente, Ildefonso Rodríguez relata así su experiencia lectora:

... cuando leo “cucharas”, pienso en una cuchara, *una vez* una cuchara. Se me está haciendo un relato en el que la *cuchara aquella* no es un símbolo, pero en ella se ha depositado una expresión de tal intensidad, un precipitado que la

unidades pertinentes de un código en formación, capaces de transmitir porciones vagas, pero efectivas, de contenido, aunque las reglas combinatorias que permiten la articulación de dichas porciones expresivas sigan siendo desconocidas” (Eco, 1986: 239).

transforma en palabra de un mito de origen individual, personal (Rodríguez, 1993: 63).

Recuérdese la sutil apreciación de Coseriu (1977), para quien el lenguaje literario no constituye un uso lingüístico especial, ni desviado ni decolorado frente al lenguaje coloquial sino la realización de la plenitud funcional del lenguaje, el lugar donde la expresión actualiza todas las posibilidades que tiene a su alcance. Lo restrictivamente denotativo (aquellas cucharas) se contamina de lo inmensamente connotativo (símbolos). Los mecanismos simbólicos idiolectales de Gamoneda ofrecen, ya en los límites de las posibilidades semánticas de la palabra, una potencia integradora del sentido figurado y el sentido propio. En un sentido gamonediano, el símbolo es el fundamento de la *poiesis* pues se identifica con la palabra poética, entendida ésta como relato de la aproximación a la muerte. Así adquiere particular resonancia la elección de la cita de Hermann Broch, procedente de *La muerte de Virgilio*, que encabezará “Frío de límites”: “...símbolo que es realidad, realidad que se torna símbolo ante el rostro de la muerte” (“*Sinnbild, das Wirklichkeit ist, Wirklichkeit, die Sinnbild wird im Angesicht des Todes*”).

El extenso relato que es DM versa *simultáneamente* sobre unos hechos históricos, sobre la percepción/recuperación —en la memoria— de tales hechos y sobre la aprehensión interpretativa de los mismos. De ahí el peculiar espesor de esta escritura. Lo sensible, lo directamente perceptible, es tamizado por la experiencia psíquica subjetiva y expuesto en su verdadera dimensión simbólica, significativa: ésta es la marca de *la revelación*.

Los recursos retóricos de DM contribuyen al abigarramiento del discurso al tiempo que lo organizan según unas pautas de carácter musical pues para el autor “la música es el estado original del pensamiento poético” (CS: 36). La retórica sería pues una especie de “máquina portentosa que nos proporciona placer con la trabazón excitante de sorprendentes relaciones léxicas y rítmicas” (CS: 36) con el fin de engendrar un conocimiento que no refiere ni se refiere a otra realidad situada más allá del propio discurso poético.

Las claves retóricas de DM han sido ya convenientemente tratadas por la crítica. Así se han analizado las fórmulas reiterativas en la construcción y disposición sintácticas, especialmente en lo relativo a la profusión de anáforas interversiculares e intraversiculares; el irracionalismo de los tropos, directamente relacionado con los modos simbólicos y con la convivencia metonímica de lo abstracto con lo sensorial, con sus derivaciones hacia el hermetismo o, en todo caso, hacia la creación de un “clima enigmático, de significaciones inconclusas y amenazantes, de misterios latentes” (Casado, 1987: 45); Jacques Ancet rastrea esta retórica que pervivirá en libros posteriores:

...a través de cierto número de constantes y señales específicas [el cuerpo] da al texto una fisionomía, una configuración que, desde *Descripción de la mentira*, sería ya la de toda la escritura de Gamoneda. Evoquemos algunas entre ellas: la fusión sistemática de términos concretos y abstractos en que se engendra el trabajo obsesivo de la imagen (...); el simbolismo recurrente de algunos colores —amarillo del envejecimiento, azul de la muerte, esencialmente, pero también el cromatismo frío y duro de los metales (...)—, pulsión reiterativa que se da también en interrogaciones o afirmaciones con valor de leitmotivs; la rítmica y su alternancia de largos periodos cargados de afectos y de imágenes y de frases breves con mayor voluntad reflexiva o conceptual; la sintaxis frecuentemente presentativa (...) o atributiva (...), a menudo combinada con un giro muy característico que no cesa de anclar en una dimensión moral o existencial una cualidad concreta (...); la sustantivación, por último, de la que el poema saca su tonalidad meditativa, su distancia reflexiva, siempre mezclada de corporalidad, porque comprender no basta cuando se trata de penetrar en un mundo donde lo que habla no es ya del orden del sentido sino del afecto (Ancet, 2004: 94-95).

De ahí la aparición en DM de un ritmo salmódico y sentencioso que funcionalmente dota al texto de una férrea sobreconstrucción interna que refuerza en cierto sentido (y sólo en ese sentido) la coherencia interna de la obra. Pero esa voz impostada, plena, sin vacilación ni temblor, es capaz de narrar, con toda su fortaleza, su propio deterioro.

La precaria realidad textual

Uno de los aspectos más llamativos de DM es que la sobreabundancia textual a la que hemos aludido en el apartado anterior convive paradójicamente,

en el proceso de la lectoescritura, con un buscado *déficit* expresivo que atañe a todos los niveles compositivos de la obra. La riqueza excedentaria de fórmulas e imágenes parece siempre remitir a un sacrificio poético en el que no sólo sucumbe la univocidad significativa del lenguaje sino que celebra la extinción de la palabra preñada de verdad:

Y las palabras, fiebre bajo las tégulas, grumos retrocediendo, hieles que enloquecían bajo el disfraz del sueño,
¿qué son, qué hacen en mí cuando se ha extinguido la verdad?

De la verdad no ha quedado más que una fetidez de notarios,
una liendre lasciva, lágrimas, orinales
y la liturgia de la traición.

(*Edad*: 261)

Las expectativas despertadas sobre los fastos verbales desde el primer poema se frustran de inmediato: el superávit de sentidos y la promesa de una narración se desbaratan a cada paso, a cada versículo. Más que un relato poético, lo ofrecido es la ficción desenmascarada de tal relato.

Partamos de la base narrativa. Varios indicadores nos animan en ese primer poema a concebir una *fabula* con

sus causas, su tiempo, sus rasgos, su acción potencial, su personaje que habla desde la primera persona. Pero en cuanto se pasa la página, la linealidad que el lector ha empezado a vislumbrar, se pierde. Lo que parecía un proceso dirigido hacia delante se interrumpe; queda estancado entre contextos que se amontonan, se invierte, regresa, avanza, se diluye en una especie de nebulosa que impide situarlo, distinguir la línea seguida, saber si continúa existiendo (Casado, 1988: 29-30).

Este efecto de deriva se reproduce en otros ámbitos textuales alejados de la narratividad. El mismo Casado, sin relacionar explícitamente ambos fenómenos, anota:

... en *Descripción de la mentira* no hay conceptos unívocos, estrictos, sino más bien zonas conceptuales que funcionan como manchas de acuarela sobre un papel lubricado: resbalan, salen de su sitio inicial, se mezclan con los demás colores hasta componer en esa mezcla colores muy distintos del primero (Casado, 1988: 30).

Embarcada en la disolución narrativa y conceptual, la lectoescritura deberá asumir la incertidumbre como único guía pues

Sólo es legible el libro de lo incierto.

(*Edad: 281*)

La dialéctica entre lo expresivo (la abundancia de las imágenes, de tiempos, de referencias veladas) y la carencia de toda fijación instauran un régimen discursivo particular, radicalizado, que pone en tela de juicio (aunque sólo sea como propuesta ficcional) la existencia de una verdadera textualidad pues se cierra de antemano al cauce previsible de la inteligibilidad plena. No ha de resultar inoportuno recordar que tal “a-dialogismo” ya fue detectado por Batjín en relación a todo lenguaje poético (Lachmann, 1993: 43 y ss.) pues ahí el yo lírico, como voz autorial (autónoma, autosuficiente) anula la posibilidad de sociolectos y de alteridades en su discurso. Al referirnos a BC hacíamos especial incidencia en las otras voces que atravesaban el discurso en forma de citas (Weil), de ecos rítmicos (el blues), de reescrituras (Nazim Hitmet)... En DM se acallan totalmente las referencias extratextuales al tiempo que se prodigan las referencias intratextuales. Cada fragmento (cualquier fragmento, sin determinar) *parece* remitirse a otro, situado más adelante o más atrás, al que se enlazaría por un parentesco simbólico, por una repetición de palabras, por una misma estructura sintáctica. Son enlaces tramposos, basados en la excesiva vaguedad (caso de los símbolos) o en la excesiva precisión (identidad anafórica), que no suponen un verdadero “avance” en la lectoescritura sino un tejido que sólo muestra la apariencia de semiosis sin fundar unas categorías comunicativas identificables, luego no tiene comienzo, ni historia, ni fin.

Es en buena medida el ensamblaje entre abundancia y carencia, o entre promesa y pérdida, lo que ha llevado a algunos críticos a hablar de una “estética de lo residual” que estaría refrendada, en DM, por las reiteradas alusiones a las ruinas, los despojos, la descomposición:

Este relato incomprensible es lo que queda de nosotros.

(*Edad: 285*)

Lo residual no es sólo una categoría física sino también moral: el tiempo arrastra a los seres hacia su perdición bajo las formas de la indignidad (traición, ocultación, obscenidad, delación...) y la muerte⁶. El espacio de lo moral inauguraría la vivencia trágica del relato expuesto en DM. El tono salmódico y sentencioso, tan próximo a los *Salmos* y *Proverbios* de la Biblia, vendría a subrayar la dramatización de una épica o de una tragedia.

Para tratar la esencia de lo trágico, escuchemos la definición de R. Piglia:

Yo defino la tragedia como la llegada de un mensaje enigmático, sobrenatural, que a veces el héroe no alcanza a comprender. La tragedia es un diálogo con una voz que habitualmente aparece ligada a los dioses o a la sombra de los muertos (es la voz del padre de Hamlet o la voz del oráculo), es decir, hay una frase hermética, escrita en una lengua a la vez familiar y sobrenatural, y hay un problema de desciframiento. Entender un texto bajo peligro de muerte, una hermenéutica privada y paranoica. Una lectura en estado de gracia pero también una lectura en estado de excepción. Nada es neutro en este desciframiento. Todo se juega ahí, en el acto de entender (Piglia: 2001, 184).

Lo que se juega en DM, en el acto de entender, es la exposición de un misterio inserto en la memoria y en la historia, y también la validez, la necesidad de la escritura poética (como aprehensión de la realidad y saldo de cuentas)... o su contingencia y su liquidación. El desarrollo de la tragedia no consistirá por tanto en la desvelación de un secreto sino en el largo monólogo en que el héroe expone su historia, que es el propio enigma, y su perplejidad ante él⁷.

⁶ La presencia de la muerte en DM es constante pero aproximativa, alusiva, velada, la muerte de “otros”, la muerte como residente adueñado de la memoria: “...los hombres arrebatados al amanecer (las *sacas*), las paredes ensangrentadas, la luz encendida en la alcobas durante toda la noche, los lavaderos, la ropa fúnebre. Es la primera irrupción de la muerte en la poesía de Gamoneda, irrupción de una olvidada familiaridad con la muerte a través de otras voces, de los secretos, de la permanencia del dolor. Todo está impregnado de muerte” (Casado, 2004: 603-604).

⁷ Es pues el misterio, en su condición de irreductible, lo que subyace a la experiencia vital y comunicativa de la obra, y no el secreto, “de naturaleza deóntica antes que cognitiva”, como apunta Gonzalo Abril (*apud* Rodríguez, 2003: 184). En cuanto al *héroe* trágico que escucha y pronuncia en DM, la crítica le ha designado varias caras: “Prometeo” para J.E. Martínez (1996a: 60 y ss.), “Teseo” para Antonio Ortega (1993: 111), “Orfeo” para Osvaldo Picardo (2001). La versatilidad en la designación del héroe refuerza en todo caso la propia designación heroica.

En cuanto a la constitución de una épica contemporánea, son abundantes los testimonios que relacionan DM con la *Anábasis* de Saint-John Perse⁸: en ambas obras se da una concepción narrativa, un lenguaje exaltado y majestuoso que se acentúa en Gamoneda con abundantes ecos bíblicos (Llera, 2002: 54-55) y un protagonismo velado que aspira a la recreación de una historia “heroica” supraindividual.

La llamada estética de lo residual, directamente emparentada con la estética del silencio, afecta tanto a lo enunciado como al acto de la enunciación. Nos hallamos ante un discurso agrietado, una palabra negadora, refractaria en buena medida al análisis crítico. Glosar el discurso a partir de las estrategias textuales de coherencia/consistencia es falsificar la moneda poética e imponer un código interpretativo allí donde lo único que se nos ofrece sin preterición es la crisis de

⁸ Al hilo de la aparición de Saint-John Perse, relatamos las curiosas relaciones intertextuales de DM con una obra, cuyo parentesco ha pasado totalmente desapercibido para la crítica. Nos referimos al libro de poemas *Las escamas del corazón*, del iraquí Faik Husein, volumen XIV de “Provincia”, colección de poesía al cuidado editorial de la Institución “Fray Bernardino de Sahagún”. Subrayamos el año y el lugar de la publicación: 1972 y colección que por entonces dirigía Gamoneda. El libro de Faik Husein cayó en nuestras manos por casualidad, procedente de las de Alejandro Vargas. Ante la sorpresa del evidente parentesco del poemario con DM, decidimos que Antonio Gamoneda nos explicara el caso. Puede verse un testimonio de su amistad, en la década de los setenta, en la foto borrosa de Faik y la familia de Gamoneda al completo reproducida en *Espacio/Espaço escrito*, números 23 y 24 (2004: 93). Faik Husein, artista plástico y poeta ocasional, había llegado a León con el encargo para realizar unos grabados y comenzó entonces a escribir su primer libro de poemas. A pesar de su escaso conocimiento del español, utilizó esta lengua ayudado por algunos arabistas cuyos nombres figuran en los agradecimientos de su obra. Falta un nombre: el de Gamoneda. Cuenta éste que mientras Faik escribía su libro (y mientras se gestaba calladamente DM), le consultaba trabajosamente términos y giros idiomáticos hasta dar con precisión poética en las palabras buscadas. Tal precisión, aventuramos, tenía dos padres: Faik en las preguntas y Gamoneda en las respuestas. Y ambos, nos comentó Gamoneda, compartían un abuelo común: Saint-John Perse. Gamoneda reconoce que la lectura de *Las escamas del corazón*, una vez publicado, influyó en su propia e inminente escritura, en la misma medida, aventuramos, en que el poeta iraquí fue deudor de esa escritura que aún permanecía en silencioso estado gestacional. La anécdota resulta significativa en cuanto a la marginalidad de DM y a las curiosas relaciones intertextuales que pueden subyacer inesperadamente en una obra de la que habitualmente se resalta su carácter insólito en el panorama de la lírica española de la época.

cualquier código. ¿Se puede entonces analizar DM a partir de sus vacíos, de la incertidumbre, de la declaración de su precariedad?⁹ Ése es el reto ante el crítico.

OTROS POEMARIOS

Decíamos varias páginas atrás que DM constituye un texto fundacional. Tras el repaso a sus claves poéticas, no nos parece arriesgado afirmar que es también una escritura que se agota en sí misma al clausurar un territorio vasto, unitario, autosuficiente y totalizador cuya acotación no consiste en un vallado exterior que deje prever un más allá: ese territorio ha sido acolmatado de palabras como minas que dificultan todo avance posterior, toda ampliación o amplificación no reiterativas, *en el mismo sentido*. Por ello es impensable una escritura que suceda lineal o progresivamente a DM, que desarrolle lo ya agotado. Pero diez años más tarde, Gamoneda publica *Lápidas* y se inicia así la alquimia compleja y laberíntica de la intertextualidad en su escritura.

***Lápidas*, de la soberanía al fragmento**

Recuerda el poeta, y asume con reservas, matices y advertencias¹⁰, lo que se ha dicho sobre *Lápidas* para abordar las relaciones de esta obra con su predecesora:

...al entrar en esa memoria oscura, y sin que las lápidas quieran ser expresamente funerarias, aunque quizá lo sean, tengo un cierto derecho a escribir unas lápidas en honor a esa verdad que se convirtió en mentira. *Lápidas* es un libro complementario de *Descripción de la mentira*. Si pudieran hacerse notas al pie de página de un libro así, *Lápidas* podría ser, no subsidiariamente algo mejor o peor, pero sí las aclaraciones del lenguaje difícil de *Descripción de la mentira*. Las situaciones

⁹ En respuesta al hipertrofiado cuestionamiento de lo poético en DM nosotros realizamos hace años un análisis pormenorizado sobre los procedimientos que definen este estatuto metapoético (autorreferencialidad) y lábil (indeterminación) de la obra y que atañen esencialmente a sus condiciones de inteligibilidad. Tal estudio, presentado como memoria de investigación en 1993 en la UNED, y bajo la dirección de Lucía Montejo Gurruchaga, lleva por título *La apertura poética. Análisis de Descripción de la Mentira de Antonio Gamoneda*.

¹⁰ Gamoneda expresa estas reservas en su “Preámbulo” a la antología *Sólo luz* (2000: 13).

históricas que generan esta obra están descritas con relativa facilidad y claridad en *Lápidas* (Saldívar, 2001: 77).

Ciertamente, sí que encontramos una relación paratextual y de dependencia de *Lápidas* respecto a DM. Pero, por otra parte, *Lápidas* es una recolección un tanto aleatoria de materiales dispares y dispersos que hallan acomodo en alguna de sus cuatro partes: en la primera, se recogen los textos basados en una anécdota externa, “poemas ocasionales” motivados por una publicación ajena, una exposición, una visión de un viaje...; la segunda parte retoma los ecos de dos poetas (Lorca y León Felipe) transfigurados en la experiencia histórica de la España doliente; el tercer bloque, el más amplio, está formado por poemas derivados de la reescritura de una obra en prosa previa (*Lapidario incompleto*) y su asunto, según el autor, es “rudamente biográfico o, si se quiere, histórico” (*Edad*: 369); un cuarto bloque retomaría, condensado, el acento sobre las postrimerías de la escritura, cifrado en la edad y sus accesos (la vejez, la muerte).

¿Qué es lo igual y qué lo diferente en *Lápidas*? Los recursos estilísticos pertenecen al mismo ámbito ya estudiado: de nuevo las metonimias abstractas, las anáforas, los versículos (alternados con versos)... Temáticamente, por otro lado, no hay escapatoria a DM pues ésta surge con voluntad totalizadora, dejando poco espacio para “nuevos asuntos”. Las diferencias, pues, son sutiles, apenas detectables de puro evidentes..., pero determinantes en la concepción poética intertextual de esta escritura. Comenta el autor:

Tengo la sensación de haber ido [en *Lápidas*] a un lenguaje menos exasperado y a una musicalidad menos evidente. El delirio verbal, el relativo delirio verbal de *Descripción de la mentira*, es conducido ahora, con voluntad, a su extremo casi opuesto, a una estrofa, unos modos, unas unidades expresivas, unos montajes poemáticos en los que la cercanía de la música y la memoria es mayor; que no haya que extraerla de la conmoción expresiva, sino que haya un paralelismo, una identidad, aunque esto sea un *desideratum* (Rodríguez, 1993: 69).

En primer lugar nos encontramos con un texto donde impera la fragmentación: las distintas procedencias y los diferentes tópicos apenas alcanzan a ratificar la voluntad unificadora de *un* libro que, frente a DM, puede calificarse con

más propiedad de *poemario*: reunión de poemas en la que impera la discontinuidad. Escuchamos en *Lápidas* una voz rota, que ya no aspira a la totalidad de la conmoción expresiva sino que se detiene en el detalle, desciende a lo concreto en una especie de focalización parcialista y encandilada en escenas delimitadas en el dato exacto: en el tiempo, en el espacio, en la identificación.

Así podemos leer los nombres propios: la Serna, el Torío, Úrsula, España, Villabalter, Juan Galea, Pedro el Ciego, Tábara, Nueva York, la Puerta del perdón, Antonio González de Lama... Los lugares de indeterminación (la confusión pronominal y temporal) dejan paso a estos indicadores que fijan y guían la lectoescritura como los rótulos de un mapa, como apoyatura necesaria para un texto que ya no puede sostenerse en sí mismo, en la mera consistencia de su configuración. Nuevos recursos textuales, pues, ante esa *otra* precariedad: el nombre del lugar, la voz ajena, el nombre del personaje.

Hasta tal punto parece reclamar la lectoescritura un (por lo demás imposible) acallamiento de la indeterminación que no duda el autor en incluir al final de texto unas cuantas notas aclaratorias (¿aclaratorias?) explicando el origen de los poemas:

en estos poemas [de *Lápidas*] hay hechos y nombres que exceden la intimidad propia y disponible sin reparo: hechos y nombres patrimoniales que debo declarar. Y lo hago aquí y así, porque las notas a pie de página no me parecen buenas para el seguimiento de la escritura poemática (...). Estas notas no son más que una aclaración [...] ligada a una doble voluntad de respeto; respeto a quienes “están” en mis poemas, para que su “actividad” en el texto quede reconocida; respecto al lector, que podrá evitarse falsos “enigmas” (*Edad*: 369).

La voz de *Lápidas* es, por lo tanto, doblemente fragmentaria: por la parcelación e inconexión de su discurso y por la necesidad de esa apoyatura paratextual, como si el texto tuviera que rendir cuentas, presentar sus respetos, a alguien (llámese el lector, el poblador, el homenajado, el aludido tácitamente...). No hay, pues, aquí un texto soberano sino un lenguaje basculante entre lo que quiere decir y no puede (que se margina a la aclaración) y lo que dice con un excesivo (poético) detallismo, retratos miniaturistas muy pormenorizados, especialmente en la parte tercera (poemas procedentes de *Lapidario incompleto*). Ahí, detallismo y focalización se aúnan en un nombre propio no dicho: el yo niño.

Como ya ha sido convenientemente señalado, la mirada del niño da pie al nacimiento “del mito personal, del mito que alienta en el fondo de la identidad” (Casado, 1993: 122). La constitución de esa identidad sólo es posible a partir del relato de la infancia en hechos escuetos, estampas de un mundo muy limitado, sensaciones elementales en las que la mirada engarza ese yo incipiente con lo existente, lo comunal. Como ejemplo de construcción de la mirada, copiamos el fragmento de la obra que relata un episodio que el autor ha rememorado en numerosas ocasiones para explicar su iniciación a la muerte:

Desde los balcones, sobre el portal oscuro, yo miraba con el rostro pegado a las barras frías; oculto tras las begonias, espiaba el movimiento de hombres cenecios. Algunos tenían las mejillas labradas por el grisú, dibujadas con terribles tramas azules; otros cantaban acunando una orfandad oculta. Eran hombres lentos, exasperados por la prohibición y el olor de la muerte.

(Mi madre, con los ojos muy abiertos, temerosa del crujido de las tarimas bajo sus pies, se acercó a mi espalda y, con violencia silenciosa, me retrajo hacia el interior de las habitaciones. Puso el dedo índice de la mano derecha sobre sus labios y cerró las hojas del balcón lentamente).

(*Edad: 319*)

La mirada del niño ante el dolor es moldeada por el gesto protector, pero violento, de la madre que enlaza el miedo y el silencio¹¹, la ceguera y el olvido. Se leía en DM:

Ciego en la inmovilidad, como basalto dentro de basalto, me poseyó el olvido. Éste fue mi descanso.

Permanecí, permanecí, pero mi hábito es la retracción, la retirada hacia una especie maternal.

(*Edad: 241*)

La palabra poética rescatará la experiencia de ese silenciamiento doloroso.

Todo el ambiente claustrofóbico y turbio de DM se esfuma: la escritura tiende hacia la permeabilidad narrativa de los hechos, se traspasa de tiempo dual

¹¹ Claudio Rodríguez relata una experiencia similar de mayor brutalidad: de niño, contempló un fusilamiento de presos de la Guerra Civil en las tapias del cementerio de Zamora. Dada su corta edad, no podía comprender el sentido de la escena, pero quedó profundamente impresionado por la cara de pavor de quien lo acompañaba: su padre (Arroyo, 1983: 393).

(ayer/ hoy, niñez/vejez), se abre y se relaja. Quizá se refiera a ello el autor cuando afirma que

...la única diferencia estriba es que en *Descripción de la mentira* se trataba de ir del símbolo a un forzamiento, una crispación del habla, y ahora se trata de ir hacia una naturalidad, una relativa naturalidad (Rodríguez, 1993: 83).

Pero la naturalidad es relativa, muy relativa. No basta, por ejemplo, con una nota epilodal para “evitar falsos enigmas” pues estos conviven promiscuamente en ese lenguaje ya apropiado. Tomemos como referencia un poema de la primera parte:

Puedes gemir en la lucidez,
ah solitario, pero entonces líbrate
de ser veraz en el dolor. La lengua
se agota en la verdad. A veces llega
el incesante, el que enloquece: habla
y se oye su voz, mas no en tus labios:
habla la desnudez, habla el olvido.

(*Edad*: 301)

La nota aclaratoria nos informa de que es un texto dedicado a Juan Ramón Jiménez, que ha sido reescrito, trabajado “como el caso de una navaja afilada hasta que ya su hoja va a dejar de serlo” (*Edad*: 368). Una navaja enigmática que, en su desgaste, nos remite indefectiblemente a la taja materna. De nuevo las sentencias, los mandamientos (“Líbrate de ser veraz en el dolor”), el sujeto indeterminado (“el incesante, el que enloquece”), la autorreferencialidad (“La lengua/se agota en la verdad”) y el salto metapoético entre abstractos (“habla la desnudez, habla el olvido”). Desvelados los falsos enigmas, la escritura no puede desnudarse de su ininteligibilidad. La lectoescritura ya no puede saciar el “enloquecido apetito de desciframiento” (Ortega: 1993, 116) que despertó *Descripción de la mentira*. La presunta y estrenada naturalidad parece pues remitirse a un aspecto muy concreto de la escritura de *Lápidas*: la exactitud:

Signos exactos e incomprensibles. Están en mí con el valor de una llaga; algunas cifras arden en mis ojos.

(*Edad*: 17)

Creemos oportuno recoger el texto originario de *Lapidario incompleto* de donde procede, por *condensación*, la cita:

No son las grandes circunstancias civiles las que me piden conmemoración, sino sucedidos de difícil escritura, breve signos convertibles en lápidas. Los hechos vuelven indescifrados, bajo la forma de espacios y sonidos, exactos e incomprensibles.

(LI: 14)

Los “hechos”, exactos e incomprensibles, aparecen en *Lápidas* como “signos”, exactos e incomprensibles: el lenguaje no reformula la experiencia de lo real, la lengua es la realidad, los hechos son los signos. Como sagazmente señala Miguel Casado al hilo de esta reflexión

...no cabe ver una materia bruta sobre la que se pueden operar cifrados alternativos. La materia poética es indivisible de memoria y palabras (Casado, 1993: 129).

Entre otras posibles derivaciones de esta constatación, está ahí la idea de un sujeto atrapado por su propio lenguaje, cautivo de su laberinto. Las cifras que “arden” en sus ojos apuntan, es obvio, a las *pérdidas* que arderán años más tarde.

Exactitud de la mirada, decíamos, que se detiene y se construye no en la indagación inquisidora y negadora sino en la impregnación de la realidad.

Libro del frío

Glosa

La última parte de *Lápidas*, desde un punto de vista retrospectivo que nosotros adoptamos con cautela, puede considerarse un bloque poético de transición entre *Lápidas* y *Libro del frío* y, en buena lógica, poética, podría incluirse como preámbulo de éste último a la manera de un “Aviso negro” (título del poema que abre el último bloque de *Lápidas*). Allí, el verso final, funerario:

Siéntate ya a contemplar la muerte.

(*Edad*: 353)

Sobre estos trece poemas finales de *Lápidas*, comenta el autor, con sinceridad y cierta ironía:

Puede entenderse que estoy avistando un tiempo y una escritura finales. Quizá fui prematuro, pero algunos motivos tenía. El asunto consiste en que me planteo, con sinceridad, al parecer errónea, algo así como unas postrimerías (SL, “Preámbulo”: 14).

Más allá o más acá de las claves biográficas, nada hay de prematuro en la delimitación de un ámbito poético extraordinariamente conciso, una delgada línea presente situada entre el olvido y la muerte, en el momento preciso del “Aún” (como reza un bloque de LF) y marcado por el abandono de la esperanza y el abandono de las palabras. Así, leemos ya en *Lápidas*:

Soy el que comienza a no existir
y el que solloza todavía

Es horrible ser dos inútilmente.

(*Edad*: 326)

Pero la música que acompaña a esta aseveración en LF es una música serena, sin crispación, pues el cansancio (“Los adverbios /están cansados en mi alma”, LF: 363) es simultáneo a la llegada:

Hierba de soledad, palomas negras: he llegado, por fin; este no es mi lugar, pero he llegado.

(LF: 27)

Palomas negras ante un “territorio blanco abandonado por las palabras” (LF, 35): blanco y negro (como aquel *Aviso*), serán pues los únicos colores de esta reducida paleta (excepcionalmente, el cárdeno, el amarillo, el azul), así como

también son reducidas sus formas: el paisaje crepuscular de invierno, el viaje, las aves, la luz, los instrumentos quirúrgicos de la enfermedad.

La polifonía o polifonías que escuchábamos anteriormente se someten en *Libro del frío* a un proceso de depuración en el que sobrevive la voz “fatigada” (Rodríguez, 1993: 79) de un yo poético contemplativo, ocasionalmente desdoblado en un tú, otro tú amatorio (“Pavana impura”) y un él que actúa como referente vital, como maestro (“El vigilante de la nieve”).

Lo contemplativo cede poco espacio a la descripción pues apenas ésta comienza, es interrumpida por la extrañeza:

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

(LF: 15)

El paisaje de las “Geórgicas” está poblado de manantiales, viñas, rebaños, bosques, una casa abandonada, establos, zarzas polvorientas de frutos negros, cardo, centeno y, sobre todo, pájaros. Las numerosas aves que surcan las páginas de LF proceden en ocasiones de *Lápidas* (“el gavilán inmóvil”, *Edad*: 353, LF: 31) o han emigrado desde más lejos, como las palomas que aleteaban en los desvanes de *Descripción de la mentira* (*Edad*: 270 y 259). Ahora, aquellas palomas que eran el sonido de la infancia se hacen presentes: negras (LF: 27), ebrias (LF: 97), impuras (LF: 131). Los pájaros imprimen movimiento, surcan ese cielo inmenso, vacío y silencioso habitado por la luz:

Bajo las águilas silenciosas, la inmensidad carece de significado

(LF: 15)

y

...la fatiga de los pájaros perseguidos por la luz.

(LF: 21)

Las imágenes sensoriales, en el crepúsculo, de las águilas o el gavilán sobre cuyas alas hay luz (LF:17) se desplazan hacia coordenadas abstractas cuando esta luz se alía con la infancia perdida

Aún retumba el ruiseñor en el jardín invisible.

(LF: 91)

o con el amor

Se extingue el mirlo en las alcobas blancas donde soy ciego, donde, algunas veces, suenan en ti grandes campanas.

(LF: 131)

o con la ira, el vértigo, el olvido:

Pájaros. Atravesan lluvias y países en el error de los imanes y los vientos, pájaros que volaban entre la ira y la luz.

Vuelven incomprensibles bajo leyes de vértigo y olvido.

(LF: 67)

La carencia de significado de la inmensidad se contagia a los animales (“vuelven incomprensibles”) y los extravía:

...en la pureza de las horas vacías, recuerda (...) la soledad de las palomas extraviadas en la eternidad.

(LF: 83)

Proceso de abstracción en la lectoescritura, símbolos que se enlazan. El movimiento de las aves, en retirada, remite al estatismo del observador que, por su parte, ha concluido el viaje:

Has llegado al gran sábado de la vida.

(LF: 143)

y descansa

No tengo miedo ni esperanza. Desde un hotel exterior al destino, veo una playa negra y, lejanos, los grandes párpados de una ciudad cuyo dolor no me concierne.

Vengo del metileno y del amor; tuve frío bajo los tubos de la muerte.

Ahora contemplo el mar. No tengo miedo ni esperanza¹².

(LF: 77)

En el mismo sentido

Ah la morfina en mi corazón: duermo con los ojos abiertos ante un territorio abandonado por las palabras.

(LF: 35)

En el espacio de la abstracción de *Libro de frío* se produce la desnudez (el frío), la radicalización de la negatividad: la retirada, el abandono, lejanía, olvido, la quietud, el milagro de las presencias que atraviesan los aniversarios, los espejos vacíos

Vuelvo a casa atravesando el invierno: olvido y luz sobre las ropas húmedas. Los espejos están vacíos y en los platos ciega la soledad.

Ah la pureza de los cuchillos abandonados.

(LF: 85)

Los espejos están vacíos, pero

Vértigo en la quietud: en los espejos entran sustancias corporales y arden palomas.

(LF: 133-134)

¹² El viejo adagio “Nec spe nec metu”, cuyo sentido histórico se difumina en la diversidad de ocasiones en que se ha citado o aplicado, aparece en este verso con un curioso emplazamiento moral de corte más epicúreo que heroico. El miedo, en esa instantánea que es la contemplación del mar en una ciudad ajena, deja paso a una vacuidad desesperanzada (recordemos “la fraternidad sin esperanza” de *Blues castellano*) próxima a una serenidad presente que el sujeto lírico experimenta, desde un exilio metafísico (“exterior al destino”), con dosis parejas de cansancio y perplejidad. Este sustrato existencial se sostiene en el “correlato” del poema, que recogemos: “Ocurrió. Pierdo el avión de Melilla a Málaga, y me llevan a un hotel a 8 o 10 kilómetros, encima de una playa, tengo diez horas sin nada que hacer, ni siquiera pensar; y de repente a lo lejos me doy cuenta de que está Málaga, son unas luces simplemente, y entonces digo eso. Puede ser todo lo brutal que sea, pero es un sitio que sólo consiste en un parpadeo de luces, yo tengo una enorme soledad encima de una playa vacía y estoy preso en un hotel y Málaga está lejos de mí” (Casado: 1999: 75).

Lo vacío, el vaciamiento, podrá entonces describirse con el instrumental clínico, la consideración de la herida de la vejez, la materialidad denotativa y simbólica de la enfermedad, del gran sábado de la muerte: ropa fúnebre (p. 35), metileno (p. 77), tubos de la muerte (p. 77), cánulas (p. 83), torunda (p. 83), sustancia enferma (p. 89), llaga (p. 89), fístulas¹³ (p. 129), infección (p. 131), heridas blancas (p. 134), sosa cáustica (p. 65), “ventanas abiertas para la ventilación de la enfermedad” (p. 65), rosa enferma (p. 69), infección (p. 131), “dormitorios del sudor y el láudano” (p. 131), la humedad de los agonizantes...

Una misma escena, dispersa en tres poemas, nos remite a la visión de “el que comienza a no existir”, ayer y hoy. Un escultor ciego¹⁴ realiza una máscara ciega del rostro del yo:

Mi rostro hierve en las manos del escultor ciego.
 En la pureza de los patios inmóviles el piensa dulcemente en los suicidas; está
 creando la vejez:
 ayer y hoy son ya el mismo día en mi corazón.

(LF: 127)

La escena, estática, se interrumpe (diez páginas más allá) por la lluvia que desgasta el barro: en algún momento, en un instante, la lluvia funde rostro, belleza y luz. Sigue lloviendo y nada queda de todo ello, máscara perdida, caída en el tiempo como la máscara de Dios

¹³ La palabra “fístula” es sometida a un curioso tratamiento polisémico en el libro. Está relacionada semánticamente con otras del campo de la herida o la enfermedad en cuanto “conducto anormal, ulcerado y estrecho, que se abre en la piel o en las membranas mucosas” (DRAE). Pero en el poema de la página 129, la fístula es *también* el instrumento musical de viento del afinador, cuya “serpiente entraba en los oídos”, que tras ser escuchado en otra edad regresa bajo la ventana. Entonces, “Oyes la música de los límites”. Obsérvese el desdoblamiento, lo que podríamos denominar una metalepsis en la homonimia: fístula corporal, fístula musical, fístula de los límites, entonces, “música de los límites”. La metalepsis contagia en el mismo razonamiento poético a otra palabra formal y semánticamente emparentada: “cánula”: “Tubo corto que se emplea en diferentes operaciones de cirugía o que forma parte de aparatos físicos o quirúrgicos” y también “Caña pequeña”. Así, fístula musical, cánula musical: “Posa tus labios en las cánulas como hace el dios que llora en tus armarios (...); silba en las cánulas del sufrimiento...” (LF: 83).

¹⁴ Una versión posterior de esta máscara perdida y recuperada en la arqueología del poema puede ser contemplada en la reproducción fotográfica incluida en *Descripción del frío* (s.p.) donde consta este objeto como “referente del poema *Mi rostro hierve...*”.

Tu nombre fue solo viento en los labios de los suicidas.

Tu rostro fue labrado por la lluvia: sobre la ciega máscara aparecían surcos miserables y párpado y una boca amarilla, pero siguió lloviendo y, un instante, bajo las hebras transparentes, tu rostro fue posible y su belleza se confundía con la luz, pero siguió lloviendo y se perdió como la tierra desgastada por el llanto.

Indescifrables son tu nombre y tu rostro; quizá no has existido,

sin embargo, has llegado a la vejez y haces gestos impuros, también indescifrables.

(LF: 137)

Los signos (gestos impuros, indescifrables) se derivan del nombre y rostro vueltos indescifrables. La identidad poética se deshace ante el muro de la inexistencia y esta pasión carece de nombre:

Ahora siento la pureza de los límites y mi pasión no existiría si supiese su nombre.

(LF¹⁵: 63)

Ante el muro de la inexistencia (“Esta hora no existe, esta ciudad no existe”, p. 75) el caminante ha llegado: es sabio y cobarde (p. 81), no tiene miedo ni esperanza (p. 77). El caminante tiene la luz dentro de sus ojos:

“No vale nada la vida/ la vida no vale nada”.

Recordad esta canción antes de mirar mis ojos,
mirad mis ojos en el instante de la nieve.

(LF: 136)

¹⁵ En realidad, en *Libro del frío*, el versículo reza: “Ahora siento la pureza de los límites y mi pasión no existiría si dijese su nombre”. El subrayado es nuestro y marca la reescritura (del “dijese” al “supiese”) que Gamoneda le imprimió con ocasión de la publicación del versículo, en forma de cita, en el díptico realizado para la *XI Velada Poética en Palacio*, en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid, el 31 de mayo de 1999 (González Iglesias, 2001: 113). La reescritura, que se conserva en *Esta luz* (EL: 335), no es caprichosa, no lo es nunca. “Mi pasión no existiría si dijese su nombre” parece remitir a un secreto o la custodia avariciosa, pasional, de un secreto, en un poemario que busca, y encuentra, la desnudez, la ausencia limpia y amplia que dejan las palabras, no la ocultación. “Mi pasión no existiría si supiese su nombre” concuerda con precisión con otros desconocimientos del libro: nombre y rostro indescifrables, “una hierba cuyo nombre no se sabe” (LF: 85), “signos invisibles” (LF: 135), etc.

El instante de la nieve es el de “el pensamiento arrasado por la luz” y sus declinaciones instantáneas: la fosforescencia, el relámpago, el resplandor (p. 29), la incandescencia también de los labios amados, extinguiéndose (p. 99).

Desglose

La lectura (la glosa) de LF que hemos realizado hasta el momento ha consistido básicamente en el trazado de líneas entre imágenes y nexos textuales sobre los que recae no tanto la inteligibilidad del texto (categoría difusa y discutible, nunca aplicable a la totalidad) como la apariencia de semiosis, esto es, de coherencia interna, de trabazón. La crítica, desde esta perspectiva, nos ofrece un discurso que superponer, como una plantilla selectiva, sobre LF (y sobre otras obras) encaminada a la satisfacción de la apetencia narrativa. La glosa *relata* cómo el texto es “digerido” por la crítica, cómo el texto puede ser contado de otra manera, con las mismas palabras y con un reordenamiento de lo que en él aparece disperso¹⁶. Se

¹⁶ No quisiéramos, bajo ningún concepto, dar a entender que la labor crítica glosadora es inútil o ilegítima. Excelentes muestras, en nuestra opinión, de la potencialidad desveladora de esta práctica son las glosas de Miguel Casado (1988 y 2004). Otro tipo de glosas, especialmente atractivas, son las del propio autor, en especial sus confesiones sobre “El vigilante de la nieve”. El lector virgen puede hallar en estas prácticas aclaratorias una valiosa introducción y el lector menos virgen encontrará un medio de contrastar y reconocer los cauces por los que ha transcurrido silenciosamente su emoción. De hecho, la palabra poética de Gamoneda alienta inevitablemente a la confección de glosas que establecen correlatos, trazan nexos, registran incidencias, simulan una comprensión que alivia la perplejidad. Las glosas de Miguel Casado ofrecen la ventaja de un gran dominio textual nacido de una vieja pasión, un trato íntimo, que sigue intacta con cada propuesta del poeta. El hecho de que en este apartado nosotros apostemos por un desglose no supone una desvalorización de otras vías críticas. La nuestra pretende acoger aquello que la glosa tiende a soslayar como menos significativo. Deseamos así recordar que no sólo la glosa es legítima (e inevitable, repetimos): también lo es el reconocimiento simultáneo de que la escritura *escapa* siempre e incansablemente a las redes que el lector-crítico le tiende. Otro tipo de glosas, menos fructíferas en nuestra opinión, son las basadas en paráfrasis de aliento poético: comentarios imitativos en los que el autor pretende fundir su discurso con la obra analizada para recrear una especie de ósmosis crítica que suele caer en las redes del deslumbramiento más que de la comprensión del texto analizado. Es el caso, por ejemplo, de buena parte de las glosas sobre Gamoneda de María Nieves Alonso cuando así se retrata a sí misma: “Entre la imposibilidad de escribir un buen poema o crear un personaje perdurable y la retórica suicida del silencio, el crítico –el deseante de escritura y obra– elige la glosa o el proyecto ilusorio de devenir uno con ese otro discurso y/o autor a los que pretende

realiza así una operación valorativa que resalta lo supuestamente más significativo y relega lo “menos significativo” a un plano marginal. El valor textual allí considerado apenas está refrendado por la reiteración: basta con dos puntos para trazar una línea, un nexos, una similitud. Cuando la isotopía¹⁷ se convierte en única guía, la crítica queda seducida hacia la traición textual pues lo singular se diluye, se relega, se obvia. Pero la verdadera aspiración del texto poético, la poiesis en su conjunto, aspiraba precisamente a esa singularidad, al nombre exacto, dicho una sola vez, cuya fuerza el discurso poético en su realización precaria, material, parece ya no poder soportar. Lo singular, aquello de lo que arrancó la necesidad del texto, es obviado como dato marginal en medio del seguimiento de la linealidad discursiva. ¿Qué sucedería si en vez de un trazado de líneas textuales nos atuviéramos no a las contradicciones o tensiones, también lineales, sino a las fracturas del texto, no a su orden ni a su desorden sino a su dispersión? Veamos.

Comenta Prieto de Paula:

La desnudez y la precisión con que aparece ese yo en *Libro del frío*, sin subterfugios, sin sinuosidades, sin ironías, sin protagonistas interpuestos, impudente y explícito, sorprende incluso dentro de la trayectoria del poeta (Prieto de Paula 2002: 41).

Sí nos parece, sin embargo, irónico el subtítulo que abre el primer bloque del poemario, “Geórgicas”. Como es sabido, las *Geórgicas* de Virgilio constituyen un tratado técnico de agricultura, de la cría del ganado y de las abejas, que alaba la heroica unión del hombre y la naturaleza en el trabajo campesino. Sobre esta base, reúne Virgilio materiales heterogéneos: digresiones narrativas que amenizan la lectura, alabanzas desafortunadas al emperador, elucubraciones poéticas, que ahogan el didactismo, sobre la muerte, la castidad, las guerras civiles... De todo ello, ¿qué hay

animar y, tal vez, permanecer y durar (...). Penetrar y ser poseída; robar (...); hacerme una con quien proporciona a mis cerrados pensamientos una corriente de aire, un arma para la huida y la espera, un placer. Devenires sin pasado ni futuro: agenciamiento poeta...” (M.N. Alonso, 2005: 137).

¹⁷ “La isotopía, al establecer esa vinculación ordenada o jerarquizada favorece, en el plano de la manifestación, la unidad o coherencia semántica del discurso. La isotopía (...) tiene que ver sobre todo con términos como coherencia, homogeneidad, ligazón; esto es, con el trazado de una conexión entre los elementos del texto en el nivel semántico” (Pozuelo Yvancos, 1989: 205).

en LF? Tras posibilidades se abren ante este referente literario, que exponemos a la manera de interpretación borrosa de una mancha:

-una incitación a una lectura “extrapoladora”, que aprecie lo heterogéneo en el bloque poemático de LF de forma que en cada línea (o donde linealmente) se oiga el eco virgiliano. Así se dejarían oír las virgilianas abejas en “los insectos en su dulzura” (LF: 21). Tal estímulo de la lectura hacia la intertextualidad, además de tropezar con un cierto delirio hermenéutico, se ve dificultado por la “ausencia” de la obra de Virgilio¹⁸, de la que sólo se nos ofrece la huella, elíptica y borrosa, de su título.

- una incitación al contraste irónico: frente a la heterogeneidad y la fuerza heroica y desbordante del discurso clásico, la carencia, la insuficiencia del discurso contemporáneo; frente a la oda virgiliana a la naturaleza hermanada con el hombre, la visión irónica de la tragedia del hombre desterrado del paraíso de una naturaleza significante.

- un guiño preciosista, arrastrado por la sonoridad, por la belleza fónica de la palabra “Geórgicas” y sus meras connotaciones sobre la consideración de la naturaleza (que sí se recogen en el bloque poemático).

Sea como fuere, la lectura extrapoladora, la irónica o la preciosista (y también las tres juntas o en sus diversas combinaciones o combinadas en medidas diferentes¹⁹) del título contrastan con otra exigencia del poemario que silencia toda intertextualidad (no hay más claves referenciales ni citas²⁰) y parece apostar (sin conseguirlo totalmente) por la desnudez de lo retórico y de lo preciosista.

Profundicemos en las formas complejas o singulares de esta desnudez, para lo que retomamos la cita de Prieto de Paula en la que éste dice haber detectado un yo poético “sin protagonistas interpuestos, impudente y explícito”. Es cierto que numerosos verbos del poemario se sustentan en el yo poético (primera persona del

¹⁸ La copresencia, como veremos, será imprescindible cuando Gamoneda entre de lleno al juego provocativo de la intertextualidad en *Libro de los venenos*.

¹⁹ Luis A. Díez, por ejemplo, percibe simultáneamente aquí la posible presencia de la ironía y la fidelidad al “espíritu virgiliano” (Díez, 2003: 118).

²⁰ Salvo la canción “la vida no vale nada/ no vale nada la vida” y el lema “nec spe, nec metu”, ambas citas borrosas, recontextualizables *ad libitum*, puro material de deshecho engarzado aquí en una materia noble.

singular), pero es igualmente cierto que éste prácticamente desaparece en dos de las seis partes de LF, en concreto en “El vigilante de la nieve” y en “Pavana impura”.

Por una vez (he ahí lo singular), con “El vigilante de la nieve”²¹, un poema o un bloque poético de Gamoneda posee un referente personal unívoco, señalado por el propio autor en la glosa sobrecogedora contenida en *El cuerpo de los símbolos* (pp. 229-233), que comienza:

En un libro mío (se supone que de poemas) existe una parte o capítulo que tiene título propio: “El vigilante de la nieve”. Hay críticos que hablan de este tramo de escritura determinando que se trata de autobiografía y autocontemplación, que yo soy, en una palabra, “el vigilante de la nieve”. No. De quien yo hablo es de Jorge Pedrero, obrero del vidrio, pintor y suicida.

Con una delicadeza extraordinaria, retrata el autor en estas cuatro páginas su amistad con Jorge Pedrero y, al hilo de los recuerdos, se iluminan versos oscuros del bloque poético de LF. Si el motivo original de esta confidencia era la incomodidad ante el equívoco en la identificación del personaje, Gamoneda expresa otra incomodidad al finalizar su correlato:

[Pedrero] no pudo soportar su propia lucidez. Me duele poner todo esto en escritura. Trivialidad, traición, algo así puede haber en hacer de Jorge tema para una página. ¿Impudicia en un asunto sagrado? No lo sé. Él alcanzaba sabiduría en silencio y yo no (CS: 233).

²¹ Varios indicios parecen apuntar que esta figura ya estaba presente en *Lápidas*; Ildelfonso Rodríguez (1993: 84) la identifica, en *Sublevación inmóvil*, con “el que enciende árboles con las manos”, identificación que quizá se comprende al contemplar el cuadro de Pedrero reproducido en *Descripción del frío* (s. p.).

Conocemos un poema, de título “El vigilante de la nieve”, publicado el 18 de junio de 1988 en *Diario 16, Culturas*, con el subtítulo de “fragmento inédito”, que puede ser considerado el germen de todo este apartado de LF: “Después de ser herido por su madre, el vigilante decidió llorar./ Describió con sus manos la forma de serenidad y acarició cabellos que ya no amaba. Luego compuso un arco transparente, un cristal en el aire bajo el que pasaban animales, agua, agonizantes./ Todas las sombras y las luces se aniquilaban en sus ojos y este espesor era el llanto; no tenía sonido ni causa, no era sustancia ni tristeza: hendía el rostro, hendía el pómez azulado./ Se alejó silbando; iba hacia el muladar y, en los oídos, aquel cuchillo era más frío aún que la visión del llanto./ Había uñas dentro de sus ojos pero los árboles descendían y entraban en su corazón. Entonces una canción alimentaba el crepúsculo, una canción sin esperanza./ Había amor en la infección y, ciertamente, estaba lleno de pájaros; había reinos invisibles en la garganta del pastor: rosas, serpientes y cucharas eran bellas mientras permanecían en sus manos”.

La glosa es también, en un sentido dolorido, una escritura delictiva: en el poemario, el vigilante de la nieve estaría a salvo de la trivialización de quien narra un encuentro vital y traiciona una verdad íntima; es en la defensa de su identificación exacta, en su nombre explícito, donde la palabra se vuelve impúdica. No es impúdica aquí la poesía (como leía Prieto de Paula): el “defecto” de la mancha silenciosa que borra el nombre de Pedrero en *Libro del frío* es que no alcanza a borrarlo del todo y lo delictivo de la glosa contamina así la palabra poética. La poesía sólo puede aspirar a alcanzar la sabiduría, o cualquier otra forma de plenitud, en el silencio, condición fuera del alcance del poeta. De ahí, quizá, de esa pretensión (o pre-tensión) hacia el silencio, procede “la suavidad de las palabras olvidadas”. La suavidad conciliadora, “la morfina en mi corazón”, guarda en su interior esa paradoja, radical e histórica, que es el agotamiento de la palabra poética en retirada, si bien el paisaje de la retirada, paisaje después de la batalla, sólo puede ser descrito con precarias palabras poéticas:

Ah la morfina en mi corazón: duermo con los ojos abiertos ante un territorio blanco abandonado por las palabras.

(LF: 35)

En la tarea de la lectoescritura, este cuestionamiento de la pertinencia (o delincuencia) del acto poético abre una profunda grieta a la que ya nos hemos referido reiteradamente.

Volvamos a la cita de Prieto de Paula y sus consideraciones sobre la desnudez y la impudicia. El otro protagonista interpuesto de LF es el tú amoroso de “Pavana impura”. De forma singular, irrumpe en el poemario la segunda persona con sus vocativos (“ah paloma mortal, hija del campo”, LF: 97; y “pastora ciega”, LF: 123) y sus numerosos imperativos:

Venga desnuda tu misericordia (...).

(LF: 97)

Amor que duras: llora entre mis piernas,
come la miel sin esperanza.

(LF: 109)

Ten piedad en mi boca: liba, lame,
amor mío, la sombra.

(LF: 111)

Recuérdense la frialdad que resonaba en la abstracción, la limpieza de las imágenes (aves, material quirúrgico...), la asepsia del macrosímbolo “luz”... Todo ello se emborrona con ese canto amoroso impuro, tan impuro como los mismos signos (“impuros e indescifrables”), en el que regresa la piedad y la miseri(cordi)a de la materialidad. Los animales etéreos se presentan de nuevo, cálidamente obscenos, a llorar entre las piernas, a libar y a lamer. La blanca incomprensión del territorio abandonado por las palabras se desliza hacia las tristes y negras comprensiones de la edad en lo corporal:

Nuestros cuerpos se comprenden cada vez más tristemente,
pero yo amo esa púrpura desolada.

Ah la flor negra de los dormitorios, ah las pastillas del amanecer.

(LF:105)

Señala también Prieto de Paula, en su interés por la marca de lo lineal, la carencia de “subterfugios y sinuosidades” de esta escritura, encontrando quizá una transparencia testimonial bastante alejada de numerosas páginas, oscuras o escurridizas, de este poemario. De los quince poemas que integran “Aún”, trece llevan la marca del yo poético, uno habla de pájaros y otro se centra en “el incesante” (que ya aparecía en *Lápidas* y que puede ser el vigilante de la nieve). Pero de esos trece, varios poemas aluden a un diálogo con un tú que en dos ocasiones al menos puede considerarse como un desdoblamiento. Centrémonos en el poema restante

Sábana negra en la misericordia:
tu lengua en un idioma ensangrentado.

Sábana aún en la sustancia enferma,
la que llora en tu boca y en la mía
y, atravesando dulcemente llagas,
ata mis huesos a tus huesos humanos.
No mueras más en mí, sal de mi lengua.

Dame la mano para entrar en la nieve.

(LF 89)

Los contenidos conativos de los últimos versos así como otros aspectos (“en tu boca y en la mía”) nos inducen a descartar una interpretación de desdoblamiento. Pero, ¿quién es entonces ese tú? ¿Qué tipo de sinuosidad conduce directamente al hermetismo frente a lo supuestamente desnudo, recto y testimonial? Encontramos una respuesta (parcial, precaria) si exhumamos un artículo periodístico²² de Antonio Gamoneda de 1988, colaboración en un homenaje colectivo con ocasión del cincuenta aniversario de la muerte de César Vallejo. Relata allí el autor algunas visiones de un viaje a Perú, patria del homenajeado y cierra el artículo con una “canción peruana”, que es ésta:

Sábana negra en la misericordia:
tu lengua en un idioma ensangrentado
(Mi madre está en el corazón de César Vallejo).

Sábana negra en la sustancia humana
la que llora en tu boca y en la mía
y, atravesando dulcemente llagas,
ata mis huesos a los huesos de César.

Sal de mi lengua, piensa en la nieve y en la ira,
éntrale a Dios con tu infección y tu estruendo.

Hay mucha soledad y perros blancos
ante mis ojos. Tú eres bello en la muerte
pero hierves en mí. Sal de mi lengua.
Dame la mano para entrar en la nieve.

Bien. La mano crítica, en este caso la de la autora de esta investigación, descifra y endereza una sinuosidad, raspa la mancha para encontrar lo que hay debajo, traiciona el texto legitimado (?) en la reescritura y se ve tentada a darse por satisfecha. Lo cierto, sin embargo, es que la presencia de César Vallejo (y la sospecha de otras presencias fantasmales), su rostro descubierto tras el subterfugio

²² El artículo lleva por título “El lacrimar de César Vallejo” y fue publicado en el “Filandón” del *Diario de León* con fecha de 24 de julio de 1988.

del tachón de la reescritura, no apacigua la lectura: creíamos estar ante un poemario exento de otras voces, construido sobre figuras nítidas y desnudeces. Al desvestir impudicamente un poema, descubrimos, sólo, otros velos, otras presencias²³, otros ecos: el territorio de blancas aves y blancas palabras y blancas cortinas, contiene, en verdad, perros blancos, pero una sábana negra y un idioma ensangrentado en medio de la infección y de la polifonía.

Similar procedimiento de reescritura, que enmascara otra presencia, sucede con el poema de la página 131, perteneciente a “Sábado”. En esta ocasión, el origen son unos versos publicados en la temprana fecha de 1989²⁴ y que llevaban el extenso y explicativo título de “Breve investigación aplicada al valor de los datos visuales en la que se supone última fotografía de Antonio Machado”:

²³ En el año 2000, una nueva presencia abre el poema citado desde el tú unívoco hacia una difusa pluralidad. Gamoneda lo incluyó como cierre en su artículo-homenaje a Valente, aclarando: “Se trata de un viejo texto poemático que escribí pensando en otro ‘camarada mortal’ (...), pero yo estaba equivocado limitando la dedicación; el texto adquiere su sentido en un *nosotros* que, en modo principal, incluye a Valente” (*Valente...*, 2000: 9-10). Vallejo, por otro lado, es uno de los únicos dos poetas contemporáneos con los que conversa Valente en sus poemas (en *La memoria y los signos*); el otro es Lezama Lima, cuyas palabras encabezan *Material memoria*: “La luz es el primer animal visible de lo invisible”. La misma cita se reproduce como encabezamiento de *Cecilia*. Estos datos refuerzan las afinidades electivas de las que ya hemos hablado.

El “nosotros” del poema comentado también incluirá poco después a Blanca Varela. En el epílogo de Gamoneda que cierra la poesía reunida de la autora peruana, y que más adelante comentaremos con detenimiento, leemos: “Es un don el dolor. Dame la mano para entrar en la nieve” (HBV, 2001: 276). No queremos dejar de anotar que esta “movilidad” de la referencia pronominal no es un fenómeno aislado en la poética gamonediana sino un rasgo consustancial que implica un grave escollo para toda glosa simplificadora. En una entrevista comenta Gamoneda cómo el tú masculino de sus libros tiende en ocasiones a la refracción (desdoblamiento del yo) pero también al solapamiento de referentes. Así, en *Descripción de la mentira*, en un mismo fragmento un tú puede referirse inicialmente a un compañero para deslizarse líneas adelante hacia el tú paterno: “Ese ‘tú’, hasta aquí, es un compañero. Pero, en el poema, ese ‘tú’, de repente, adquiere el rostro de mi padre (...). ¿Qué ocurre? Naturalmente, que *Descripción de la mentira* no es un libro con un propósito de coherencia en superficie. Este libro no está escrito para dar facilidades a nadie, ni para crearle dificultades tampoco. Yo lo que sé es que, de repente, en el reino de los muertos, cambia el rostro y se superpone el rostro de mi padre al rostro de mi compañero; y no es la única vez que ocurre. (...) En fin, cuando escribo un libro de poesía, no estoy explicando nada” (López de Abiada: 2004).

²⁴ El poema apareció en *Ínsula*, n.º 506-507, febrero-marzo, 1989, p. 40, monográfico que homenajeaba a Antonio Machado en el cincuentenario de su fallecimiento.

La blancura es más grande que la tristeza; lame los parietales torturados, entra en los dormitorios del sudor y el láudano y luego hierve como nieve impura sobre el hueso frontal. Es la humedad de los agonizantes.

Viene despacio la paloma horrible, viene a los vasos llenos de sombra y la ceniza capilar se extiende sobre vestigios de mercurio y llanto.

Ciega, la lente circular induce mendicidad bajo los párpados.

Pero la luz procede del abismo. Ante las córneas abrasadas, un filamento de dolor indica los contenidos del silencio.

Ciertas llagas quizá son miserables en la sutura de los labios.

Sólo las desapariciones alimentan el corazón. Hay sábanas sobre los signos de la inexistencia.

Grasa y metales entran en la luz; se encienden y ésta es la única misericordia.

La muerte es blanca ante los ojos de Antonio Machado.

La contemplación de la fotografía actúa como apoyatura textual. En LF se suprime el soporte referencial: la operación conduce de lo concreto (ese rostro moribundo) a lo abstracto (el rostro del yo/cualquier rostro):

La infección es más grande que la tristeza; lame los parietales torturados, entra en los dormitorios del sudor y el láudano y luego tiembla como un ala fría: es la humedad de los agonizantes.

Viene despacio la paloma impura, viene a los vasos llenos de sombra

y la ceniza capilar se extiende sobre vestigios de mercurio y llanto.

La lente anuncia la mendicidad pero su luz procede del abismo. Ante las córneas abrasadas penden los hilos del silencio.

Luego

las desapariciones bajan al corazón.

(LF: 131)

Podemos concluir así que el yo desnudo que Prieto de Paula encontraba “sin protagonistas interpuestos” es una apariencia: la condensación expresiva sacrifica ecos, referentes, apoyaturas; creemos que el proceso conduce también a la desaparición del yo como constructo del enunciado, una compleja desposesión del lenguaje que “reproduce” la otra desaparición carnal y subjetiva del sujeto de la enunciación (“...ahora, el último rostro ha salido de mí”), una especie de progresivo y lírico “vaciado de la identidad” (Lipovetsky, 1992: 56). El desglose sólo puede apuntar ese descenso como una vía negativa que vacía las posibilidades de un correlato constructivo.

Para finalizar este apartado, nos referiremos a la configuración final del poemario, que presenta una sinuosidad más. El penúltimo poema de LF en su primera edición rompía con el tono contenido de lo leído para acercarse (peligrosamente) a la prosodia de *Descripción de la mentira*. Para atajar el desbordamiento poético, y en una especie de golpe poético contundente, la última parte del poemario contiene un único poema, breve, asertivo y conclusivo.

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.

(LF: 189)

Y, sin embargo, la férrea voluntad de cierre final se verá truncada en la siguiente reedición de *Libro del frío* (2003), pues el poeta decidió insertar en el estructurado y contrastivo espacio entre el penúltimo y el último poema un nuevo bloque (“Frío de límites”) de veinte composiciones procedentes de otro proyecto creativo a cuatro manos con Tàpies. En la antología *Sólo luz* comentaba el poeta en su “Preámbulo” que “estos textos pudieran ser una especie de addenda al *Libro del frío*”. De la *addenda* emigraron hacia la semi-integración, al situarse como parte sexta pero conservando (como mancha texturizada y singularidad) la cita de apertura de Hermann Broch. De este injerto nos interesa destacar dos fenómenos. El primero es de índole interpretativa. “Frío de límites” representa, en nuestra opinión, la culminación de la vía indagativa comenzada en *Descripción de la mentira*, la forma

más radical o más depurada de la lengua propia que allí se inauguraba y que ahora se radicaliza en estos sobrecogedores 21 poemas. La condensación expresiva afecta tanto a su brevedad como a peculiaridades sintácticas tales como la marcada yuxtaposición y la frecuente elisión del sujeto gramatical de las frases. Tal sujeto es deducible de otros lugares poéticos (el lector puede identificar varias “manos” en el poema de la página 165, sin que éstas se nombren) o sólo una conjetura. El conjunto muestra una intención compendiadora tanto en la recopilación de imágenes como en el aliento final no exento de una contemplación dolorida y gozosa, de un placer sin esperanza que sigue interrogando:

Entra en tu cuerpo y tu cansancio se llena de pétalos. Laten en ti bestias felices:
música al borde del abismo.

Es la agonía y la serenidad. Aún sientes como un perfume la existencia.

Ese placer sin esperanza, ¿qué significa finalmente en ti?

¿Es que va a cesar también la música?

(LF:185)

Lo relatado es una experiencia de límites que se expresa en una “mística de la inmanencia” (la expresión es de Gamoneda en *Valente*: 9), de la inminencia²⁵, de la inmediatez. Todo transcurre en ese filo temporal que es el amanecer (el “aún”) y la memoria (narrativa) queda suspendida en el fagonazo de la contemplación (descriptiva): hay un “exceso de realidad”, un “espesor viviente” en los objetos próximos y un hallazgo de comprensión-identificación, de punto de llegada:

Hueles los lienzos húmedos, tus ácidos. Eso queda de ti, un espesor viviente.

²⁵ Ildefonso Rodríguez reflexiona ante el autor sobre la variación que padecen progresivamente los textos de Gamoneda en relación con la impresión de una inminente revelación: “Si uno de los placeres que tus textos ofrecen es el de colocar al lector al borde de una inminencia, como si en un punto climático tú y el lector, juntos, fuerais a asistir a un desvelamiento, a la revelación de algo callado y oculto hasta ese instante, ahora [en *Libro del frío*] ese placer se genera no desde el vértigo, sino desde un reposo, en la contemplación de la memoria que se vuelve sobre sus propios recursos, su saber” (Rodríguez, 1993: 68).

Ves el espejo sin mercurio. Es sólo vidrio sumergido en sombra y dentro de él está tu rostro. Así

estás tú dentro de ti mismo.

(LF: 161)

El laconismo expresivo (que incluye el resumen en autocita) atiende justamente a esa doble vivencia del límite existencial —incluida la reflexión poética sobre la identidad— y del límite de la palabra. Ésta se eclipsa, se pliega sobre sí misma, prefigura su extinción. “Frío de límites” configura así una particular poética del silencio en el sentido fuerte del término, no como una mera estrategia textual puesta al servicio de un mayor efectismo expresivo²⁶. Dicción nominativa de lo esencial, dilución del sentido y fin de la palabra.

En la lectoescritura, esta aproximación al umbral de la indecibilidad se efectúa mediante una parquedad del decir que responde a la aposición de impresiones sensoriales, descripciones breves, de abstracta simbología, preguntas abiertas. La contención expresiva, el ensimismamiento, nos hacen recordar el haiku clásico, del que Barthes comentó su eficacia como instrumento de suspensión del lenguaje (Barthes, 1991). El haiku aborda la materia poética como expresión de una intuición que se condensa en

un sintagma sumamente breve, tal vez puramente nominal; o en el caso de que estuviera presente algún verbo, parecería desposeído de flexiones temporales o personales. La experiencia poética que va a la esencia de las cosas tiende a adquirir

²⁶ Convenimos con Fernando R. de la Flor (1997: 169-167) en su alejamiento de la visión restringida con que ciertos críticos (por ejemplo, Amparo Amorós, 1991) han abordado el “silencio poético” como artificio textual, acuñando el término “retórica del silencio” para designar una supuesta corriente de la poesía española encabezada por José Ángel Valente. La irrupción del silencio en “Frío de límites” no responde, en nuestra opinión, a una moda o una tendencia grupal sino a una quiebra simbólica interna. Ésta ha de ser entendida en el marco cercano del agotamiento de una vía indagativa personal y simultáneamente dentro del cambio epistemológico introducido por las vanguardias históricas que suponen “una revaluación completa del papel del silencio en el seno de la nueva obra creativa. Y eventualmente, suponen también la derogación de la escritura como cúspide del sistema simbólico del hombre. O por mejor decir: se abre entonces el tiempo de la deconstrucción del lenguaje, en cuanto fijado (de ese ‘habla debilitada’ que es la escritura para Sócrates); de la retirada de una fascinación y una confianza en él, que verdaderamente ha sido el eje sobre el que han girado las tradiciones artísticas de Occidente” (R. de la Flor, 1997: 153).

cierto sabor eterno y de evocación, librándose en lo posible del condicionamiento espacio-temporal (Rodríguez-Izquierdo: 2001: 21).

Léase bajo este prisma el siguiente poema de “Frío de límites”:

La naranja en tus manos, su resplandor, ¿es para siempre?

Cerca del agua y del cuchillo, ¿una naranja en la oquedad eterna?

Fruto de desaparición. Arde su exceso de realidad entre tus manos.

(LF: 155)

El salto cualitativo de Gamoneda en estos poemas terminales es irrefutable: de una poética rememorativa a otra fenomenológica, ahistórica (Díez, 2003: 123), que recrea la inmediatez del instante y en la que el objeto (la naranja) queda poéticamente atrapado en un presente “entre su detención especular y su movimiento esencial, entre su tiempo y su eternidad, entre su ser-objeto y su no-ser” (Maillard, 1988: 194). Evidentemente, la aproximación de Gamoneda al haiku no deja de ser un tono ocasional (no formal), una fortuita confluencia de vías indagativas que no suponen en ningún momento un calco estilístico²⁷. Sin embargo, no es ajeno a este enlace transtextual el hecho de que “Frío de límites” viera la luz por primera vez acompañado de los aguafuertes de Tàpies, de quien es bien conocida la abrumadora

²⁷ José Enrique Martínez (2002) ha rastreado la presencia del haiku en la poesía española de las últimas décadas. La variedad de poetas que han practicado tales modos delata la maleabilidad del haiku para ajustarse a los más dispares intereses poéticos, como un mero recipiente formal donde cada cual vierte sus palabras. Resaltamos, en este contexto, que la aproximación de Gamoneda es mucho más conceptual que formal y que sólo es detectable como tendencia en algún poema de “Frío de límites” como el que hemos copiado. En general, este conjunto poemático presenta, es cierto, el predominio del tiempo presente –opción excepcional en el autor– como elección del umbral de la inminencia, pero también es cierto que el bloque está recorrido por una narrativa contenida y una reflexión frustrada ajenas al comedimiento descriptivo del haiku. Otra muestra de esta hibridación en la densidad expresiva entre la poesía fenomenológica de signo orientalista y las claves internas gamonedianas sería el siguiente poema:

Es su gemido corporal, es su respiración en las habitaciones cóncavas.
¡Cuanta dulzura pesa en tus labios aún, agonizante!

(LF: 1977)

presencia de lo oriental en su estética²⁸.

El injerto (o último brote) de “Frío de límites” en *Libro del frío* habla también de la porosidad de la configuración de un poemario: lo que era una estructura cerrada se ve invadida por textos de otras procedencias. Nuestro desglose termina justo donde comienza la permeabilidad de una escritura que renuncia a su acabamiento, sea éste referencial, formal, estructural o temático. Las prematuras postrimerías de las que el autor hablaba irónicamente al referirse a *Lápidas* pierden entonces su ironía: en la revisión, toda palabra poética, contingente en su posibilidad de ser reescrita, viva y enferma por esa contingencia, basculará entre lo prematuro y lo terminal.

REESCRITURAS: LO OTRO Y LO MISMO

Arden las pérdidas

El tópico, tan fácilmente aplicable a Gamoneda, que mantiene que muchos autores no escriben a lo largo de la vida sino un único libro se basa, en nuestra opinión, en dos razones: en la pura y engañosa evidencia idiolectal (en la misma medida en que, en la observación, es evidente que el sol gira diariamente alrededor de la tierra) y en el rechazo comprensible del lector impaciente e inquisidor ante las complejas modulaciones de lo reiterativo.

Cuando Gamoneda reclama para sí explícitamente el derecho de revisar de forma indefinida sus textos está también situando la reescritura en el mismo plano que la creación y, en consecuencia, la reiteración queda emplazada en el mismo centro del descubrimiento.

²⁸ La cooperación indirecta entre Gamoneda y la obra plástica de Tàpies (*¿Tú?*) constituye otro punto de contacto entre nuestro autor y José Ángel Valente (*Escritura sobre cos*) (Valente: 2004: 61). Estas aproximaciones artísticas entre las artes nos hablan de unos intereses y un clima creativo compartido, a partir del cual Jacques Ancet encuentra otros paralelismos, relativos a las trayectorias de estos dos autores y a su común consideración del acto poético como “transformation de l’expérience en événement. Un événement de langage qui es l’événement conjoint d’une parole et d’un monde” (Ancet, 2003:334).

Arden las pérdidas es un poemario revisionista incómodo para la crítica. Cada poemario de Gamoneda desde *Descripción de la mentira*, e incluso antes, promete, como decíamos, un acabamiento... y éste nunca se cumple. La promesa es cada vez más seductora y convincente²⁹, pero no se cumple. La crítica o el lector se encuentra de nuevo con una continuación, acepta el engaño del acabamiento imposible, afila su avidez de novedades y lo que encuentra, en *Arden las pérdidas*, es algo ya conocido. Estupor. *Sotto voce*, “Gamoneda siempre escribe el mismo libro”. Y, evidentemente, el sol gira cada día alrededor de la tierra.

Aunque el autor ha acotado el término “reescritura” –solapado con el de “mudanza”– a determinadas prácticas suyas revisionistas (les dedicamos los apartados siguientes), nosotros hemos decidido dilatar el concepto un poco más e incluir allí lo intentado en *Arden las pérdidas*. Es éste, ante todo, un libro recopilatorio, construido básicamente a partir de autocitas, de manera que en cada fragmento poético se pueden rastrear innumerables huellas de libros previos, incluso de *Blues castellano* (“el caldero de las penas”, EL: 466). Acumulación de huellas y balance de materiales, compendio y tabla rasa: todo lo dicho, *finalmente*, “carece desesperadamente de importancia” (EL: 467).

¿Por qué escribir entonces de nuevo? ¿De nuevo? Los más optimistas encontrarán una defensa en las también evidentes y escasas novedades³⁰. Así la

²⁹ La última promesa (2004) tiene el subtítulo título sospechosamente *finalista* de “Poesía reunida”.

³⁰ La novedad, entendida ésta como un milagro luminoso, llegaría también en el 2004 bajo el nombre de *Cecilia*. Obra escrita entre el 2000 y el 2004, estrictamente contemporánea de AP, puede ser leída como una refutación o un contrapunto de los siguientes versos de AP:

No quiero ser mi propio extraño, estoy entorpecido por las visiones. Es difícil

poner luz todos los días en las venas y trabajar en la retracción de rostros desconocidos hasta que se convierten en rostros amados y después llorar porque voy a abandonarlos o porque van a abandonarme.

(EL: 465)

Cecilia es, en este contexto, un poemario amoroso, una inesperada reconciliación con la existencia en tonalidad mayor, donde tienen cabida la levedad, la ternura, la dulzura, la sonrisa. Con ella, y frente a las turbulencias de fondo de *Arden las pérdidas*,

blancura de *Libro del frío* se torna en *Arden las pérdidas* en una visión bicolor: negro y rojo; la violencia y el grito sobreviven a la serenidad y conviven con el desconocimiento y la indiferencia. No hay punto de llegada. Después de las descripciones (“vi...”) aún se puede seguir narrando y reflexionando interminablemente porque la voluntad de la escritura coincide plenamente con el desprecio de los signos. Los paisajes son todos escombreras; la memoria, un vértigo delirante y obsesivo sin descanso, y el sujeto lírico un animal desconocido.

Así las cosas
la locura es perfecta.

(EL: 462)

podría decirse que “el aire se serena/ y viste de hermosura y luz no usada”. Los signos incomprensibles se transforman en la boca de la niña en “palabras desconocidas” (EL: 492) con las que “has dibujado el mundo en una mentira luminosa” (EL: 488), “con tu lengua atravesada por una ignorancia luminosa” (EL: 495). El retrato amoroso desborda la observación para volverse dialógico: no es sólo que Cecilia hable y sus palabras puedan ser poéticamente recolectadas (EL: 488 y 508), es que también sus ojos y sus manos establecen puentes existenciales y posibilitan la apelación (“sueña los rostros que están fuera de ti:/ mírame”, EL: 501) y la aceptación gozosa del desconocimiento y de la desaparición:

Pero también quiero permanecer desconocido en ti.
Desconocido. Simplemente envuelto en tu felicidad.
Tú distraída en tu luz y yo apenas viviente en ella, y así, imperceptiblemente amado, esperar la desaparición.

(EL: 509)

Como presencia poética, Cecilia ejerce sobre el yo poético una fascinación donde entra en juego el reconocimiento y la enajenación:

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

(EL: 500)

Y la levedad de Cecilia (“desconoces la imposibilidad”, EL: 508) es también una salvación paradójica contra el peso de la muerte. Así, las imágenes retóricas se adelgazan y, despojadas de toda condensación mítica, recrean el misterio de lo estático: “Eres como una flor ante el abismo, eres/ la última flor” (EL: 510). Gamoneda opina que *Cecilia* “no es una salvación, pero lo parece” (Demicheli, 2004: 55).

Los menos optimistas, los que no creemos que Gamoneda necesite una defensa ni un motivo para publicar ni dar dádivas novedosas, los que recelamos de los epitafios, opinamos que la reescritura de *Arden las pérdidas* se sustenta en razones internas que rechazan la progresión a favor del regreso o redefinen el avance trasmutándolo en relación. De igual opinión³¹ es Tomás Sánchez Santiago cuando escribe:

En el caso de Antonio Gamoneda, la inexistencia de una linealidad en su poesía –que no es sucesiva sino en todo caso superpuesta, visto el definitivo alcance retráctil de su última entrega, *Arden las pérdidas*– obliga ya a comprenderla no desde un *continuum* progresivo sino más bien desde un traqueteo zigzagueante que recula y avanza cargándose de adherencias y reiteraciones en algo parecido a una escritura estratificada, que implica que unos textos –sean éstos versos, fraseos estróficos, poemas o aun libros enteros– se dan en función de otros. La superación de su propio discurso no está, por tanto, en la capitulación del poeta con lo anterior dicho sino en la adquisición de nuevas relaciones de sentido para una lengua propia suspendida en la inestabilidad (Sánchez Santiago, 2004: 45).

Nos referimos a la consistencia derivada de la saturación connotativa de los signos. Antes de abordar este aspecto, no está de más una aproximación a la génesis de la obra³². En su aportación a la edición de *Donde todo termina abre las*

³¹ Y en el polo opuesto a quienes defienden una homogeneizante “poética unitaria” que, obviando la tortuosidad de la reescritura y de los particulares radicalismos del autor, pueden leer sólo el recorrido tranquilizadamente recapitulador. Es el caso de Pérez Lasheras cuando propone: “Vemos, pues, cómo en Antonio Gamoneda, principio y final de su creación artística constituyen un recorrido circular, un camino de ida y vuelta en el que el yo protagonista inicia su peculiar andadura poética con unos ideales que, al final, quedan en renuncia y en memoria poética, en pleno reconocimiento y aceptación de un presente que lleva su pasado auestas. El tono de rebeldía verbal inicial [se refiere a *Sublevación inmóvil*] se torna ronca admonición y, sin embargo, el poeta sigue recordando sus primigenios ideales de perfección como una lucha frustrada, asimilada en la belleza de plenitud del ser, del instante del vivir” (Pérez Lasheras, 1992: 663).

³² Ildefonso Rodríguez, en la presentación de la obra *Arden las pérdidas* realizada en la Fundación Segundo y Santiago Montes de Valladolid (20 de junio de 2003), sitúa en dos “arrebatos” poéticos los momentos en los que se comienza a fraguar la configuración de un nuevo libro que recogerá materiales que habían ido apareciendo a finales de la década de los noventa en diversas publicaciones. Uno de los “arrebatos” es el aquí comentado epílogo a la poesía de Blanca Varela; el otro, un prólogo al catálogo de la exposición que el pintor Luis Sáez realizó en enero-marzo de 2000 en el Centro Cultural de la Casa del Cordón (Caja de Burgos), introducción titulada “Viaje a la cumbre de Luis Sáez”. Este segundo arrebato constituye un diálogo con los lienzos del pintor burgalés, y ocuparía un lugar central –junto con los textos que acompañaron a obras de Tàpies y Barjola, y el

alas. Poesía reunida (1949-2000) de la poeta (y amiga suya) peruana Blanca Varela, escribe Gamoneda:

Los editores de la poesía de Blanca Varela me han pedido un epílogo. Yo no sé (...) lo que es un epílogo. En cualquier caso, mi trabajo es el resultado de una lectura –de una relectura– de la obra de Blanca, al que he llegado a través de un espesor en el que estaban presentes la pasión y el miedo. La experiencia ha sido fuerte para mí; el resultado, atípico, posiblemente débil, o incluso, inaceptable (HBV: 267).

El resultado fueron veintinueve fragmentos poéticos en prosa, cada uno de los cuales parte de uno o varios poemas de Blanca Varela (señalados al margen mediante un sistema tipográfico de ladillos).

Mis palabras, que pueden o no llevar consigo asentimiento, habrán podido ser extraídas también de textos míos presuntamente poéticos y publicados, pero, con mayor frecuencia, quizá, aparecen suscitados compulsivamente por la potencia compulsiva de Blanca. Hay, por lo tanto, una presencia continua de anudamientos intertextuales y, en alguna medida, estamos en una escritura de signo dialogístico (HBV: 267).

Si en *Libro de los venenos* (anterior en el tiempo) el diálogo había adoptado la forma de un gran artificio literario, en esta ocasión la palabra compartida, la lengua propia que se transforma en lengua común, transcurrirá por los cauces del mayor desnudamiento. Gamoneda retoma sus versos, los coteja con los de Blanca, se los ofrece en primera persona. Escribe Varela (2001: 27) en “Las cosas que digo son ciertas”:

Un caballo muere y su alma vuela al cielo sonriendo con sus grandes dientes de madera manchada por el rocío.

Dialoga Gamoneda:

¿Viste tú el alma del caballo, su dentadura en el rocío? Hay un caballo disecado en mi corazón. Viene de las tinieblas carcelarias; es el padre de los que en mi infancia aprendieron a llorar. ¿Quién tortura en tu país a los caballos? (HBV: 269).

relato *Fábula de Pieter*– en un posible estudio de las conversaciones poéticas de Gamoneda con la pintura, reflexión de innegable interés, aún sin realizar, a la cual es invitado, seducido, el lector/crítico desde una propuesta como *Descripción del frío* (2002).

Este es el mecanismo que puso en marcha el diálogo: “En sucesivas ocasiones, un breve y cegador aspecto textual estallaba en mi conciencia lectora” (HBV:267). En estas deslumbrantes “coincidencias” se produce una conciencia empática³³ (sobre el dolor o sobre la palabra dolorida) que desata de nuevo el curso generativo de la poesía. Principalmente, el epílogo es un ofrenda a un tú próximo, conversación íntima y directa de lo ya escrito que pierde su carácter de soliloquio, en forma de tupido tejido de intertextualidades. Las palabras de Varela se entrelazan inextricablemente con las de Gamoneda; de éstas últimas, se pueden rastrear huellas de casi todos los libros anteriores, pero de manera singular de *Libro del frío*:

Sí, es el verano. Pesan las frutas corrompidas, ves la higuera inmóviles y los armarios llenos de sombra. Tú, ¿cómo al tábano triste en el verano, también apartas de tu rostro la sarga negar de tu madre? Yo, en las maderas desgastadas por las lágrimas, duermo una siesta mortal. Descanso de ser hombre. Pero las uñas de animales inexistentes arrancan nuestros ojos en los sueños y otros días arden sustancias corporales y palomas. Tú atraviesas tu enfermedad llena de espejos; tú vas a despertar en el olvido, Blanca. (HBV: 271).

De pronto, la delgadísima, ensimismada, extenuada voz de “Frío de límites” (y toda la escritura que allí condujo) parece encontrar un anclaje en otro lugar (otra escritura próxima) que posibilita una continuidad. La lengua abocada a la extinción se abre en los numerosos vocativos, en los que la lectura se vuelve comentario, respuesta indagatoria o apelativa³⁴:

Llevas en las manos tu silencio y tus lágrimas. ¿Aún esperas regresar o morir? Te lo digo otra vez: no hay más destino que la imposibilidad. Todas las dudas están disueltas en los tristes ácidos que nos preceden. Yo sé que tus espinas no arderán en un ser viviente, falto de eternidad. Amamos causas y sílabas insoportables. Eso

³³ Hay unas concurrencias esenciales, un sustrato ético común, que motivan esta empatía y que posibilitan, hacen veraz, el *tour de force* de la proximidad en el epílogo. Muestra clara de esa base ética, que abarca también lo estético, es la presencia de Simone Weil en un poema de Blanca perteneciente, además, a un libro estrictamente contemporáneo de *Blues castellano*.

³⁴ El mismo fenómeno es detectable en el ya comentado poema de *Libro del frío* donde se “dialoga” con César Vallejo y también en otros de *Lápidas*: el que procede de un prólogo a los *Tixtos de Melibea* (1986) del poeta Luis Federico Martínez (*Edad*: 249) y el dedicado a Juan Ramón Jiménez (*Edad*: 301).

es todo. Pero, Blanca, sueña si quieres, sin embargo; sueña cifras eternas. Deshaz luego los nudos de tu lengua: sueña. (HBV: 277).

La concurrencia de algunos aspectos textuales provoca la construida voluntad de una mayor cercanía. Hay “una *confusión profunda*, de y con la poesía de Blanca: una comunión temeraria” (HBV: 268). El experimento, en su temeridad, tiene una consecuencia imprevisible: los fragmentos dialógicos no sólo contienen lo ya publicado sino también apuntes, escasos, de algo todavía no escrito. Ése es el germen de *Arden las pérdidas*, en especial de su primer bloque “Viene el olvido”. Cuando tras varias reescrituras tal semilla alcance la configuración de un poemario, no aparecerá allí el nombre del Blanca Varela pero sus palabras permanecerán soterradas en muchos versos. Señalamos dos ejemplos, aunque podrían aducirse muchos otros. El primero de ellos parte del libro de Varela *Canto Villano*, que incluye dos poemas “Oyendo a Billie Holiday” y “Flores para el oído” (Varela, 2001: 142-143). En el epílogo de Gamoneda, se lee sobre ellos:

(...) Pero la luz ha entrado en mí y trabaja como un alcohol enloquecido. Es la vejez, la hebra de la desesperanza. Billie Holiday, envenenada por sus propias lágrimas, pone su rosa enferma en mis oídos y me pierdo en la ebriedad de la melancolía (HBV: 272).

La alquimia poética ha retomado antiguos versos

Es la ebriedad de la vejez: luz en la luz: alcohol sin esperanza.

(LF:175)

se ha compartido también la audición de Billie Holiday (el lector se acuerda aquí, inevitablemente, de Mahalia Jackson) y la ha anudado con la lectura del poema siguiente de Blanca Varela (“Flores para el oído”). El destilado final es el siguiente poema de *Arden las pérdidas*:

La memoria es mortal. Algunas tardes, Billie Holiday pone su rosa enferma en mis oídos.

Algunas tardes de sorprendo
lejos de mí, llorando.

(EL: 422)

El otro ejemplo de tupida intertextualidad, de cita inmersa (oculta en el “nosotros”) en este campo de autocitas que es la reescritura, parte de estos dos versos de Varela (2001: 249-250):

sólo esto
eternidad aparente
mísera astilla de luz en la entraña
del animal
que apenas estuvo

En el epílogo, se lee (HBV: 276-277)

Mísera astilla de luz, eternidad aparente. Hemos lamido, casi amándolas, membranas invisibles, pero el error atraviesa nuestros párpados. Ha sido inútil la sutura negra: ya no tenemos miedo ni esperanza. La desnudez consiste en la revelación de las llagas. No hay más que invierno en las ramas inmóviles y la luz es un signo vacío...

En *Arden las pérdidas*, el fragmento recopila autocitas (“las palabras incomprensibles”, la “sutura negra”, “las ramas inmóviles”...) y conserva casi intacto el apunte de Varela en su primera línea, lo que propicia un “nosotros” poemático no aleatorio

Hay una astilla de luz en la apariencia de la eternidad, hemos lamido, casi amándolas, membranas invisibles, no hay más que invierno en las ramas inmóviles y todos los signos están vacíos.

Estamos solos entre dos negaciones como huesos abandonados a los perros que nunca llegarán.

Va a entrar el día en la habitación calcinada. Ha sido inútil la sutura negra.

Queda un placer: ardemos
en palabras incomprensibles.

(EL: 415)

La apropiación de la palabra de Varela no difiere mayormente de la autocita llevada a cabo en *Arden las pérdidas* como reescritura. Antes de ello, la palabra poética ha trazado un extenso recorrido construyendo mitos y socavando sentidos unívocos: al lanzar una mirada hacia atrás, recopilatoria, no hay avance visible pero sí riqueza acumulada. Y el poema puede sostenerse en esa saturación de voces: ya han ardidido todos los significados en palabras incomprensibles, todo está dicho y puede volver a decirse y es indiferente, sobrevive una música similar a aquella otra que “sin fin ni causa finge la monotonía de la sístole” (EL: 467). Cuando se escucha atentamente un corazón, se tiene la percepción nítida de dos sonidos: el latido y el silencio. Igualmente creemos que, contra toda evidencia, la saturación de significados y la profusión verbal de *Arden las pérdidas* en toda su monótona y diastólica reiteración constituyen el único medio acústico (poético, musical) que el autor dispone para que su escritura, enmarañada en la madeja del tiempo, parezca (¿finalmente?) atravesada por lo Otro, el silencio, para preservar su carácter fundacional:

Nombramos lo que ya ha sido, lo que ya ha muerto; nombramos cuanto deseamos alcanzar o tememos perder, aquellos seres, objetos y acontecimientos que acompañan nuestra existencia y le dotan de sentido; nombramos las pérdidas del mundo y el mundo que anhelamos, el silencio, las heridas, el tiempo que nos arranca el tiempo de la vida, las preguntas que no conocen respuestas y las respuestas que flotan en el viento; nombramos lugares y fronteras sin perfiles geográficos definidos, espacios vacíos, distancias sin tiempo y sin medida, ejes que enmarcan ojos, monedas que saldan deudas y condenas que certifican penas. La vida se nombra a sí misma en cada desposesión, en cada pérdida, en cada despedida; vivir es eso, nombrar lo que se va perdiendo en cada tramo del camino, convivir a cada paso con el abandono y la indigencia, sentir cómo la vida nos vence y nos enfrenta al final con la muerte. Nombramos el mundo con palabras gastadas por el tiempo, nos empeñamos en certificar el mundo con palabras heredadas y pronunciadas a destiempo, creemos vivir y sin embargo es el tiempo el que nos vive a contratiempo, ignoramos a menudo que el mundo es otro y distinto a cada paso que se da, en cada instante diferente, que el mundo renace una y otra vez en cada ser humano que lo nombra, nos da pavor pensar que el mundo es nada sin el valor fundacional de la palabra (Saldaña, 2003: 84-85).

Ése es el sustrato de *Arden las pérdidas*, reescritura iterativa que se modula en varios registros que abarcan desde el diálogo (con Varela, consigo mismo) al subrayado y el tachado: la confluencia, la insistencia o la tachadura. Tales formas remiten a un no acabamiento y, en palabras de Gamoneda, a un “no saber”, más concretamente a un “no saber aún” que “conviene a la revelación”. Así, la reescritura, contra toda evidencia, versa simultáneamente sobre lo dicho y sobre el silencio: transcurre ensimismada en el filo de la mera posibilidad de su existencia.

Reescritura intertextual

En el apartado de nuestro inventario nos referimos ya al hecho de la revisión de los poemas en su dimensión editorial, es decir, en cuanto a recuperaciones de textos ya publicados que se reeditan generalmente con ocasión de una antología. Pero la práctica de la reescritura sucede con anterioridad en otro ámbito más íntimo, el del taller del poeta, donde éste trabaja con su material mientras las palabras aún no se han fijado plenamente. Al respecto, comenta Gamoneda:

...no encuentro una diferencia inaceptable entre que unas palabras palpiten en la duda durante una hora y que lo hagan durante cincuenta años. En mi caso, creo que ha ocurrido así porque las he llevado siempre conmigo (*Reescritura: 7*)

Desde el punto de vista estrictamente temporal (una hora, cincuenta años) no resulta significativo el hecho de que un poema adquiriera una configuración diferente. Pero cuando la práctica de la revisión desborda el cauce previsible de la mera corrección, esa práctica comienza a plantear interrogantes que afectan a la consistencia misma de la materia poética. La fijación textual, ese imprescindible pilar comunicativo con el que la palabra se hace objeto “consumible”, se desvanece y deja paso a una nueva condición en la lectoescritura, marcada

entonces por lo fugaz y lo inacabado, por la deserción de la aspiración a una plenitud imposible, a una firmeza desplazada por lo imperfectivo y lo durativo.

No es tanto que las palabras palpiten en la duda durante cincuenta años, es que las palabras palpitan para siempre, pues la escritura ya no es fijación sino su mismo palpito. Más que una respuesta, la lectoescritura es el lugar donde sucede esa duda poética que no tiene fin, un presente absoluto que anega el transcurso temporal para abrirse a lo acumulativo: como si el caminante no recorriera el camino sino que lo llevara consigo, lo recolectara a medida que sucede.

La diferencia entre una hora y cincuenta años es, entonces, en las reescrituras de Antonio Gamoneda, una diferencia cualitativa: la que enfrenta el instante oculto, discreto, de una elección y el tiempo eterno de la imposibilidad de una elección definitiva. Podría pensarse este síntoma de la reescritura como una patología que afecta al corpus poético del autor, en el que la labilidad se agudiza con el crecimiento: con los años, Gamoneda ha ido dejando de escribir para reescribir compulsivamente, si bien tales prácticas, como hemos visto, tienen viejos antecedentes en él.

Desde la década de los noventa (pero también con anterioridad), sucede en lo publicado por el autor un doble fenómeno. Por una parte encontramos poemas no integrados (aún) en un libro. Así, pudimos leer composiciones pertenecientes (finalmente) a *Arden las pérdidas* en el epílogo a la poesía reunida de Blanca Varela, en *Descripción del frío* o en *Cuaderno de Octubre* sin que pueda hablarse con propiedad de “adelantos”³⁵. El lector posee de esta manera textos provisionales, que padecen posteriormente la doble transformación de la reescritura y de la integración dentro de un bloque, y éste dentro de un libro, como es el caso *Arden las pérdidas*.

³⁵ Tal consideración implicaría una concepción de la (re)escritura falsamente unitaria. De hecho, hay poemas publicados que no llegan nunca (o por ahora) a integrarse en un poemario, pasando entonces a formar parte de los varios “Exentos” que pueblan las recopilaciones.

Por otra parte, el autor retoma textos propios, que ya formaban parte de una unidad poética, los desgaja³⁶ de ella e introduce variantes. Este segundo fenómeno es el que encontramos de manera dispersa en todas las antologías y de forma ya tematizada (como indica el mismo título) en *Reescritura*, en la que nos detendremos brevemente.

Publicado en el año 2004, *Reescritura* contiene exclusivamente poemas reescritos cuyas procedencias son:

- seis poemas de *La tierra y los labios*
- quince poemas de *Subelevación inmóvil*
- dos poemas de *Exentos I* en *Edad*
- un poema de *Blues castellano*
- dos poemas de *Exentos II*³⁷
- un fragmento de uno de los bloques poéticos de *Descripción de la mentira*
- ocho poemas de *Lápidas*
- un poema de *Libro del frío*
- tres poemas de *Exentos III*

Anotamos las cifras para constatar que la gran mayoría de estas reescrituras (36 de 39) trabajan sobre textos anteriores a 1986, algunos de los cuales en esa fecha, y con ocasión de la publicación de *Edad*, ya habían sido

³⁶ Los desgaja o los injerta. Más allá del marco de *Reescritura*, un reordenamiento de bloques como el ya comentado con la integración de “Frío de límites” en *Libro del frío* ha de adscribirse al tratamiento de la revisión. También aquí se descubre la porosidad de la escritura, pues “lo que era” se cuestiona mediante una variación que repercute en la nueva reunión.

³⁷ El calado de la reescritura sobre libros conduce en Gamoneda en ocasiones hacia una completa desfiguración, como en el caso de “Exentos II”. Comentábamos en el “Inventario” que el texto inicial, titulado *León de la mirada*, de 1970, fue reescrito a fondo y ampliado, perdiendo incluso parte de su título, para ser incluido en *Edad*. Ya en *Edad* se adhiere a su título ese nota problemática de la exención: con ella, el texto original queda cuestionado en su identidad, si bien la recupera en la “resurrección” de 1990 en la edición de los Breviarios de la Calle del Pez. Posteriormente, la antología *Sólo luz* recoge seis poemas (ya rescritos en 1986), y *Reescritura* (2004) incide sobre otros dos, de nueva textualidad, que se suplantán a su versión primera en *Esta luz*. La conclusión (?), como decíamos, es un collage de textualidades, un verdadero galimatías de formas perdidas y otras encontradas, libros que se hacen y deshacen al hilvanarse versos antiguos y sus variantes.

sometidos a revisión. Podría deducirse de la selección de libros que el autor demuestra una especial “insatisfacción” por aquellos que han ido alejándose de sus claves estéticas más actuales de forma que la reescritura operaría como una “puesta al día” que oculta el rechazo de una literalidad envejecida. Pero, simultánea y paradójicamente, esta querencia por las obras primerizas o de formación nos habla de una vigencia de una escritura que puede salvarse de su caducidad con las sombras (las tachaduras) procedentes del futuro. Si el poema o el libro carece (para siempre) de una fijación que le dote de finitud, podrá curiosamente vivir de esa duda, reescribirse indefinidamente, desplazarse en el tiempo hasta respirar de nuevo con otro aliento. Por ello, no es descabellado afirmar, especialmente al hablar de *Reescritura*, que todos los textos afectados por la revisión aparecen liberados de la condena de su clausura en el tiempo pues la reescritura les eximiría de la carga de su vejez: todos los textos de *Reescritura* son textos “exentos”.

Además, forzando toda cadena de la textualidad, puede suceder que el autor decida reincorporar el poema exento, junto con los poemas “cautivos” de la misma obra, a una nueva edición, como es el caso de *Esta luz*:

Los nuevos (?) poemas ocupan aquí el mismo lugar que, en los distintos libros, tenían sus antecesores (...). Probablemente he forzado la realidad razonable (EL, “Avisos y explicaciones”: 10).

Por esta razón, las indicaciones paratextuales que datan los textos no hacen sino delatar lo problemático de toda identificación temporal. El poema desgajado de *Libro del frío* en *Reescritura* (y reincorporado a *Libro del frío* en *Esta luz*) presenta esta curiosa datación: “De *Libro del frío* [1986-1992, 2000 y 2004]” (*Reescritura*: 67).

No es casual que, finalmente (pero no hay tal final, sólo su apariencia en esa última página que el lector tiene provisionalmente entre las manos), *Esta luz* lleve como subtítulo *Poesía reunida* pues su contenido es exactamente eso: la reunión de materiales liberados de la erosión del silencio aliado del tiempo, del

desgaste, de los accesos de la edad³⁸. Aunque para tal reunión se haya forzado “la realidad razonable”, que es la clausura (y, quizá, el olvido).

De un poema a ¿otro?

Más acá de las repercusiones que las reescrituras/reincidencias proyectan sobre la configuración de cada poemario o antología, nos encontramos con la peculiaridad de poemas proteicos, que plantean insólitos interrogantes a cerca de su legibilidad o su legitimación.

La constancia de reescrituras ha sido tradicionalmente resuelta a cuatro manos por la crítica y/o el editor en los apéndices de variantes. En el caso de Gamoneda, *Edad* incluía tal apéndice, elaborado parcialmente por Miguel Casado, quien anotaba cambios puntuales y otros más significativos y esbozaba una somera interpretación de ellos en la *Introducción*. Deja también allí constancia de que el salto de *Lapidario incompleto* a *Lápidas* no se incluye en el apéndice³⁹ “porque su complicación obligaría casi a reproducir ambos textos completos y ambos son muy extensos” (Casado, 1987: 11). Además, algunas variantes señaladas para *Exentos II/Pasión de la mirada* sólo registran anotaciones como “el poema ha sido muy remodelado”, o “fuertemente transformado”. Por otra parte, el mismo crítico registra en un nuevo apéndice de variantes, titulado “Versiones antiguas”, las transformaciones ocurridas en *Esta luz*.

Dejando de lado la utilidad “poética” de esta labor, su interés o incluso su legibilidad, hay que tener en cuenta la opinión del autor que en sus advertencias,

³⁸ La soltura con que Gamoneda encara su escritura del pasado nos recuerda, por ejemplo, el tratamiento de Gonzalo Rojas en sus recopilaciones, tal y como lo relata Gonzalo Sobejano: “Esta poesía [de Rojas] es una autoantología en formación perpetua, dentro de la cual, según el lugar de publicación y sobre todo según el tiempo de la misma y la sazón del poeta, éste quita, pone, reordena. A Gonzalo Rojas no le importa la cronología de los textos: un poema de 1940 sucede a otro de 1960, y no pasa nada. O pasa algo: pasa que queda probada la actualidad de toda poesía alta; y pasa que –si se mira a las fechas– un poema de ayer resulta vivificado por otro de hoy, o éste por aquél. Savias comunicantes” (Sobejano, 1987: 66).

³⁹ Casado realiza con gran brillantez esta tarea contrastiva en su artículo “Un ejercicio de comparación: *Lapidario* y *Lápidas*” (Casado, 1993:119-134).

si bien nos proporciona algunas claves de las transformaciones, no considera necesario descender al detalle del registro exhaustivo de las variantes.

Con o sin tal registro, lo cierto es que la lectoescritura se desdobra: autor y lector cuentan en su haber poemas con varias literalidades. Se dice que James Joyce deseaba para sus obras un lector ideal aquejado de un insomnio ideal. ¿Qué tipo de lector solicitan estos poemas reescritos? No será, según nuestra opinión, un lector estrábico, capaz de enfrentarse a la heroica labor de contrastar versiones *detenidamente* sino un lector colaboracionista que *no se detenga*, que coopere activamente en el proceso de la reescritura aceptando el silenciamiento, leyendo precisamente no sólo “lo que subsiste” sino también el proceso por el que subsiste lo que en otro tiempo tuvo otra expresión textual. En esta labor cooperadora (que el crítico como representante del lector ideal ha de asumir) se requieren igualmente buenas dosis de insomnio o desvelo ideales, siquiera sea por aquello de saborear en la lectura el paso prolongado y sinuoso de la pérdida y del hallazgo⁴⁰. A este estado anímico nos referíamos cuando comentábamos el desconcierto de encontrar el poema reescrito de *Blues castellano*, “Paisaje”, asombrosamente cercano, vivo en la actualidad de una poética que aparentemente ha transcurrido por derroteros muy alejados de aquellos planteamientos de finales de los sesenta.

Estas apreciaciones tienen mayor relevancia cuando se comprueba que el autor no refrenda una lectura reduccionista, es decir, no aspira a que los poemas reescritos desplacen o anulen a los originales, y reclama para todos ellos el mismo estatus de legitimidad. Sobre la mudanza de *Lapidario incompleto* a *Lápidas*, anota:

⁴⁰ Caso particular es el de la reescritura de *Descripción de la mentira*, consistente en la tachadura de un único verso: “Ah la mentira, ciencia del silencio” (*Edad*: 280), suprimido en *Esta luz*, p. 218. Para inscribir esta tachadura, en *Reescritura* se reproduce una parte del bloque poemático donde figuró el verso tachado, vacío que obliga al lector desvelado a buscar lo suprimido (con lo que el verso queda paradójicamente subrayado) y a encontrar una razón para la supresión. Aportamos una idea: el verso en cuestión es de los más citados a la hora de glosar el complejo sentido de “la mentira” dentro del libro; el autor, con la tachadura, ha podido pretender deshacer esa supuesta univocidad de la definición explícita para preservar “la doblez” (Candau: 1994:84) que “la mentira” sostiene en DM y que da origen a la larga descripción anunciada en el título.

...yo amo y definiendo por mía aquella primera, distinta y dolorosa prosodia; como ésta de ahora, contiene *mi* memoria de la ciudad donde vivo... (*Edad*: 368).

y, en referencia al conjunto de lo reescrito, añade:

Tampoco quiero entender que los primeros o los segundos sean, en exclusiva, los poemas legítimos; cada uno de ellos es lo que es; los segundos habrán padecido mudanza parecida a la que sucede en los seres vivos; habrán padecido la mudanza que me ha sucedido a mí (*Reescritura*: 6).

Reescritura y mudanza se anudan así íntimamente. En cuanto a la manipulación que tiene lugar en la reescritura, ésta varía de unos poemas a otros si bien el “trabajo se inicia y fundamenta en la eliminación, en la tachadura”, con la finalidad de que “el poema se libre de lo que no es materia poética” (*Reescritura*, “Advertencias”: 6). Ello puede implicar desde el retoque leve, apenas perceptible⁴¹, hasta una transfiguración profunda. Observemos esta última metamorfosis reproducida en laboratorio y a dos columnas (aunque tal análisis fuerce también “la realidad razonable” para deslizarse hacia la crítica estrábica):

No llores que aun tienes
el viento y la distancia.

Acaricias mi garganta
con tu voz y tu mano lejanísima.

El amor es viento. Sin remedio,
el abismo se asoma a tu mirada.

Oscura: bebe en el viento
el olor a tristeza de mis manos.

Es cierto que me nublas la garganta
con tu llanto y tu mano lejanísima.

Aún no llores: en el aire bebes
el olor a tristeza de mis manos.

1947

2003

⁴¹ Por ejemplo, cinco de las siete notas que figuran en la página 51 de la antología *La voz de Antonio Gamoneda* (2004) recogen esas leves variantes: en la lectura en voz alta de sus poemas, Gamoneda también reescribe (omite un artículo, reemplaza “llagas vivientes” por “llagas hirvientes”, etc.). Ignoramos hasta qué punto esos cinco detalles proceden de la mera improvisación del acto de leer en voz alta pero, conociendo los juicios del autor, nos aventuramos a considerar toda reescritura, la más leve y la más radical, como resultante de la inevitable improvisación que la vida (la voz, la relectura...) impone a esos seres vivos llamados poemas.

El poema pertenece a *La tierra y los labios*. La réplica de 2003 está construida sobre la eliminación que borra “explicaciones, informaciones o razonamientos derivados de pensamiento discursivo que se adhirió al pensamiento poético” (Reescritura: 6). En este sentido, el esencialismo reductor, el *ars cisoria*, vendría a despojar a lo poético de la contaminación de lo discursivo. Este paso se lleva a cabo mediante supresiones (los “razonamientos” de cuatro de los ocho versos del poema inicial), una elección de términos “neutros” (de “nublar” a “acariciar”, de “llanto” a “voz”, de “llorar” a “oscura”) y una reafirmación de lo que pervive, en forma de hallazgo arqueológico que confirmara la escritura posterior del autor. Éste último aspecto es, en nuestra opinión, el más relevante, pues añade al acto de la tachadura una oculta voluntad afirmativa: el poeta que tacha parcialmente su escritura revalida lo no tachado, a la búsqueda de esa sustancia última que cada poema guarda dentro de sí como el bloque de piedra guarda la escultura:

Hubo textos (bastantes, ya lo he dicho) que repitieron su escritura; algunos de éstos, como hace el escultor en el bloque de peña, he tenido que sacarlos de otros en cuyo interior permanecían ignorados hasta por mí mismo (*Edad, “Advertencias”*: 71).

Si lo que queda del poema se abre a una causa musical, pienso que el poema volverá a ser. Habré leído, interrogado, ‘presionado’ lo que quedaba del poema hasta *hacerlo cantar* otra vez (*Reescritura*: 6)

Recuperar una música mediante “presión”, además de conllevar una cierta voluntad torturadora, es también una vía tortuosa de salir al encuentro del poema reconociéndolo, apropiándolo de nuevo, subrayando en lo reiterativo lo que ya estaba en él como lenguaje propio⁴², aunque tal adquisición sólo haya ocurrido en el tiempo y sólo pueda ser señalada con la marca de una tachadura.

⁴² Sobre el lenguaje propio (re)construido en la (re)escritura, anota Tomás Sánchez Santiago que estas prácticas no responden “a la pretensión de instituir un discurso apropiado y seguro (el concepto de ‘propiedad’ no conviene a quien nunca da por sentada su escritura)” (Sánchez Santiago, 2004: 47). La apreciación es valiosa, y la utilizamos para matizar el sentido del título general de este punto de la investigación: la *lengua*

Algunas mudanzas consisten sólo, como confiesa el autor, en “una breve supresión; breve, pero a mi entender, poéticamente decisiva” (*Reescritura*, “Advertencias”: 6).

Una mirada valorativa

Dentro del ámbito de una escritura que se tensa hacia la abstracción y el laconismo, la reescritura viene a añadir nuevas tensiones, a enturbiar las expectativas de quien esperaba un puerto de llegada.

No encontramos en Gamoneda un interés en la corrección (re)decorativa sino operaciones quirúrgicas de salvamento. Observa Miguel Casado al respecto que en la reescritura

se cruzan en este punto dos voluntades: la de seguir buscando tenazmente el poema dentro del poema [...] y la de leer el conjunto de la obra como un relato, con un valor de historia personal o poética (Casado, 2004: 626).

“Leer el conjunto de la obra como un relato” significa en este caso algo totalmente alejado de un principio maximalista pues se trata de que lo fijado en el tiempo se deje contagiar por la memoria, lugar donde laten y confluyen el presente y el pasado. Se trataría de reproducir la vejez de la expresión, lo que subsiste cuando los poemas envejecen y están todavía vivos, todavía cantan. Sobre los no reescritos cabría aventurar que han envejecido con dignidad o bien que poseen una música cerrada que impide entrar de nuevo en ellos:

El fracaso [en la reescritura] estuvo servido cuando reencontré con una música cerrada. Hace cincuenta y más años yo escribí sonetos. He querido rescribir alguno, pero no: lo único posible eran *correcciones*. Se quedaron como estaban (quizá no ocurrió lo mismo en 1986) y no sé muy bien lo que será de ellos (*Reescritura*, “Advertencias”: 7).

propia no es una parcela vallada sino el territorio que se hace y deshace en los pasos del caminante.

A quien sigue estas divagaciones del autor le queda la duda de si ese “fracaso” de la reescritura revela una oculta satisfacción o tal fracaso ha de entenderse como una rendición. O ni lo uno ni lo otro: nosotros proponemos una tercera interpretación más inquietante con la que insistimos otra vez en nuestra comprensión de esta reescritura como tachadura y reafirmación: la poesía reunida en *Esta luz es toda ella* la reescritura del relato al que aludía Casado, operación que en ocasiones puede detectarse en una supresión o en un cambio y que en otras (como en los sonetos) resulta transparente, fantasmagórica, pero no por ello menos real.

Para componer *Esta luz*, opinamos, Gamoneda releyó y reescribió cada uno de sus poemas en una especie de “causa compulsiva” (EL, “Avisos y explicaciones”: 10) de índole organicista, vital, como si se tratara de una metamorfosis no sólo parecida sino igual “a la que sucede a los seres vivos”. La reescritura es la sangre que circula por las venas de los poemas o éstos mismos son algo “respirable”:

Ocurre que mi respiración se ha modificado [con el tiempo] y que quiero respirar el poema con mi naturalidad de ahora (CS: 84).

La concepción organicista ya estaba presente en el modo en que Gamoneda construye su mitología personal a través de recurrencias que saltan de un poema a otro, de un libro a otro y que motivan también en buena medida la reescritura como camino en espiral. El peso y la constancia de este hecho en la poética de Gamoneda repercute abiertamente en la lectura y en la crítica en forma de una nueva paradoja. Por un lado, las unidades poemáticas (poemas, bloques, libros) apenas pueden leerse como entidades aisladas pues su organicidad siempre remite a otro lugar (a algo ya dicho y a algo por decir en la reescritura) de la misma manera que un órgano remite a otro, funciona gracias a otro. Pero, por otro lado, como organismo vivo, la escritura se negaría a la contextualización (por ejemplo, poemas de juventud *versus* poemas de madurez) de una lectura lineal para delatar su no acabamiento precisamente en el espacio de la recuperación. *Lo escrito queda arrinconado por el acto de escribir.*

La palabra poética pierde en este juego de la reescritura la dureza del vidrio... y también su fragilidad. Resistente y maleable como el plomo, podrá albergar en alguna medida la realidad íntima: la precariedad existencial ensartada entre la memoria y el silencio.

Una última anotación sobre la reescritura como labor de equilibrio entre la tachadura y la recuperación. Reescribir también es, en Gamoneda, un acto de conciencia reflexiva que implica un ánimo destructor ante la fijeza mortal de lo (ya) impreso. El acto de (re)escribir es también el de (re)memorar y de (re)vivir: lo escrito, un testimonio fósil atrapado en la página impresa. Lo (ya) escrito traiciona el verismo (la no ficcionalidad) de lo escribible. Hay en la reescritura una nueva confianza depositada en la palabra como conocimiento, un rescate violento contra toda caducidad, una aproximación lateral a la muerte. Cuando la reescritura adopta los modos de la tachadura, y éste es el caso, atañe no sólo a la fijación, sino también a una negación de la sobreabundancia de lo impreso, que conduce inevitablemente a una trivialización de lo que se deseaba expresión esencial. Cuando la palabra, la propia y la ajena, se ve aquejada por doquier de una inflación que desvaloriza la confianza en la raíz poética, reescribir tachando adquiere un nuevo sentido: preservar la dignidad del silencio.

REFLEXIONES TEÓRICAS DEL AUTOR

En la década de los sesenta se produce en la poesía española una vigorosa irrupción de la reflexión sobre la escritura desde dentro de la propia poesía. Como atinadamente ha subrayado Pérez Parejo (2004), en esta novedosa preocupación metapoética, que implica una triple postura crítica (del lenguaje, de la ficción poética y de la autoría), participan tanto los miembros de la Generación del 50 como los Novísimos. La metapoesía deviene tema o sustancia fundamental de gran parte de la poesía española de la segunda mitad del siglo XX, y es esa

omnipresencia lo que permite hablar de un fenómeno unitario al margen de las corrientes generacionales o de las diferencias entre autores⁴³.

Los factores que influyen determinantemente en el surgimiento de lo metapoético en ese preciso momento son conocidas (Pérez Parejo, 2002: 261 y ss.): la lectura de poesía extranjera donde el discurso crítico estaba presente; la formación intelectual de los poetas, en contacto ahora con las modernas corrientes teóricas (estéticas, semióticas o filosóficas) que giran alrededor del lenguaje como conocimiento; la necesidad de un cuestionamiento explícito (que implica una oculta justificación) de las relaciones entre la poesía, el utilitarismo y el poder, etc. Tras estas coordenadas circunstanciales, la reflexión metapoética apunta hacia una metafísica de la contemporaneidad desde la estética:

... no sólo con la metapoesía el poema ha iniciado un proyecto cognoscitivo de sí mismo, sino que trasciende esa primera función para realizar un proyecto cognoscitivo del lenguaje y, en último término, de la realidad, señalando el carácter fragmentario e ilusorio del mundo y el carácter problemático de la representación artística (Pérez Parejo, 2004).

Las reflexiones sobre poesía, desde dentro y fuera de la suya, de Antonio Gamoneda pueden enmarcarse en este clima general con las siguientes particularidades. En primer lugar, el principal cauce es su escritura poética. Allí, a lo largo de los años, la metapoesía supone una reflexión autorreferencial de la palabra, de su validez, de su consistencia y de sus límites. La perplejidad y el extrañamiento ante los signos se aúnan en la perplejidad y el extrañamiento ante la experiencia vital/mortal, y sobre ambos se produce el mismo efecto, paradójico por simultáneo, de acumulación y vaciamiento de sentido. La palabra queda explícita y autorreferencialmente desgajada de toda Verdad pero su valor en el mismo acto del cuestionamiento se concentra sólidamente en el testimonio de una

⁴³ Creemos que el análisis del fenómeno realizado por Pérez Parejo, basado en la presencia de símbolos comunes a la mayoría de las metapoéticas, resulta valioso como visión de conjunto, pero poco elucidativo en cuanto a las disparidades de cada poeta, revisión que exigiría algo más que el análisis de poemas y obras en las que aparecen tales símbolos.

supervivencia residual: “Este relato incomprensible es lo que queda de nosotros” (DM) y “Queda un placer: ardemos / en palabras incomprensibles” (AP).

Las reflexiones críticas, decíamos, son posteriores al hecho poético y no parten de consideraciones previas apoyadas en la lectura de las teorías textuales contemporáneas. Si el autor defiende que “...en poesía, yo sólo sé lo que pienso cuando me lo dicen mis propias y ya escritas palabras” (PEM: 212), se puede deducir que su especulación teórica también va a la zaga del “pensamiento” en su poesía. Dicho de otra manera: Gamoneda no es un profesor universitario que alterna la investigación con la poesía; es un poeta que lee, de forma autodidacta, a clásicos y modernos y que sólo ocasionalmente reflexiona, y con parquedad, sobre su labor. Sus opiniones y convicciones ocupan poco espacio: las dispersas en las inevitables entrevistas; los avisos, preámbulos y advertencias con que acompaña habitualmente a sus libros; la recopilación de ensayos que es *El cuerpo de los símbolos* y algunas colaboraciones o encargos, entre los que se destacan dos composiciones breves: *Conocimiento, revelación, lenguajes* (CRL en adelante), publicado en el año 2000, y *Poesía, existencia, muerte*⁴⁴ (PEM), de 2002. Estos dos últimos textos focalizarán este capítulo.

El autodidactismo y la soltura frente a la rigidez académica explican que las apoyaturas teóricas de CRL y de PEM sean tan dispares (y casi irreconciliables si se exige una crítica estandarizada) como Aristóteles, Eliot, José Luis Pardo, Octavio Paz, Carlos Piera o Kate Hamburger. Insistimos en que, ante todo, Gamoneda reflexiona desde su propia experiencia poética y, por muy taxativas o contundentes que puedan parecer sus convicciones, éstas han de leerse en su medio natural, es decir, contaminadas por la perplejidad de su metapoesía. Nos

⁴⁴ El ensayo “Poesía, existencia y muerte” apareció por primera vez en la revista *Europe. L’ardeur du poème* (nº 875, marzo de 2002) y en francés. Nosotros citamos por su reedición en castellano dentro de la antología poética *Atravesando olvido* (México, 2004) de la editorial Aldus. Puede consultarse igualmente en los números 12-14 de la revista *Tropelías* (p. 551-556), años 2001-2003. “Conocimiento, revelación, lenguaje” es algo anterior (2000) pero la gran mayoría de las propuestas y desarrollos argumentales son comunes a ambos, al tiempo que reproducen viejas convicciones recogidas en el *Cuerpo de los símbolos*, en diversas entrevistas extensas y en otros artículos como “Poesía y literatura: ¿límites?” (2002). Nos centramos en los dos artículos por presentar una formulación más compacta, una mayor voluntad dilucidatoria y una articulación global que relaciona los subtemas tratados.

interesa enlazar o explicitar esa relación, y a ello nos conducirá el análisis de sus propuestas teóricas.

En los dos artículos señalados, habla Gamoneda de la poesía en general para centrarse después en la tradición moderna (desde el Renacimiento), pasar de ahí a ciertos rasgos relevantes en la poesía estrictamente contemporánea (el hermetismo, el minoritarismo) y aludir también a su poesía en este contexto.

Dos son las grandes líneas de pensamiento de los artículos: la a-ficcionalidad del discurso poético y su carga moral.

Parte Gamoneda de la existencia de dos lenguajes, el informativo y el de creación/revelación, “que no son equivalentes ni están constantemente comunicados entre sí” y que “divergen por su función y también a causa de estar regidos por ‘legislaciones’ distintas” (CRL: 11). El lenguaje informativo (utilizamos siempre expresiones de los dos artículos reseñados) es un medio comunicativo convenido, domesticado, palabra normativizada, con potencia denotativa, que puede ocasionalmente cargarse de “sentimentalidad o de ornamentación”. Es el lenguaje que sirve para “decir cosas tan serias como ‘te amo’, o explicar las causas del hambre en las tres cuartas partes de la población mundial o escribir obras como (...) los *Episodios nacionales*, salvadas sean todas las distancias” (CRL:13). Frente a este lenguaje informativo, que como puede comprobarse incluye también obras literarias, existe un lenguaje poético, de creación/revelación, que constituye una “potencia suprema” en el hombre (CRL: 13). No versa sobre lo conocido sino sobre lo Desconocido, lo aún no nombrado: “Crea aquello que no existía” (CRL: 9). Esta premisa de Gamoneda introduce una primera inestabilidad en su discurso: si bien la palabra poética es creación, no lo es *ex nihilo* ni es mera ficción sino “revelación”:

La poesía es una realidad que nace al revelarse, una existencia cuya naturaleza es la revelación (PEM: 216)

El término “revelación” resulta oscuro, quizá en buena parte por su connotación teológica y misteriosa: aunque Gamoneda acota que “nada tiene que ver esta ‘revelación’ con la trascendencia” (PEM: 212), de la escritura de

creación/revelación “se deduce el que sin grandes reparos, podemos llamar *lenguaje órfico*” (CRL: 22). El autor no pretende explorar la paradoja de cómo puede crearse algo con la palabra a partir de ese extraño silencio previo, cuya entidad ignoramos, también llamado lo “innombrado” que “no suscita conciencia” ni “tiene existencia intelectual” (CRL: 9). Algo de lo Desconocido se revela en la palabra poética, propone Gamoneda, sin que ello implique la determinación de un referente externo. Así, defiende que el lenguaje poético, más allá de su función denotativa y incluso comunicativa, crea una realidad en el lenguaje y un conocimiento referido a esa realidad misma. Y, sin embargo, el lector de Gamoneda *sabe* hasta qué punto su poética se apega a un rígido realismo biográfico. La tensa articulación entre realismo, hermetismo y orfismo es “resuelta” teóricamente mediante esa pieza clave de lo poético (creación/revelación) que es el símbolo:

El símbolo no remite obligatoriamente a otras realidades porque las tienen consigo en el cuerpo verbal.

Hemos tropezado con el símbolo. (...) Yo hablo del símbolo en el contexto poético. En éste, el símbolo no es una suplencia de la realidad, sino que él mismo es una realidad. Dicho de otra manera: el símbolo poético es, en su naturaleza, aquello mismo que simboliza. Si yo digo: “Esta casa estuvo dedicada a la labranza y la muerte”, cabe sospechar una carga simbólica en las palabras, porque se advierte algo relacionado con la energía poética del símbolo. Es verdad, pero también ocurre (y téngase en cuenta que la poesía no es escritura de ficción) que “esta casa estuvo histórica y realmente dedicada a la labranza y la muerte” (CRL: 17).

El símbolo, desde esta perspectiva, es pues el lugar exacto donde confluyen la energía poética y la realidad, el testigo elocuente también de la no ficcionalidad poética.

Bajo estos planteamientos resuenan varios ecos e intenciones que intentaremos desbrozar. En primer lugar, el problema de lo ficcional en lo poético y en lo literario, cuestión que ha suscitado un enorme interés principalmente desde diferentes corrientes, comenzando por los formalistas rusos (Sholovskij), los estructuralistas praguenses (Mukarovský) hasta la pragmática, que centra su investigación en los aspectos cognitivos, institucionales y sociales que rigen los

procesos de producción y recepción de los textos literarios. No es este el lugar para realizar un repaso a tales teorías sino para comprender el por qué de las propuestas teóricas de Gamoneda. Según su disertación, “las presencias son realidad en el símbolo” (CRL:16-17) y la poesía genera “un conocimiento de la realidad que ella misma crea, conocimiento de la realidad que ella misma es” (CRL: 18). Tales premisas son compartidas con los autores de la llamada *poética del conocimiento*⁴⁵, quienes, a pesar de sus diferencias, coinciden en considerar

...la poesía como una forma de descubrimiento íntimo y de elucidación moral (...) pero igualmente están convencidos de que la poesía intenta ser conocimiento de una realidad que existe gracias al mismo poema que la descubre (Provencio, 1988: 14).

La autenticidad parece ser una preocupación esencial en estos artículos de Gamoneda cuando delata críticamente unas prácticas poéticas “minirrealistas” bien asentadas en el mercado:

En España, ahora mismo, se postula (...) una poesía (?) articulada con significaciones (con no-significaciones, más precisamente) que resultan armónicas con las emanaciones pseudosemánticas del poder (PEM: 219).

Con este sucinto comentario, las reflexiones metapoéticas, que en principio podrían suponerse como meras deducciones o notas aclaratorias a algunos supuestos internos del autor sobre su propia poesía, saltan al ruedo de los nada nuevos enfrentamientos entre corrientes poéticas en el suelo patrio. La defensa de una praxis poética es también una implícita, y no tan velada, toma de postura ante el discurso predominante de “la última poesía española” arropada por el mercado y buen parte de la crítica, generalmente periodística⁴⁶, que se sustenta

⁴⁵ Pozuelo Yvancos (1996: 91) sintetiza las proposiciones centrales de esta corriente y Pérez Parejo (2002: 244) reproduce con detenimiento el marco histórico que enfrentó a una *poética de la comunicación* con otra *del conocimiento* en relación con las críticas y disidencias que marcaron el fin de la poesía social y el nacimiento de nuevas concepciones estéticas en la década de los sesenta. Véase también Debicki, 1986.

⁴⁶ La voces discordantes ante los modos *blandos* de la crítica periodística estarían representadas, por ejemplo, por el Colectivo Alicia Bajo Cero (1994). En el ámbito de lo académico, esta cuestión de qué es o cómo ha de ser la poesía de calidad se ha sumido en

en valores como la nostalgia, la inteligibilidad, la armonía expresiva, la no conflictividad de la experiencia estética, etc.

Conviene hacer alusión a las razones de Gamoneda para la poesía “hoy”. En primer lugar, que en la lectoescritura poética se intensifican nuestra conciencia y nuestra vida y que la poesía genera un placer “que es una forma de reparación de la conciencia desdichada” (CRL:25).

En segundo lugar, frente al lenguaje informativo y frente a los degradados minirrealismos, la poesía contemporánea porta una peculiaridad explicable históricamente: una subjetivación radical que se expresa frecuentemente en un hermetismo o irracionalismo no gratuito.

La Historia reciente (el medio milenio) ha sido causa de la existencia del lenguaje de creación/revelación, y no es excesivo concluir que éste es el único lenguaje, cualquiera que sea el género dentro del cual se manifieste, dotado de sustancia poética en términos de coherencia histórica (CRL:28-29).

El otro gran tema de los artículos es la justificación “moral” de la poesía. No es irrelevante recordar que *Blues castellano*, la primera obra de madurez del autor, estaba recorrida por una preocupación social muy apegada, es cierto, a su contexto histórico pero basada principalmente en una especial atención y sensibilidad hacia la injusticia y el sufrimiento ajeno. Si bien en obras posteriores estos contenidos parecen haber sido desplazados por un acento subjetivo, no lo han sido en su concepción de la poesía:

La poesía no ignora la realidad exterior. Sabe que esta realidad se da en un mundo difícilmente amado, organizado según normas de injusticia. Sabe –con

una polémica más general, rica y conflictiva, que es la de la constitución de un canon literario, labor solapada, como señala Pozuelo Yvancos, con “la cuestión pedagógica y en un sentido amplio la de la política cultural” (Pozuelo Yvancos, 2000: 21). No faltan posturas, como la de Alfredo Saldaña (1999), que denuncian, en los minirrealismos y en la poesía española contemporánea más leída, carencias tales como la falta de una postura crítica ante lo social y lo cultural, la desactivación de los principios rupturistas de las vanguardias y la incapacidad de establecer un diálogo sustancioso con la tradición; paralelamente, se necesitaría desde la crítica un desplazamiento epistémico que atendiera a las propuestas realmente innovadoras, esto es, una sensibilidad crítica postmoderna.

dificultad, pero sabe— que acomodarse en el pensamiento débil es una inmoralidad; consciente o inconsciente, pero inmoralidad, y que la banalidad cotidiana, entendida como un valor poético, resulta grotesca frente a la gravedad de vivir y morir en este mundo. Desde esta convicción, digo que el lenguaje domesticado se opone estúpidamente a la poesía (PEM: 219).

Hasta aquí, un resumen de los dos artículos. Nótese que lo que comenzaba siendo una aclaración más o menos divagatoria sobre qué es la poesía se convierte rápidamente en un verdadero alegato defensivo (con embestidas directas) donde salen a la palestra las relaciones entre poesía, poder y mercado, la ficcionalidad, el hermetismo, la recepción, etc. Cada una de estas cuestiones plantean preguntas graves y urgentes que afectan a la totalidad de la estética contemporánea y también a la supervivencia de la poesía en nuestros días. Esbozaremos algunas señales en relación con la práctica poética del autor.

El primer cuestionamiento que afecta a la poesía contemporánea, y de manera más concreta a la poesía de Gamoneda dentro del panorama poético español, es el del hermetismo. Contemplando la frondosidad de los por él llamados minirrealismos, ciertamente la batalla parece estar perdida, por más que las razones históricas alegadas confirmen al irracionalismo como el único heredero válido de la tradición moderna. De igual opinión parece ser Steiner al encarar las “dificultades ontológicas” (las más severas) de la poesía más auténtica en su ensayo “Sobre la dificultad” (Steiner, 2001). Respaldarse en la tradición como argumento validador o en la historia como fiadora de coherencia poética presenta la debilidad de aproximarse a tesis presuntamente reaccionarias que son convenientemente matizadas en el artículo. Más allá de la justificación histórica, el lenguaje de creación /revelación se yergue como una de las formas de rebeldía (junto a otras “también minoritarias”, CRL: 31):

Sólo la rebeldía del pensamiento utópico, la rebeldía del pensamiento poético utópico, que resultará irrealista y anormal respecto a la despreciable y débil normalidad al uso, tiene dignidad (...) Sólo (...) la rebeldía de la creación libre puede ser crítica y mantener valor moral frente a la existencia dirigida. Éste es un asunto para la conciencia, pero lo es lo es también para el lenguaje (CRL: 21).

Y sobre la conciencia:

La poesía no es, en modo directo, un instrumento para transformar el mundo, pero sí un instrumento para afilar las conciencias. Se trata, quizá, de la última resistencia y es una resistencia con valor moral. Contrariamente, acomodar la poesía a la convención de una normalidad criminal es, a su vez, una estupidez pasivamente criminal (PEM: 219).

Estas afirmaciones, que sólo son significativas bajo el peso de la acusación y de la sospecha, parecen responder a la dramática pregunta de Hölderlin: ¿para qué los poetas en tiempos de miseria? El tono agresivo y arrogante de Gamoneda constituye a todas luces la defensa rebelde y orgullosa de quien cree en la existencia de un espacio irreductible al pensamiento débil y a la banalidad: “la poesía es, ha de ser, sobre todo ahora mismo, un lenguaje desesperado” (PEM: 221). El enemigo no está fuera. A pesar de la precariedad íntima del lenguaje poético (su cuestionamiento metapoético, su extenuación, su íntima desesperación) es imprescindible formular estas consignas y alzar la voz: quizá el acto de protesta y afirmación trascendental “puede no ser más que una argucia inconsciente para no despreciarme a mí mismo” (PEM: 220)⁴⁷.

A similares motivaciones de autoafirmación y defensa de la validez moral de lo poético responde otro asunto de ambos artículos: la distinción de poesía y literatura a partir de la no ficcionalidad de la primera. No se trata de un mero juicio estético⁴⁸:

⁴⁷ El trascendentalismo de la escritura como polo opuesto a la trivialidad avoca a una particular neurosis donde juegan su baza el fracaso y el desprecio. Ya en 1986, en una entrevista, reconocía el autor: “A mí me da miedo escribir. ¿Qué quiero decir? Pues que yo, que tengo la necesidad, la vocación y hasta el deseo de escribir, me da miedo hacerlo. Tengo una relación neurótica con la cuartilla en blanco (...). ¿Y por qué tengo miedo a escribir? Primero, porque me espanta la trivialidad; segundo, porque me espanta el retorcerme el rabo a la literatura para huir de la trivialidad y caer en la pedantería. Después, porque me da miedo también el acto de confesión, de impudor, que supone la manifestación poética. Y por último, porque tengo una imagen o idea magnificada del objeto poético (...). Yo no tengo la humildad suficiente para decir: voy a hacer lo que buenamente sepa (...). Entonces hay una conciencia de impotencia que se conjuga con la necesidad de escribir. El resultado es el mismo. Yo sé que cada acto de escritura es un fracaso. Y ese fracaso da miedo” (Pérez Chéncho, 1986: 35).

⁴⁸ Pero también es, confusamente, un juicio valorativo sobre la calidad estética: “...insensiblemente, estoy dando en utilizar la palabra ‘poesía’ en tal manera que poesía va haciéndose sinónimo de calidad. No es un valor seguro pero algo hay indicado en esta propensión” (CS: 48). Una consecuencia extravagante de este planteamiento es que la

La literatura *representa* y, con independencia de su importancia estética, no es más que ficción; la poesía *crea y revela*, y sobre todo, no es ficción ni representación ni (...) “*se parece a la vida*”. ¿Qué es entonces la poesía? Lo diré de una manera económica: la poesía es parte de la vida, es su emanación más intensa... (PEM: 221)

Las perspectivas teóricas sobre la ficcionalidad o no ficcionalidad de la lírica han de insertarse en el marco global que para el tema señala Pozuelo Yvancos: la importancia de esta cuestión en las actuales teorías literarias se deriva de que

...no es una zona más de la teoría, sino un eje que incide en su raíz, puesto que afecta a muy diferentes fenómenos. Por un lado, a la ontología, qué es la literatura; por otro lado, a la pragmática: cómo se emite y recibe la literatura; también a la retórica: cómo se organizan los textos ficcionales. Afecta asimismo y de modo medular a una teoría de los géneros. De hecho la “diferencia” que Hamburger (1957) y recientemente Genette (1991) plantean para la poesía lírica radica en su peculiar y a mi juicio discutible, estatuto marginal frente a una poética de la ficción, que sería desarrollada en las modalidades narrativas (incluyendo allí el drama). O por enunciar un fenómeno de creciente interés: al género autobiográfico le es capital la discusión sobre el estatuto ficcional, porque su carácter fronterizo (...) compromete precisamente el lugar de definición de la calidad veritativa o no de sus aserciones, proclamadas verdaderas por un narrador que las autentifica. He aquí un nuevo problema: el de la enunciación, el “yo” literario y el “yo real”, etc. Fenomenología, ontología, pragmática, narratología, retórica. Ninguna zona de la teoría literaria se ve libre de esta cuestión, que a esa centralidad debe su interés actualmente crecido (Pozuelo Yvancos, 1994: 266).

La consideración de una poesía adosada a alguna forma de verdad (histórica y subjetiva), esto es, como materia existencial que remite a lo colectivo y a lo individual, es mantenida por Gamoneda en su exposición teórica pero replanteada parcialmente en su escritura cuando el peso de la lengua como pasión contamina el contrato entre vivencia y poesía. Sólo así puede entenderse que compatibilice Gamoneda (precariamente) la no ficcionalidad de la poesía con el propósito de escribir un “libro exento”, una (re)escritura de despropiaciones tal

literatura podría considerarse como poesía fallida o que Villon es no sólo diferente sino “mejor que” Thomas Mann, por utilizar dos nombres que Gamoneda cita.

como se plantea en *Libro de los venenos* o bajo el signo de la parodia en *Relación de don Sotero*⁴⁹.

La motivación de Gamoneda⁵⁰ al apoyar las tesis de Hamburger y Genette, que defienden una trascendencia ontológica de la lírica, ha de entenderse en relación a otra definición:

La poesía es también el arte de implicar placer en el relato (inevitable) de cómo avanzamos hacia la muerte (PEM: 211).

El yo de la enunciación se sitúa, para construir ese relato, en un punto concreto del devenir temporal, entre la rememoración y la muerte propia. Dado que la desaparición del yo es tratada en su inminencia y determinismo (lo que se acentúa en los últimos poemarios), esta no-relatividad de la desaparición desplaza, soslaya, la no-contingencia de los contenidos de la memoria. No hay en la poética de Gamoneda, en ningún momento, una sospecha sobre el carácter ficcional de la

⁴⁹ Dedicaremos más adelante unas páginas a la cuestión de la ficcionalidad de ambos textos apuntando brevemente aquí que el supuesto fracaso (el juicio es el del propio autor) de tales tentativas podría reforzar la falacia de la no ficcionalidad poética, si bien las conclusiones finales (con sus ecos flaubertianos), no pueden dejar de aludir a esa pieza clave en el planteamiento, el lenguaje: “Mi vida y mis barruntos mortales (...) son, irremediabilmente, lenguaje: entonces, la fábula soy yo y el libro exento no es posible” (Rodríguez, 1995: 7).

⁵⁰ Obsérvese que la argumentación de Gamoneda se circunscribe a una definición de la poesía como “parte de la vida” mientras que lo ficcional, la literatura, si bien puede ser poseedora de valores estéticos, queda abandonada a esa inconsistencia de lo prescindible o lo gratuito, con el agravante de que su impotencia ante el pensamiento débil le augura mal futuro: “La literatura va a ser globalizada, pero la poesía no es literatura” (PEM: 221). Ejemplifica Gamoneda su postura crítica con un curioso listado de poetas versus literatos. Entre los primeros, San Juan de la Cruz, Villón, Rimbaud y Kafka; entre los segundos, Galdós, Balzac, Stendhal, Thomas Mann. La divisoria, que aparenta claridades, es evidentemente discutible: si la poesía no es cuestión de género, tampoco lo es de autores, ni siquiera de obras. Un ejemplo: opina Gamoneda en *El cuerpo de los símbolos* (p. 48) que al leer la primera de las tres partes de *El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina sintió “la rítmica inteligible, el cuerpo musical” pero que “el cuerpo poético se debilita notablemente en las dos partes restantes”. ¿Es entonces *El jinete polaco* poesía? ¿Se da la poesía ocasionalmente *dentro* de la literatura? ¿Es *ocasionalmente* Antonio Muñoz Molina un poeta? ¿Existen poetas ocasionales? ¿Y palabras ocasionalmente poéticas? Todos estos interrogantes, que Gamoneda vuelve a plantearse con más carga teórica en su “Poesía y literatura: ¿límites?” (2002), centrarían la posible discusión, en nuestra opinión, no en meros matices sino en la globalidad de la argumentación de Gamoneda. No es éste el lugar de las contraargumentaciones, por lo que sólo dejamos constancia del posible e interesante debate en esta nota a pie de página.

memoria⁵¹, al contrario: si irrevocable es morir, recordar (recuperar en la palabra poética el recuerdo) es incuestionablemente haber vivido.

El recuerdo domina plenamente y con exactitud el espacio vivencial de la conciencia (recordemos el “Era/así. Era así” de *Blues castellano*, *Edad*: 162), y la poesía es el gran testimonio de tal espacio (aunque el relato sea incomprensible). No se cuestiona que lo designado en el poema haya “ocurrido” (ocurrió), lo relevante es que el yo lírico alcance la densidad de “lo real” en su expresión subjetiva (Hamburger, 1957: 126 y ss.). De ahí las numerosas autorreivindicaciones de Gamoneda sobre el realismo en su escritura y esa confianza plena en que la palabra poética, a pesar de su inestabilidad, puede testimoniar la conciencia y desplazar con ello toda ficcionalidad. Entre los recuerdos dolorosamente concluyentes y la inminencia de la muerte, escribir es un acto “desesperadamente optimista” (PEM: 221).

Quizá sea ésta y no otra la razón por la cual una poética tan luctuosa, tan marcada por la acerada conciencia de la muerte y del dolor (incluidos aquí el olvido y la indiferencia), resulte para todo buen lector exultante y jubilosa⁵², y la experiencia de la lectoescritura pueda vivirse como una “enorme, irreversible conquista” (CRL: 31). Ciertamente, la poesía de Gamoneda inyecta placer en la existencia. A pesar de la sobrecarga de enjuiciamiento metapoético a que es sometida, sobrevive la palabra: “un lenguaje aprendido cuando el mundo era sagrado” (PEM: 217).

⁵¹ Este aspecto de su poética bastaría para situar a Gamoneda en el polo opuesto de la gran mayoría de los poetas coetáneos. Nos referimos, por ejemplo, a las distancias con Gil de Biedma, quien desea renunciar a la memoria pero cae en las redes irónicas y esteticistas de la nostalgia; con Valente, que lamenta la caída de “los telones/ falsos de la memoria” o con Brines, que denuncia la escasa fiabilidad de la memoria aunque no pueda renunciar a ella (Pérez Parejo, 2002: 421 y ss).

⁵² Sobre el gozo en la escritura, comentan Amparo Osorio y Gonzalo Márquez Cristo en una entrevista realizada al autor: “Fuera de Whitman y de Perse es difícil pensar en otras voces reafirmantes, positivas... ‘Amé las desapariciones’, confiesa en uno de sus versos...”; a lo que responde Gamoneda: “Whitman y Perse celebran la existencia sin reservas. Quizá todos los poetas celebremos la existencia; algunos lo hacemos contemplando simultáneamente la muerte” (Osorio y Márquez, 2005:3).

En conclusión: varias son, en opinión de Gamoneda, las “amenazas” que afectan a la poesía contemporánea y ante las que el poeta realiza una defensa autojustificativa. La primera, la ignorante acusación de gratuidad irracionalista; la segunda, la degradación que supone el servilismo a los intereses actuales del pensamiento débil; una tercera amenaza, de más difícil conjura, la de la sospecha de la ficcionalidad del discurso poético. Ante esta última, el gran envite es la escritura misma considerada como un acto moral: emparejar vida-escritura-conciencia, vivir con la escritura, a pesar de la precariedad de la palabra, y ante la propia muerte. El lenguaje poético es, bajo este prisma, el acto donde se dan cita lo subversivo y la dignidad, la rebeldía y la lucidez, la pregunta sin respuesta.

LAS MUDANZAS DE *ÉSTA LUZ*

La noción de “mudanza”

Por simple comodidad epistemológica, hemos seguido hasta el momento un criterio cronológico que esperamos no haya falseado el hecho evidente de que la reescritura instaure un régimen de simultaneidad e inacabamiento organicista difícilmente reproducible en la lectura lineal. El último apartado de *Esta luz*, “Mudanzas [1961-2003]”, confirma la inadecuación de los prejuicios críticos frente a una escritura cuyo compromiso consigo misma conlleva unos arrestos singulares.

“Mudanzas”, como es habitual en Gamoneda cuando presiente la cara de perplejidad de su posible lector, viene precedido o acompañado de varias explicaciones y una protesta soterrada:

- las palabras de los “Avisos y explicaciones” de *Esta luz*, que ampliaremos.
- la “disconformidad” del autor por una ausencia en este apartado, la de *Libro de los venenos*, ausencia impuesta por el criterio editorial.

-tres ensayos recogidos en *El cuerpo de los símbolos*: “Sobre Nazim Hikmet, los negro spirituals y mi Blues castellano” (p. 81-98), “El Dioscórides de Laguna” (p. 121-125) y “Otra vez Andrés Laguna” (p. 127-130).

Comenzaremos el abordaje de “Mudanzas” por el primero de estos tres puntos. ¿Qué son “las mudanzas” según el autor? Confiesa éste haber hallado

la noción, que no será exclusivamente de él, en Helberto Helder, en sus *Poemas mudados para portugués*, y no creo haber sesgado malamente el sentido, tanto si me fío del diccionario de su lengua como si atiendo a piezas “mudadas” cuyo antecedente sitúa Helder en poemas sioux o náhuatl, por ejemplo, o a la versión del “Israfel”, de Poe, en la que contempla otras de Mallarmé y Artaud (EL, “Avisos y explicaciones”: 10-11).

Como explicación terminológica, el párrafo no resulta muy aclarador pero apunta con flechas certeras en varias direcciones que el lector puede rastrear, si así lo desea. De hecho, más que introducirnos a las mudanzas gamonedianas, creemos que este tipo de precisiones sólo conducen a excitar una curiosidad lectora que desemboca en la comprobación de que ciertos límites de Gamoneda están emparentados con los de autores que la lectura literal no desenmascararía. Por curioso que pueda resultar¹, Gamoneda, Helder, Poe, Mallarmé y Artaud trabajan en talleres contiguos. La apreciación no es gratuita: en ocasiones un autor puede inmiscuirse en el taller ajeno y colaborar dialogando con sus vecinos a través de un traductor. El resultado será una “mudanza”.

Sigamos algunas flechas del término. En portugués, “mudar” incluye todas las acepciones españolas (doce según el DRAE, con reparos en la duodécima) y le añade una: “adaptar”. Las “mudanzas” serían, pues, “adaptaciones”, vaguedad que tampoco satisface mayormente la curiosidad del lector. Dentro de la poética de Helberto Helder, sus adaptaciones configuran un quehacer complejo y hercúleo².

¹ “Curioso” sólo cuando se desenfoca la lectoescritura con instrumentos ópticos tan cómodos y deficientes como “las influencias”, en vez de contemplar la complejidad de esa masa informe denominada hipertextualidad.

² Como es sabido, además de “adaptar” textos, Helder es, al igual que Gamoneda, un autor dedicado a la reescritura de sus poemas, de algunos de los cuales circulan varias versiones que “dificultan” el aparentemente simple acto de la cita. En una carta a Eduardo do Prado Coelho, fechada en octubre de 1977 y publicada en el número uno de la revista *Abril*, intentaba responder Helder a esta cuestión de qué es lo citable en la reescritura:

Datan de los años sesenta (en *O Bebebor Nocturno*), resurgen en los ochenta (*As Magias*) y se convierten en afán programático en los libros publicados en 1997 (*Ouolof, Poemas Ameríndios y Doze Nós numa Corda*). El interés de Helder se centra especialmente en textos procedentes de culturas locales, primitivas y anónimas, que fueron con frecuencia objeto de colonización.

Textos, portanto, onde a tradição está sempre presente e é particularmente preservada, mas também ameaçada. São poemas do Antigo Egipto, da Grécia, poemas Zen, arábico-andaluzes, poesia mexicana do ciclo nauatle, poemas esquimós, indochineses, mas também todo um ciclo de textos sagrados como os Salmos do Velho Testamento ou o Cântico dos Cânticos. Os mais recentes livros mostram o mesmo critério, embora o alarguem substancialmente: os textos vêm-nos da Índia, da Austrália, de África e das Américas. A maioria são textos maias e astecas e textos da tradição oral dos diferentes índios da América do Norte, Central e do Sul, como os Navajos e Comanches ou, no Brasil, os Caxinauás e os Guaranis. (...)

O interesse de Herberto Helder por estas tradições primitivas, não europeias, advém da maneira peculiar como também ele olha o mundo, nele se insere e convive com a linguagem. Nessas tradições, ele encontra a mesma linguagem ritualística, uma vontade de expressão simbólica semelhante e os mesmos valores humanos inseridos numa cosmogonia poética; também a unidade original de todos os elementos da natureza e a ideia de uma metamorfose contínua (nomeadamente por acção do fogo, através de todas as suas manifestações), assim como a imagem do poeta como mago, possuído por uma força animista da linguagem. Todos estes aspectos estão presentes tanto nos textos a traduzir como na poesia própria (Santos, 1998).

Encontramos pues en Helder, respecto a sus adaptaciones, unas coincidencias temáticas y una “identificación de fondo” con sus poetas adaptados (generalmente anónimos, pero también otros de su propia tradición cultural como Henry Michaux o D. H. Lawrence), como hacedores de una misma sustancia. Los textos adaptados por Helder no están escogidos en su particularidad textual sino en su globalidad, en lo que tienen todos ellos de común y por lo que pueden ser amasados en un conjunto. Las mudanzas de Gamoneda, como veremos, difieren

“As versões têm variado de destinatário para destinatário, não atendendo a qualquer conjunto de peculiaridades dos destinatários, mas porque o livro, em si mesmo, digamos, flutua. É um livro em suspensão, talvez só essa suspensão seja citável. Não é excitante que um livro não se cristalize, não seja ‘definitivo’? (...) Gostei da sua pergunta sobre o que seria citável. Sim, o que é citável de um livro, de um autor? Decerto, a sua morte pode ser citável. E, sobretudo, o seu silêncio”. Lo citable, lo “estable”, es el estado de suspensión, la muerte o el silencio.

drásticamente de este planteamiento: no se sitúan bajo un denominador común ni obedecen a una causa mayor que las unifique en un todo homogéneo.

En cuanto al modo de adaptar de Helder, éste puede resumirse en una forma de violencia poética contra la lengua de llegada, de donde resulta un portugués transgresoramente revitalizado:

o descentramento de estrutura entre as duas línguas –captado como legitimidade poética– advém por si só uma força expressiva instantânea em português, um português desarrumado, errado, libertado, regenerado, recriado. A fala anima-se com uma energia material jubilante. É novíssima (Helder, 1997: 44).

Por el contrario, las mudanzas de Antonio Gamoneda presentarán un apego y un respeto al original propios de un traductor escrupuloso, con la salvedad de que Gamoneda nunca traduce: sólo puede leer, según propia confesión, pasablemente francés y portugués, por lo que en otras lenguas (turco, inglés, alemán, latín y griego, e incluso nahuátl) deberá limitarse (o, más bien, excederse) a trabajar sobre traducciones o traducciones de traducciones. Queda ya aclarado: Gamoneda no traduce, muda textos y respeta su literalidad: el experimento no es lingüístico (no hay un enfrentamiento de lenguas) sino poético (o musical). Quizá no sea arriesgado afirmar que el peso de lo musical sobre lo lingüístico en el trasvase idiomático guarda relación con las particularidades de algunos accesos poéticos fundamentales del autor: sus primeras lecturas de Saint-John Perse fueron en portugués, en la traducción de Drumond de Andrade (Prado, 1988: 90), y las letras de los blues le llegaron, tras la audición, de la mano francesa de Marguerite Yourcenar (CS: 92). Tales aproximaciones “en otras lenguas” quizá educaron su oído en un modo musical en el que las palabras se desligaban de su materialidad idiomática para, desatadas, poder ser apreciadas en su potencia alquímica, poética.

En cuanto a la elección del término “mudanza” no debemos pasar por alto la plasticidad de la palabra y su pedigrí, cuyo uso hay que remontar (como el término “pavana”, con quien se emparenta en el tiempo y en el campo semántico musical) a los comienzos del siglo XVI: término estrictamente contemporáneo de autores tan frecuentados por Gamoneda como Andrés Laguna o Bernardino de

Sahagún. Este tipo de querencias eufónicas³, que pudieran parecer anecdóticas, dejan de serlo cuando la labor poética se centra en una degustación sonora, un tanto voluptuosa, de la materialidad de la palabra (que se torna poética), como comprobaremos al tratar las “Notas para un diccionario apócrifo”.

Adelantamos que, en nuestra opinión, las mudanzas de Gamoneda guardan gran similitud con la interpretación musical. Los textos mudados son utilizados como verdaderas partituras: el intérprete los encara con respeto pero con la intención de darles vida o presente: *esta* vida de *este* presente. Así visto, las mudanzas de *Esta luz* formarían un pequeño concierto para solista (con un dúo en la pieza titulada “Mallarmé/Herodías”, en la que interviene Amelia Gamoneda⁴). El instrumento musical es el propio lenguaje o, si se prefiere, la lengua poética propia del autor y su afinado oído. Siguiendo la comparación, en las mudanzas lo puesto en juego no es la habilidad virtuosística –ni otras destrezas, no se trata de una “cuestión de instrumento”– sino la voluntad de fidelidad poética a una partitura cuya belleza bien merece una lectoescritura musical detenida, particular, propia, *posesiva*. Examinemos el repertorio de este concierto y las bases interpretativas de cada pieza.

³ El reverso de las querencias eufónicas son ciertas aversiones irracionales del autor: a pesar de ser un buen cultivador del subgénero, jamás emplea, por ejemplo, la palabra “prólogo”. Evita igualmente el término “obra” al referirse a sus libros publicados, y lo sustituye por el modesto “escritura”, “poesía”, aunque en este caso, sospechamos, más que eufonías se trata de un desacuerdo conceptual, el que existe entre *Libro* y *Texto* en la terminología barthesiana.

⁴ La “pieza musical” titulada *Mallarmé/Herodías* ofrece el encanto de incluir una extensa *cadenza*. Como es sabido, Mallarmé dejó la pieza inconclusa, con vacíos intraversales, que la mudanza completa: Gamoneda improvisa en esos lugares una *cadenza*, que en el marco de la interpretación musical debe entenderse así: “Fragmento musical dentro de un concierto en que el autor deja libre al intérprete solista para demostrar tanto su virtuosismo como su talento musical, recreando con amplia libertad temas o motivos musicales de la obra en cuestión. Las cadenzas aparecen siempre antes del ritornello (reexposición final, en *tutti*, que cierra el movimiento en el que se inserta) de uno o de todos los movimientos de un concierto”. Agradecemos la precisión de la definición a Isabel Urueña.

Selección del repertorio

Es práctica común en el espectáculo musical que los programas mezclen piezas dispares sin que el público exija una coherencia cronológica o estilística. La selección de autores mudados en *Esta luz* presenta también grandes disparidades, que van de Plinio a Georg Trakl. En este apartado omitiremos una de estas mudanzas, la denominada “Plinio, Dioscórides y otros”, para reemplazarla en otro contexto anejo (el de *Libro de los venenos*, otra mudanza de mayor alcance, un verdadero concierto para tres voces⁵), con quien tiene una clara dependencia.

Tenemos pues cuatro partituras en el atril:

-Nazim Hikmet [1961]

-Negro spiritual [1961]

-Mallarmé, Herodías [1996]

-Trakl [2003]

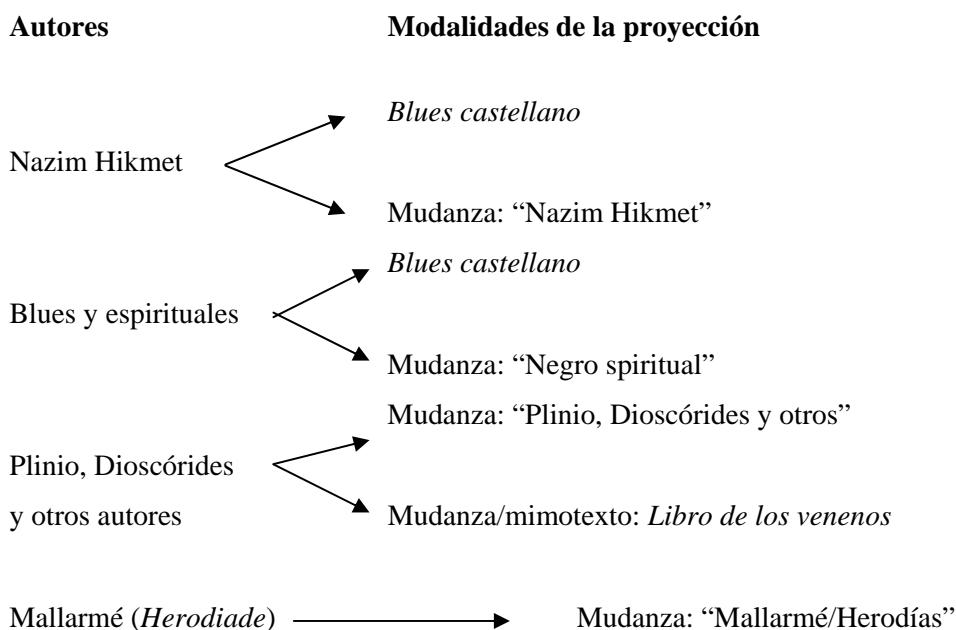
La datación de cada pieza, entre corchetes, indica el momento de la interpretación de Gamoneda y, en el caso de las dos primeras referencias, es meramente indicativa. El arco de tiempo de estas mudanzas, anotamos, delata que la dedicación del autor no es puntual ni esporádica: de nuevo tenemos prácticas reincidentes que hablan de una continuidad en el tiempo más allá de los signos cambiantes de las preferencias, esa “modalidad amatoria” (CS: 121).

Sobre Nazim Hikmet y los espirituales ya nos hemos extendido convenientemente en el apartado correspondiente a *Blues castellano*. Recordamos que esa fecha, 1961, es la que Gamoneda fija para los comienzos de la gestación de *Blues*, entre cuyos “padres poéticos” (CS: 84) reconocidos se encuentran el poeta turco y estas letras jazzísticas. Ambos elementos, decíamos entonces, son recogidos como hipotextos, verdaderas matrices que se proyectan sobre temas,

⁵ En opinión de un músico profesional, Ildelfonso Rodríguez, *Libro de los venenos* presenta “una coralidad, un concierto barroco, voces conducidas en una polifonía dialogante. Música de orquestación compleja, de grandes efectos tonales, de espesa colatura tímbrica...” (Rodríguez, 1996: 209).

ritmos, climas poéticos. Aplicábamos entonces las palabras de Genette sobre la “mimotextualidad”, una forma acertada de salvar el escollo de “las influencias”.

El lector precipitado, o el crítico acomodado en su butaca, podría pensar que la selección de las mudanzas responde al “gusto” del autor, quien realiza de esta manera homenajes a quienes de una manera u otra han influido en su obra (y utilizamos “obra” en el sentido en que utilizaría tal término el crítico que no está puesto en antecedentes). No es cierto. Hikmet y los espirituales sí fueron fuentes directas e inspiradoras de *Blues castellano*; algunos fragmentos de Mallarmé y Trakl no tienen la misma dimensión en la escritura de Gamoneda, sólo son hipotextos mudados, y su pretendida “influencia” se diluye en el magma de las mil lecturas, en la pura hipertextualidad que rige la tradición poética. En el “uso” textual de Gamoneda hay que deslindar varios hechos: por un lado, sus lecturas y sus audiciones; por otro, cómo éstas revierten, en el caso de Hikmet y los espirituales, en dos prácticas poéticas: la mimotextualidad en *Blues castellano* y las mudanzas. En el caso de Mallarmé y Trakl, sólo hay mudanzas. Con Dioscórides, Plinio y otros, en las “Notas para un diccionario apócrifo”, el intérprete baraja las partituras y en *Libro de los venenos* el mismo acto de barajar se convierte en parte de la interpretación musical. Esquemáticamente:



Trakl → Mudanza: Trakl

El término “influencia” como herramienta crítica, decíamos, no nos parece el más adecuado para encarar estas modalidades dispares. Nada más lejos de todas estas lectoescrituras jubilosas de Gamoneda que la ansiedad de la influencia o la digestión de fuentes para elaborar un nuevo producto, “original”, consumible⁶.

El repertorio no es aleatorio, manifiesta afinidades electivas de Gamoneda de diversa índole hacia escrituras que sólo tienen en común su “incandescente virtud estética” (CS: 122), el gozo del hallazgo (CS: 123), una fruición basada en un “sentir” que es “una experiencia más intensa primaria y radical que, por ejemplo, la comprensión intelectual” (CS: 90). En ocasiones, sentir tal fuerza poética —“el grado de felicidad verbal que Laguna depara” (CS: 125), por ejemplo— desencadena una excitación verbal que conduce a una plasmación concreta de la lectoescritura: a una mudanza.

⁶ Al respecto, es significativo el relato de Gamoneda sobre su afinidad con Trakl: “A mí me decían [antes de escribir la mudanza sobre Trakl]: ‘Oye, cómo se nota que has frecuentado mucho a Trakl..., hay una gran cercanía entre lo que haces y la obra de Trakl, ten cuidado...’. Y yo no había leído a Trakl. Lo leí después y dije: ‘Es verdad’. Es cierto, no es una anécdota de ningún milagro por la sencilla razón de que yo podía haber recibido las colaturas, los impulsos y la sentimentalidad que están en Trakl por una vía indirecta o por otra cosa mucho más sencilla, que es que no hay tantos años de diferencia entre Trakl y yo y resulta que vivimos en el mismo planeta lo cual es una razón importante para que podamos tener, salvando las distancias, las graduaciones y las posiciones de valor, una cercanía. Estas afinidades son la causa única” (Vidal, 1996: 568). La coincidencia planetaria y la cercanía temporal han de ser entendidas como una manera de relativizar ciertos apolillados estudios excesivamente centrados en las “fuentes” —lo que Pedro Salinas denominaba “crítica hidráulica” (*apud* Martínez Fernández: 2001:47)— u otros, de igual cariz, que revisten sus propuestas formalistas y evolutivas de barnices psicologistas, sino neofundamentalistas, como sería el caso de la conocida obra de Harold Bloom, *La angustia de las influencias* (1991). Es sabido que las tesis de Bloom al respecto conectan directamente con su defensa de la “originalidad” como principio estético universal en la configuración del canon, a lo que Pozuelo Yvancos apostilla: “Uniformar según el principio estético de una originalidad agónica toda la evolución literaria significa extrapolar un principio estético y superponer un elemento mítico a toda la historia, o subordinar el principio histórico al mítico, y éste en exclusiva desde el principio definido por el propio romanticismo” (Pozuelo Yvancos, 2000: 37). Las palabras de Gamoneda apuntan también hacia un escepticismo, que se acentúa con la edad, ante toda pretensión de originalidad y que desemboca en estas prácticas de difuminación radical de la autoría que son las mudanzas.

Las mudanzas constituyen otra vía del quehacer poético, una reescritura a varias manos, una interpretación de una partitura cuyas reglas del juego implícitas establecen aproximaciones y, también, distancias. En efecto, las mudanzas nunca operan sobre textos originales, no se apegan al original sino a una traducción/aproximación que propicia otro posible acercamiento. En el caso de Nazim Hikmet y de Trakl, Gamoneda trabaja sobre las traducciones del turco al francés (sobre textos de Hasan Gureh de 1951) y del alemán al castellano (textos de Angélica Becker, Américo Ferrari, José Luis Reina Palazón y Ángel Sánchez), respectivamente; Dioscórides, Plinio y otros autores clásicos no son tampoco leídos ni mudados en su lengua original; Mallarmé cuenta con la transición idiomática de la mano de Amelia Gamoneda y los espirituales son mudados a través de la intermediación de M. Yourcenar. Si Mallarmé defendía una poética que rescatara la oculta pureza de “las palabras de la tribu”, Gamoneda practicará otro rescate no muy lejano: el de la poesía oculta en las palabras del traductor.

En conclusión, las mudanzas no inciden sobre originales —y en esto se alejan totalmente de la labor de traducción—, no trastocan la literalidad inicial sino que instauran una literalidad poética en otra lengua: la lengua poética donde se intersecciona la sensibilidad de Gamoneda con la del autor mudado. El resultado es una “lectura posesiva”:

...y tratándose de poesía, ésta, la posesiva, es la única lectura profundamente legítima (CS: 159).

El repertorio de las mudanzas, comentábamos, registra unas afinidades electivas que remiten a las preferencias del autor sin que sus gustos y prácticas deban ser leídos (es nuestra opinión) como una declaración sistemática de filiaciones significativas. Las mudanzas, es evidente, revelan textos gozosos y feraces, amados:

Preferir es también modalidad amatoria tomada por causas pobres en certidumbre; se ama o se prefiere a seres (a libros) distintos en épocas distintas, en razón de inconstancias e infidelidades que, contempladas sinceramente, yo tengo por legítimas. Difícilmente un libro será el único libro “de tu vida”; habrá un primer libro y un último libro “de tu vida”, con otros, intermedios (...). Todos

ellos irán a parar al fondo del corazón y, al final, se reunirán en la memoria como una sola sustancia (CS: 121-122).

Las mudanzas de *Esta luz* no hablan de todas las preferencias de Gamoneda pero sí de algunas de ellas. El lector atento encontrará en los textos críticos de Gamoneda un listado bastante amplio de preferencias⁷ y, ocasionalmente, hallará también allí alguna mudanza no recogida en *Esta luz*. Es el caso de los textos orales poéticos (“aunque no siempre fueran poemáticos”, CS: 135) en lengua náhuatl recogidos por fray Bernardino de Sahagún en su *Historia general de las cosas de la Nueva España*. De ellos, fray Bernardino nos regala una “versión oficial” que, en opinión de Gamoneda, es una versión temerosa, una “reducción a lenguaje verosímil” (CS: 135). Frente a estas reducciones, Gamoneda propone sus propias mudanzas, realizadas a partir de las traducciones del náhuatl de Ángel María Garibay K. Así, al traducir las fórmulas rituales de los aztecas en los aleccionamientos de los jóvenes sobre los dioses, tenemos de parte de Sahagún:

[A los que obran correctamente, el dios] los pone al lado del dios del fuego, que es el padre de todos los dioses, que reside en las albercas del agua y reside entre las flores, que son las paredes almenadas, envuelto entre unas nubes de agua⁸.

Pues bien, a partir de la traducción literal de Garibay, Gamoneda muda el texto (CS: 134):

[El dios] lo pone a su izquierda, le calza sandalias de obsidiana,
el que es Madre y Padre de los dioses,

⁷ Sobre las preferencias, citamos: “El paisaje bibliotecario es ahora inmenso; yo mismo tengo cinco o seis mil libros en casa, aunque ya haya de refugiarme (...) en la relectura de unos pocos especialmente amados. Vuelvo siempre a Shakespeare, a Valle Inclán, a Fernando de Rojas... Están siempre en mí, aunque con menos relectura, Garcilaso y Juan de Yepes, y los numerosos autores de la Biblia, inspirados o no; no olvido nunca a Kafka ni a Faulkner; acudo a las letras jazzísticas, a Rimbaud, a Nazim Hikmet y a su antípoda Saint-John Perse, (...) y mi vida se intensifica con mis libros, y son de mucho consuelo los rescoldos —ya no ágiles hogueras— de este incendio universal y múltiple de la palabra impresa y encuadernada” (CS: 75).

⁸ Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, Libro Sexto, capítulo XVII, citado en CS: 134.

el que está tendido en el ombligo de la tierra,
el que está metido en una tumba de turquesas,
el que está encerrado en aguas que tienen el color de los pájaros azules...

Hay en este ensayo de Gamoneda un suave reproche ante Sahagún por habernos “hurtado esta inmensidad” poética del náhuatl (CS: 136), y un perdón (pues “no hay cosa más perdonable que el miedo”, CS: 137) y un reconocimiento final cuando Sahagún logra exorcizar su temor y da rienda suelta a su indudable “don del fraseo poético, quizá sin conciencia de posesión” (CS: 138). A nosotros nos interesa especialmente, en este momento, el fraseo (nuevo término musical) de Gamoneda.

Baste esta cita para definir, por alusiones, la incandescencia poética que desata la reescritura bajo la forma de mudanza. Nuestra digresión sobre Bernardino Sahagún, al hilo de la digresión de Gamoneda, demuestra que no todas las mudanzas están incluidas en *Esta luz*. Las incluidas ofrecen (ésta es nuestra opinión sobre el criterio de selección) una cierta unidad antológica, una entidad de conjunto (menor quizá en el caso de Trakl) que llega a ser programática cuando la mudanza se viste de entradas “de un diccionario apócrifo”.

Frente a la tesis del mero gusto o las influencias, proponemos una interpretación un poco más problemática: cuando un poeta *lee* una traducción de un texto poético (porque no tiene acceso directo a él), se activa un mecanismo de apropiación (“la lectura posesiva”) que pretende paliar la inevitable distancia que las traducciones (más o menos fieles o literales) ofrecen respecto al original. La mudanza es en Gamoneda el salto difícil que rescata la poeticidad textual, poeticidad no unívoca (hay varias mudanzas y traducciones válidas) pero sí personal: la mudanza hace hablar al texto en la caja de resonancia de otra boca, o de otra lengua para que pueda ser, más que sospechado (y en la medida de las posibilidades expresivas de cada cual, aquí de Gamoneda), plenamente sentido. En este acto en el que aparentemente se barajan cuestiones como “repetición original” o “empatía” hay también una víctima propiciatoria: “la autoría original”. Gamoneda, y sólo Gamoneda, es el autor real de las mudanzas. Páginas más adelante revisaremos las implicaciones de este silencioso sacrificio.

Exégesis e implicaciones

Como vimos al tratar *Blues castellano*, es habitual que la irrupción de voces ajenas en otro discurso poético se someta a unas reglas de contextualización, un marco de lectura que establezca cómo han de ser escuchadas tales voces en relación al marco citacional que las sustenta. Pues bien, en las mudanzas de *Esta luz*, que implican siempre voces ajenas y propicias, falta esa contextualización pues carecemos de toda indicación o guía implícita de lectura (salvo los nombres propios). Textos de diversa procedencia aparecen injertados, sin más, en el tronco de la poesía reunida del autor y forman al unísono una frondosa rama de no se sabe qué especie. ¿Qué puede hacer el lector o el crítico en este extraño trance?

Cuatro son en nuestra opinión las lecturas o exégesis posibles:

- a) Una lectura que llamaremos “inocente”, propia del lego.
- b) Una exégesis que incida en las relaciones de contigüidad entre los demás apartados de la poesía reunida de Gamoneda y el apartado de las mudanzas.
- c) Una exégesis que incida, por el contrario, en las fracturas entre discursos (en las mudanzas entre sí y entre las mudanzas y el resto de la poesía reunida).
- d) Una exégesis, que llamaremos “suspica”, que no contemple las diferentes autorías y acoja a las mudanzas como textos de Gamoneda asimilables a los “Exentos” I, II, y III de la poesía reunida.

Antes de descender a las implicaciones de cada posibilidad, aclaramos que las cuatro nos parecen legítimas pues no hay ley superior que descarte o apueste, valide o invalide, ninguna de ellas. No se trata, por otra parte, de un simple perspectivismo pues en cierta medida las cuatro aproximaciones son excluyentes (salvo b y c, que podrían aunarse en un solo punto bifocal) y presentan además fondos graduales imposibles de compaginar. Así, por ejemplo, la lectura inocente presupone un total determinismo en su valoración de la selección del repertorio: las mudanzas son las que son, las que figuran y no otras, por alguna causa

desconocida que no está a nuestro alcance indagar. Frente a este determinismo, b y c ponen en juego la contingencia: las mudanzas son éstas (y también las de los textos náhuatl en Bernardino de Sahagún, y quizá algún otro) pero podrían ser otras e imaginables (si Gamoneda hubiera trabajado, por ejemplo, sobre un texto de Méndez Ferrín); más allá de la contingencia, la exégesis d propone la aleatoriedad: las mudanzas son éstas pero podrían ser cualquier otra: la selección del repertorio no es significativa, sólo lo es la práctica que se muestra en él.

a) La lectura inocente

Sería ésta, aparentemente, la más desnuda de conjeturas, la menos indagativa, la más pasiva. Al llegar en la lectura (presuntamente lineal) a las páginas finales de *Esta luz* donde figuran las mudanzas, el lector inocente se encontraría con algo “parecido a” traducciones o adaptaciones de Gamoneda, cuyas fuentes están reseñadas en los “Avisos y explicaciones” que prologan la edición. Las mudanzas constituirían derivaciones de un mismo oficio (mudanzas y no mudanzas, todo es poesía) que hacen acto de presencia convocadas por el gusto y las preferencias del poeta/adaptador. Éste demostraría con ellas una buena libertad de convocatoria (de otras voces) pareja a la libertad del propio acto creativo: tan justificadas estarían las mudanzas como cualquier otro conjunto de poemas de los aquí reunidos, y ante este estado de las cosas no es necesario (para el disfrute lector) plantearse por qué o para qué, ni siquiera cómo. Los textos se leen, no se indagan: no hay exégesis, sólo disfrute. El lector a se suma a la fiesta del homenaje, a la que acude elegantemente vestido, sin resabios ni reticencias: “Lo tosco, lo bajamente policial, es hablar de plagio”, como diría Borges en *La flor de Coleridge*.

b) La exégesis contrastiva de contigüidad

La exégesis contrastiva (tanto en su vertiente de contigüidad como en la rupturista) buscaría validaciones de las lecturas apoyadas en las relaciones. Esta exégesis b estaría refrendada por hechos tales como que Nazim Hikmet, los espirituales o ciertos autores clásicos han sido retomados por Gamoneda,

manipulados y proyectados sobre otros lugares de su poesía reunida (si englobamos en ésta, como propone su autor frente al editor, a *Libro de los venenos*). Por lo tanto, las mudanzas podrían ser consideradas homenajes explícitos a voces más o menos implícitas en la *otra poesía* “personal” (por llamarla de alguna manera). Las proyecciones son evidentes en algunos casos y veladas en otros, pero no por ello menos rastreables. El crítico que opte por esta vía se encontrará en primer lugar con la nueva tarea de enlazar Mallarmé y Gamoneda, y puede realizarla bien desde los planteamientos teóricos de sus poéticas o bien, con más dificultad, desde sus libros de poemas. El riesgo a asumir es el de la sobreinterpretación: las semejanzas pueden ser relevantes o significativas pero también despeñarse por el barranco de lo gratuito y de lo ilusorio. De esta manera, las relaciones textuales pueden llegar a configurar “un objeto que la interpretación construye en el curso del esfuerzo circular de validarse a sí misma sobre la base de lo que construye como resultado [con lo que se está definiendo] el viejo y aún válido *círculo hermenéutico*”. (Eco, 1997: 77).

Por otra parte, las ventajas epistemológicas de la exégesis de contigüidad aplicada a las mudanzas son innegables: principalmente, la acotación previa del repertorio dado encauza o delimita el interminable deslizamiento del sentido de unos textos que remiten a otros, y éstos a otros, indefinidamente. Aquí, los textos son lo que son, y el crítico sabe de antemano a cuáles atenerse⁹.

Consistiría la exégesis b en analizar el detalle del enlazamiento de voces en las mudanzas, reseñando con especial cuidado las “coincidencias”, esto es, las

⁹ Otra tarea ineludible del crítico b consistiría en relacionar la poesía de Trakl y la de Gamoneda, perspectiva a todas luces incitante por los puntos de contacto entre dos estéticas radicales y terminales. Un posible y sustancioso comentario al respecto podría partir de la aparición, traducción y versión de Gamoneda sobre el término “abgeschieden”, que figura en el título y en el último verso del primer poema de Trakl aquí mudado. Observamos que Gamoneda se inclina por el neutro “solitario” (más propio del alemán “einsam”) desechando el “retraído” de algunas traducciones (Trakl, 1994:134). El dato es significativo si se atiende al carácter central de la retracción y del término en la poética de Trakl (según Heidegger, 1990) y en la de Gamoneda. Éste, por otra parte, recupera las resonancias simbólicas del término en su mudanza cuando, en el último verso, implementa el “abgeschieden” con una perífrasis: en vez de “el solitario”, escoge “quienes se acercan a las cercanías de la muerte”. La simple operación semántica que va de la vaga neutralidad léxica a la nitidez de la perífrasis también opera como un delimitador de sentidos reverberando en toda la exposición del poema.

partes en las que la mano de Gamoneda no puede deslindarse de la de Mallarmé o de la de Trakl. De más está decir que tales “partes” no “existen previamente” pero pueden construirse con algo de habilidad mediante la identificación de unidades discretas (expresiones convenientemente recortadas, opciones terminológicas o núcleos temáticos, etc.) o de macroisotopías (el amor, la muerte, la escritura...). La reescritura de la mudanza (las operaciones que padecen las mudanzas a partir de las traducciones) contribuirá a marcar con precisión la comunidad poética de los diferentes discursos¹⁰.

Pero el exegeta tipo b podría alzar el vuelo y arriesgarse un poco más lejos. Los autores que subyacen a las mudanzas (e incluimos aquí a Laguna como traductor de Dioscórides) son, en mayor o menor medida, autores transgresores, radicales a su manera: la oscuridad de Mallarmé, el expresionismo terminal de Trakl o el intimismo social de Nazim Hikmet, etc., los sitúan a todos ellos en los márgenes de la literatura canónica¹¹. Y ello enlazaría nuevamente (en otra vuelta más del círculo hermenéutico) con la transgresión a que son sometidos, como provocadores directos de las mudanzas.

c) La exégesis contrastiva rupturista

El mismo análisis contrastivo, pero dado la vuelta, será de gran utilidad al exégeta del tipo c (y repetimos que éste puede identificarse con el tipo b, pues ambos

¹⁰ Esta exégesis de la contigüidad podría también acoger una indagación sobre las notas paratextuales, tal y como nosotros hemos hecho respecto a Simone Weil, Marx o Lefebvre, en relación a *Blues castellano*. La nómina de autores registraría a Lezama Lima, H. Broch o Malraux. Secundariamente (por contigüidad en la práctica más que en los contenidos) se podría contrastar el poema *Israfel*, de Poe.

¹¹ Mallarmé es un caso paradigmático en relación a la problemática de “lo canónico” en la literatura contemporánea. Asimilado por la crítica y los consecuentes manuales escolares como un clásico, cualquier acercamiento debe partir de ese alzado de ceja que acompaña a la palabra comodín, su “hermetismo”: *Mallarmé l'Obscur*, en palabras de Charles Mauron, quien adapta —o muda— al autor... ¡al francés! (*apud* Prado, 1987: XXVI). No nos parece casual que Mallarmé sea alimento o carne de cañón para devoradores subversivos como Barthes o Blanchot, ni que Trakl sea fagocitado con gusto críptico por Heidegger (de segundo plato tras Hölderlin). Estas anotaciones guardan relación con la pregunta, no sabemos si ingenua, de Gamoneda: “¿Por qué no es Laguna un clásico de la literatura española?” (CS: 130), cuestión que abordaremos al tratar *Libro de los venenos*.

trabajan sobre el mismo material construido, el contrastivo¹²). En la exégesis de la discontinuidad se pondrá especial énfasis en las diferencias y en cómo las mudanzas son precisamente la pértiga poética de la que Gamoneda se sirve para realizar este gran salto de su voz a otra voz radicalmente ajena. En vez de recalcar el parecido de familia, la exégesis medirá distancias, *unas distancias* determinadas. Así, Dioscórides o *Herodiade* o Trakl serán retratados con precisión fidedigna, dentro de su contexto histórico, con sus respectivas filiaciones estéticas o genéricas y sus marcas contextuales. Y así se obtendrá una visión lo suficientemente cerrada de los subtextos como para proponer una cierta sinonimia de “mudanza” con “llave de apertura”. La mayoría de las acotaciones teóricas que Gamoneda hace para sus mudanzas parecen contemplar esta opción: sus operaciones “abren” o desentierran algo que la traducción obvió, que es el latido poético encerrado en los textos más antiguos o volátil en los textos más próximos, una vez que el tiempo (dos milenios o cien años o un traductor) los ha erosionado.

d) La exégesis suspicaz

La opción d, que presume en un primer momento la aleatoriedad del repertorio y la plena autoría de Gamoneda en sus mudanzas¹³, es una exégesis herética si se juzga desde ciertos convencionalismos críticos un tanto tambaleantes (como

¹² Se podría realizar una extrapolación analógica de las ideas de Lotman sobre la estética de la diferencia y la estética de la continuidad (Lotman, 1978: 354-357) en la fundamentación de un metatexto que sustentara ambas exégesis contrastivas, la rupturista y la de contigüidad, respectivamente.

¹³ Sobre la plena autoría, no podemos dejar de recordar el dictamen de Borges sobre el *Quijote* de Pierre Menard: “Yo sé que tal afirmación [que Menard es el autor del Quijote] parece un dislate; justificar ese ‘dislate’ es el objeto primordial de esta nota”. Aludimos con oportunismo confeso a Pierre Menard. ¿No recuerda en alguna medida al Gamoneda de las mudanzas en el afán imposible o fútil de reproducir una textualidad ya preexistente? Es cierto que en el caso de Gamoneda, éste podría alegar la excusa racionalista de la versión/traducción... pero ello entraría en contradicción con sus declaraciones iniciales: él no traduce, sólo aproxima el texto original a lo que concibe como lengua poética. Pierre Menard consigue, parcialmente, la aproximación perfecta. Sospechamos que si Gamoneda hubiera sabido alemán, habría deseado escribir “Gesang des Abgeschiedenen”, de Trakl, en alemán. Y lo habría escrito/reescrito. La demostración de esta reescritura fusional es *Libro de los venenos*.

“autoría”, “traducción”, “versión”...). Surge validada por el hecho simple de que las mudanzas son un apartado más dentro de la poesía reunida de este autor provinciano y marginal. Las coincidencias preliminares de la exégesis d con la lectura inocente son evidentes, sólo que la candidez se vuelve suspicacia cuando irrumpe en escena la pasión indagativa. Se trataría de no detenerse donde se detienen las otras vías (en el mero disfrute de un lector elegantemente frívolo o en la demostración más convencional de postulados previos). Nuestra propuesta viene refrendada por el carácter experimental de las propias mudanzas, por el interrogante insoslayable: ¿qué hacen *aquí* estos textos?

Supongamos, dentro de esta opción d, que Gamoneda es autor pleno de los textos denominados mudanzas. La marginalidad textual se reduciría, como antes comentábamos, a la que tienen en común todos los exentos, es decir, poemas que por una u otra razón han quedado descolgados de una unidad superior¹⁴. Las mudanzas así contempladas exhibirían el mayor grado de fragmentariedad dentro de la poesía reunida, un síntoma que delata la desarticulación del discurso, su truncamiento, el abandono de las pretensiones totalitaristas, y que inscribe estos textos dentro de la contemporaneidad. Ciertamente, el poema, como señala Gadamer, “es y seguirá siendo una recolección de sentido, incluso cuando sólo sea recolección de fragmentos de sentido” (*apud* Martínez, 1996b: 86).

¹⁴ Los poemas reunidos en “Exentos II, *Pasión de la mirada*”, no pueden considerarse como composiciones desgajadas o piezas sueltas pues sí forman un conjunto coherente, proceden de un texto único y confluyen hacia otro texto único tras la reescritura. ¿Exentos de qué, entonces? Relatábamos detenidamente en nuestro “Inventario” las peripecias de este libro. Al recogerlos y datarlos en *Esta luz* con la indicación “[1963-1970]” Gamoneda parece olvidar que la reescritura ya se había puesto en marcha en 1986 (lo que no olvida Miguel Casado, pues las variantes recogidas de los Exentos II en *Esta luz* remiten a esas versiones de 1986, y no a las anteriores). Repetimos: ¿“Exentos” de qué están estos poemas? ¿Por qué no considerar *Pasión de la mirada* como “otro poemario” sin más exenciones? Creemos que la respuesta pueda hallarse en la incomodidad del autor al reconstruir su propio imaginario poético, pues el libro supone un desdoblamiento perturbador (un “heterónimo imposible”, en sus palabras) que interfiere con la poética tanto de *Blues castellano* como de *Descripción de la mentira*, su contexto cronológico inicial. Gamoneda deja exentos estos poemas, creemos, porque es la única salida airosa de su línea argumental: además de rescribirlos, los aísla, los encapsula... y así los libera. Las mudanzas se encontrarían en un plano similar.

La exégesis d es un ejercicio cómplice y complejo de desnudamiento: la escritura queda liberada de las cadenas de la autoría. El crítico d ya no podrá remitirse al psicoanálisis en Trakl ni al impresionismo de Mallarmé ni a los condicionantes sociopolíticos que asumimos al “comprender” a Nazim Hikmet: el sujeto del enunciado queda escindido del sujeto de la enunciación, sin relaciones causales entre ambos, ficciones ambos en el teatro de la lectoescritura. Pero conceder el título de plena propiedad textual a la lectura posesiva de Gamoneda implica *tachar* no sólo el nombre de los autores mudados sino también tachar el nombre de Gamoneda, porque ¿cómo enfrentarse críticamente a un autor capaz de poseer, en potencia, *cualquier texto*?

La escritura desplaza y anula a la autoría (y con ella la contextualización):

por la sencilla razón de que la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe (Barthes, 1987: 67).

Mallarmé (y no es casualidad¹⁵) intuyó con lucidez que el lenguaje poético sustituye al autor-propietario: es el lenguaje el que habla, no el autor. Por ello, no hay contextualidad válida ni posibilidad de referencia a un original previo (caída de las exégesis contrastivas):

El escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original; el único poder que tiene es el de mezclar escrituras, llevar la contraria a una con otras, de manera que nunca se pueda uno a apoyar en una de ellas. Al menos debería saber que la “cosa” interior que tiene la intención de traducir no es en sí misma más que un diccionario ya compuesto, en el que las palabras no pueden explicarse sino a través de otras palabras, y así indefinidamente (Barthes, 1989: 58).

¹⁵ La neutralidad y des-identidad de la escritura borra toda casualidad, la base misma de “la coincidencia” para suplantarla por la noción de huella o de desplazamiento. Ciertamente Mallarmé personifica un antecedente excepcional de la crisis del lenguaje poético y a Trakl se le puede situar en el centro de la crisis del yo de la Viena de *fin de siècle*. Pero para consolidar estos datos, para explicar estos nombres propios de las mudanzas de Gamoneda, tendríamos que hablar también de Wittgenstein, de Hegel, de Nietzsche, de Novalis, de Keats, de Poe, de Rimbaud, de Hofmannsthal, de Hölderlin... que son algunos de los antecedentes directos que sitúan y relacionan a Trakl y a Mallarmé más allá de estas mudanzas. ¿Los sitúan en una cadena causal o simplemente todos los nombres se deshacen en el magma de las huellas? ¿Y acaso no son las mudanzas otra “situación” textual que borra los nombres propios?

La muerte del autor es desde los años sesenta una consigna de abanderados que los nuevos credos críticos conjugan de diferentes maneras (a elegir dentro de la exégesis d): hay quien habla de la inauguración del imperio del lector (el propio Barthes), hay quien desplaza el peso de la consistencia textual a la indagación de descentramientos y desterritorializaciones (Foucault), hay quien ve tras todo discurso una acción colectiva y política con configuraciones rizomáticas (Deleuze y Guattari)... Por lo visto, a los funerales del autor acuden varias teorías críticas sin vestir luto¹⁶. El fallecimiento puede decretarse, opinamos, por causas naturales, pues este hito histórico “sucede” de forma natural y consecuente en el movimiento continuo del lenguaje hacia sus límites. En cuanto la palabra poética abandona su finalidad de actuar sobre lo real (en el Renacimiento), entonces el sujeto de la enunciación (el autor) comienza a verse desplazado por el sujeto del enunciado (el yo lírico), que se hipertrofia en el llamado posromanticismo de corte expresionista (otra vez Trakl). El desplazamiento implica una desvinculación del texto del despotismo de una única autoridad que controla el significado. La radicalización de este proceso conduce a la absoluta irrelevancia de la autoría (el autor pasa a ser otra ficción convencional, una máscara), agujero negro que arrastra hacia la nada a un ya difuminado sujeto del enunciado, pues el enunciado no remite a un sujeto de la enunciación que sería su causa, ni a un sujeto del enunciado que sería su efecto, como apuntan Deleuze y Guattari.

Un poema, fragmentario, puede ser leído, sí, pero tras él no se oculta un autor y la palabra “yo” del enunciado es un lugar vacío que difícilmente se verá colmatado plenamente por un nuevo anclaje en la subjetividad. Dice Gamoneda sobre *Libro de los venenos* (y es aplicable al conjunto de sus mudanzas):

Por lo que a mí concierne, despreciando prejuicios aún vigentes sobre la originalidad y la autoría de las obras literarias, he entrado en el texto con crueldad de enamorado... (“Noticia”, *Libro de los venenos*: 14)

¹⁶ A estos funerales acudiremos también nosotros en nuestras conclusiones, con la máscara de la exégesis suspicaz, convocados, como dijera Trakl (o Gamoneda u otro) por “las sombras de los antepasados,/ los martirios purpúreos, el lamento de una estirpe/que, piadosa, se extingue en el descendiente solitario” (“Canción del solitario”, *Esta luz*: 571).

La crueldad del enamorado (discreta o contenida en estas mudanzas, salvaje en las que leeremos más adelante) es una hermosa metáfora del poder autorial no aceptado pasivamente en un ejercicio de enfrentamiento pasional cara a cara, donde caen las máscaras y quedan las palabras. Tachar un nombre propio es otra forma de tararear el “Blues del amo”, del amo de las palabras:

Cuando esté un día delante de mi amo,
veré su rostro, miraré en su rostro
hasta borrarlo de él y de mí mismo.

(*Edad: 180*)

Tachar un nombre propio es tachar *el* nombre propio. Las mudanzas de *Esta luz* no han de ser contempladas, creemos, como una apostilla excéntrica o exótica: es el signo de los tiempos. Gamoneda no se detiene en el camino de su propia reescritura, ésta invade todas las reescrituras posibles. Si en algún momento la desgracia de los otros entró en su carne, también entró en su carne, en la corporiedad de sus símbolos, la palabra de los otros, sin que ya pueda ser llamada palabra ajena. Ni propia.

Quedan, después de este recorrido, unas líneas fragmentarias. E irreductibles: unas mudanzas, textos fluctuantes, aproximativos, sin autor, ecoicos, que ya no aspiran a la expresión privilegiada del yo trascendental ni al testimonio histórico. Restos de piezas rotas, irreconocibles, que aún refulgen. Pecos de la modernidad, en nuestra opinión, tras la travesía de Occidente en el océano de lo literario.

LIBRO DE LOS VENENOS

Un avance en forma de diccionario apócrifo

Páginas atrás explicitábamos las causas del reordenamiento de nuestro material de análisis aludiendo al peculiar estatus de la mudanza titulada “Plinio, Dioscórides y otros [1993-2003]”, que recoge las “Notas para un diccionario

apócrifo”. Reubicábamos esta mudanza “al lado de” *Libro de los venenos*, que también mudanza es. Ambas derivan básicamente de las mismas fuentes, de las mismas máscaras autoriales aquí ya un tanto borrosas: Plinio, Dioscórides y otros. Por “otros” entiéndase

una decena de grecolatinos, al *Physiólogo Griego*, al *Bestiario de Cambridge* y a media docena más de historiadores o científicos del siglo XVI (EL, “Avisos y explicaciones”: 11-12)¹⁷.

La técnica de escritura (“collages oportunistas” y libertad en la “capacidad de corrupción”, *Esta luz*: 12) no difiere en esas líneas tan generales entre una y otra de estas dos mudanzas. Pero su heterogénea configuración textual, tras esa generalidad, desvela tentativas dispares en parte complementarias o subsidiarias. En un sentido ingenuo, el diccionario, como cualquier otro, podría considerarse como obra de apoyo, de introducción a la enmarañada red textual tejida en *Libro de los venenos*.

Comencemos por el subtítulo: “Notas para un diccionario apócrifo”. Por “notas” no ha de entenderse algún estadio previo a la configuración definitiva del diccionario, pues el diccionario ya aparece confeccionado (no en proceso de elaboración). La denominación de “notas” debe tomarse como sinónimo de “entrada”.

A diferencia de cualquier diccionario convencional, éste no nace con voluntad generalista ni muestra intenciones de exhaustividad. Se asemeja a una obra especializada, que respeta la presentación de listado alfabético y que gira alrededor de un campo semántico, de una materia. ¿Qué materia? Aparentemente trata de los venenos y sus efectos, pero una simple ojeada nos aleja de esta concepción enciclopédica: no cualquier veneno, y no sólo de eso. Supongamos que la novedosa materia tiene el curioso nombre de “Plinio, Dioscórides y otros”. ¿Puede esta materia acotarse de alguna manera más precisa? Sí, pero sólo leyendo todo el diccionario. De hecho, creemos, el diccionario es la propia materia: está saturado de sí mismo, no sirve de hecho de apoyo a ningún otro conocimiento

¹⁷ El listado de autores y sus relaciones bibliográficas subyacentes al diccionario y a *Libro de los venenos* será detallado más adelante.

definido, acotado: es una obra tautológica. Recoge, eso sí, algunos términos dispersos en obras de autores lejanos de diferentes lenguas que practicaron un arte semiolvidado: el de la acción de las sustancias venenosas sobre el cuerpo mortal. La botánica, la medicina, la biología y la química modernas desterraron ese arte al territorio de la poesía. Quedan las palabras y con ellas, sus sentidos oscurecidos, descentrados.

Gamoneda no realiza una recopilación filológica de los términos: colecciona con pasión de entomólogo insectos hermosos (e infinitos) que habitan en viejas páginas. Y en ocasiones, arrastrado por la fascinación, él mismo colorea sus alas.

La falta de concreción sobre la materia del diccionario se agudiza con la falta de garantías del autor: el diccionario, además de tautológico, y según reza el subtítulo, es apócrifo. En su acepción más común un texto apócrifo es aquél que ha sido falsamente atribuido. ¿A quién se atribuye o no debe atribuirse este diccionario? ¿A ese referente singular que se solapa con la materia tratada que es “Plinio, Dioscórides y otros” o a Gamoneda? ¿En qué medida el compilador de un diccionario puede ser considerado “autor” de las palabras? Definir una palabra, ¿es poseerla? ¿Qué importa *ya* de quien sean las palabras?

Creemos que la condición de apócrifo del diccionario ha de repartirse entre estas ausencias o vaguedades: no hay una materia referencial claramente delimitada pues el corpus (los autores extractados) forma un conjunto un tanto aleatorio, el sistematismo se reduce al orden alfabético y el compilador muestra pocos escrúpulos a la hora de atenerse al mínimo distanciamiento exigible sobre su recopilación.

Estamos pues ante un diccionario poético-enciclopédico. Poético porque aparece inserto en un volumen de poesía (argumento un tanto falaz que no lo es tanto, como veremos) y enciclopédico porque versa sobre una ciencia o un arte. Más allá, las posibles caracterizaciones se desdibujan.

La idea de la confección de un diccionario surge en Gamoneda, probablemente, de una afición “un poco perversa”:

Yo leo los diccionarios, sobre todo los diccionarios antiguos, aunque en ello haya un poco de perversión. Y en el diccionario siento el “cuerpo” de la música. No en las significaciones. Leo dos entradas sin asociación intelectual dada y aparecen unas relaciones musicales, potencialmente físicas. Los tratadistas lo intentan, pero no es posible dar nombre a todas las músicas latentes en el lenguaje. Así son la prisión y libertad del poeta (CS: 181).

Esta confidencia no aclara gran cosa sobre qué sean y cómo las paladea Gamoneda las relaciones musicales entre dos entradas (pero “no en las significaciones”). Sí nos es útil para establecer ciertas coordenadas relacionadas con el diccionario apócrifo: la perversión y las músicas latentes en el lenguaje.

De la perversión podríamos decir que enlaza con “la corrupción” en el convencionalismo de uso y confección de diccionarios pero también con otras corrupciones internas relativas a las alteraciones o vicios en los escritos. El diccionario apócrifo es, en varios niveles, un texto perverso, corrupto, viciado y vicioso, como tendremos ocasión de comentar.

En cuanto a las “músicas del lenguaje”, la expresión siempre es en Gamoneda una perífrasis para aludir al régimen poético de la palabra:

Comprender las palabras a través de su música, experimentar la expresión como una estructura musical es lo que coloca a la escritura y a su autor en la “especie” poética (CS:182).

Esta apreciación sobre lo musical refrenda nuestra exposición de toda mudanza como interpretación musical. O sensitiva (no conceptual): recordemos el versículo de *Descripción de la mentira*:

...no lo que dicen sino las palabras mismas, su exhalación caliente como el amor.

(*Edad*: 250)

Del resto de las mudanzas (*Libro de los venenos* incluido) sólo poseemos una única versión. Del diccionario apócrifo, sin embargo, contamos con los

siguientes rastros textuales parciales¹⁸, ensayos instrumentales podríamos decir: cuatro entradas en la miniantología de inéditos que es *Cuaderno de Octubre* (1997), trece entradas en la revista “La alegría de los naufragios” (1999) y 37 entradas en la antología mayor *Sólo luz* (2000). Las publicaciones incluyen, como era de esperar, aclaraciones del autor. En la primera obra (CO, sp) la aclaración es escueta:

Las cuatro últimas piezas [de la antología] son entradas de un diccionario que carece de nombre.

De manera autógrafa, el autor inscribe la siguiente acotación en el ejemplar que poseemos: “Textos provisionales, de un libro inédito; inacabado, quiero decir”. Desde la perspectiva de lecturas y reescrituras posteriores, estas cuatro entradas poseen el valor de la provisionalidad: la huella generalmente oculta del trabajo de decantación o pulido de un texto, proceso al que más adelante haremos referencia.

En el “Preámbulo” de *Sólo luz* (p. 15), leemos:

De un diccionario relativo a la ciencia médica arcaica. Aquí doy una muestra de textos que empezaron a existir y acumularse hacia 1993. Con ellos podríamos entrar otra vez en divagación a propósito del olvido de los géneros. La muestra sale de una serie bastante más amplia, que aquí llamo “diccionario” (tenía otro título provisional, pero se me está volviendo dudoso) por el simple hecho de que se organiza sin otra pauta que la alfabética. No creo que estos textos puedan ser llamados poemas y, como dije antes, es asunto que no me preocupa. Buena parte de ellos nació desprendiéndose –con variantes– de un libro mío –y de Dioscórides, y de Laguna– que es el titulado *Libro de los venenos*. Ya digo que estos recortes que enseñó no me parecen propiamente poemas, pero, sin embargo, *Libro de los venenos* fue entendido –no por todos, desde luego– como un libro de poesía. Los recortes van aumentando de número (ahora se desprenden de otros escritos –ajenos, no míos– o no se desprenden de ningún escrito). No sé cuándo esta serie, parcialmente inédita, querrá cerrarse. Tiene su origen en mi convicción de que el lenguaje arcaico se ha “cargado” estéticamente y, más concretamente, de que el lenguaje científico arcaico ya no es ciencia sino poesía.

¹⁸ El diccionario fue anunciado en 1996 (*Poemas / Antonio Gamoneda*. Palma, Universitat de les Illes Balears, Servei de Publicacions i Intercanvi Científic, Caixa de Balears, col.lecció poesia de paper, n.º 39, 1996, 29 pp.) con el título de *Fábula, sustancias, límites*, título en estado dudoso durante la preparación de *Sólo luz* (2000) y definitivamente perdido en la poesía reunida.

Las aclaraciones añaden confusión. Parece ser que Gamoneda no considera a las entradas “poemas” (incluso dice no preocuparle tal asunto sobre los géneros, al que por otra parte dedica muchas páginas en otros lugares) sin llegar a pronunciarse claramente sobre la condición poética de *Libro de los venenos*, del que muchas entradas “se desprenden”. Sin embargo, confiesa estar convencido de que este lenguaje de una ciencia médica arcaica se ha “cargado estéticamente”. Años más tarde, en *Esta luz* (p. 12) tal adscripción de *Libro de los venenos* es según Gamoneda “incuestionable”. ¿Por qué, entonces, no son “poemas” las entradas? Farragosa cuestión. Por el momento, nos interesa recalcar la noción de “desprendimiento textual” y deshacer un posible equívoco: las entradas no partieron de *Libro de los venenos* para irse después acumulando con la lectura de otros autores. *Todos* los autores del subtexto están ya en *Libro de los venenos*, pues esta obra y el diccionario tienen exactamente el mismo substrato textual. Y recalcamos también algo que nos parece muy significativo para nuestro análisis: que hay entradas que no se desprenden de ningún escrito previo.

Hasta aquí, los datos aproximativos. Comenzamos la lectura del diccionario en sus dos constituyentes: las entradas y sus correspondientes definiciones.

El ámbito semántico más general que relaciona las entradas del diccionario es el de la farmacopea toxicológica. Una delimitación más estrecha nos daría los siguientes subcampos:

- plantas y hongos tóxicos o curativos: acónito, ajenjo, amanita muscaria, aloe, azucena, betónica, brionia...
- animales venenosos: alacrán, amphisbena, áspid, cantáridas...
- personajes históricos relacionados con el ámbito principal: Alejandro, Kratevas...
- sustancias tóxicas y curativas: almizcle, azufre, belladona, cadmia, cianuro, cicuta...
- enfermedades y humores corporales: alegría, apostema, cáncer, cianosis, llanto...
- terminología médica: anamnesis.

- otros: ancianos, ciervos...

La mayoría de estos términos figuran en los diccionarios de lengua española y, en su totalidad, en el llamado corpus diacrónico del español (CORDE). Como puede comprobarse, muchos de ellos presentan una gran sonoridad motivada por su carácter inusual (remiten a una ciencia perdida), sus reminiscencias fabulosas o por la reubicación en este contexto semántico, en el que padecen un contagio osmótico de los términos adyacentes.

Las notas sonoras se acentúan con las definiciones pero son también previas a ellas: cada palabra contiene en sí misma una connotación musical (en ocasiones acentuada por las grafías arcaizantes como “amphisbena” o “phalangios”, verdadero fetichismo gráfico) inherente a todo a *mot rare*.

Comenta George Steiner, a propósito del término “fritilaria” en la obra de Mathew Arnold, que

...de Teócrito a los eduardianos, la multiplicidad de denominaciones exactas de la fauna y la flora es la clave de la poesía lírica occidental, que ahora está, en buena medida, perdida para nuestro conocimiento cotidiano (Steiner, 2001: 40-41).

La fauna y la flora del diccionario (en su vertiente más venenosa) participan sonoramente del prestigio de la tradición y de la pérdida de manera que el *mot rare* sobrevive fluctuando entre estos dos extremos paradójicos: la precisión del término y la vaguedad connotativa. El enrarecimiento (la pérdida de lo denotativo a favor de lo connotativo) es la “carga estética” que el tiempo ha depositado en muchas de estas palabras arcanas, fosilizadas, que el diccionario apócrifo recopila avariciosamente, por el mero deleite de su degustación. El festín estético no está lejos de este otro:

Pourquoy en plus grand dangier de mort est l'homme mors à jeun d'un Serpent jeun, qu'après avoir repeu, tant l'homme que le Serpent? Pourquoy est la salive de l'homme jeun veneneuse à tous Serpens et Animaux veneneux? [...] Je ne suys plus à jeun, dist Eusthenes. Pour tout ce jourd'huy seront en secureté de ma salive:

Aspicz, Amphisbenes, Anerudutes, Abedessimons, Alcharates, Athattratz, Alhatrabans, Ammobates, Apimaos, Aractes, Araines, Arges, Ascalahes, Ascalabotes, Aemorrhoides, Asterions, Attelabes, Basilicz, Belettes ictides, Boies, Buprostes, Cantharides, Catoblepes, Cerastes, Chenilles, Crocodiles, Crapaulx,

Cauquemares, Chiens enraigés, Colotes, Cychriodes, Cafezates, Cauhares, Couleffres, Cuharsces, Chelhyilres, Cronicolaptes, Chersydres, Cenchrynes, Coquattris, Dipsades, Domeses, Dryinades, Dracons, Elopes, Enhytricles, Fanuises, Galeotes, Harmenes, Handons, Icles, Jarraries, Ilicines, Ichneumones, Kesudures, Liévres marins, Lizars chalcidiques, Myopes, Manticores, Myagres, Musaraines, Miliars, Megalaunes, Ptyades, Porphyres, Pareades, Phalanges, Pempredones, Pityocampes, Ruteles, Rimoires, Rhagions, Rhaganes, Salamandres, Scytales, Steliions, Scorpenes, Scorpions, Selsirs...

El texto pertenece al libro cuarto, capítulo 64, de *Pantraguél* (Rabelais, 1971: 254-255) y recoge animales venenosos, con numerosas concordancias con nuestro diccionario apócrifo. El único punto de contacto, creemos, es la eruditamente cómica y golosa fruición del lenguaje. Volveremos a encontrarnos con Rabelais, y no casualmente, al abordar la vertiente irónica y pantagruélica del relato *Relación de don Sotero*.

No todas las entradas, decíamos, exponen el mismo grado de vigorosa delicuescencia sonora (excúsenos el oximoron). Otras arriban a esta obra precedidas de la carga poética que han adquirido en el acendramiento de la escritura poética de Gamoneda. Nos referimos, claro está, a términos como “azufre”, “cólera”, “enjundia”, “llanto”, “sal”, “visión”. Los solapamientos no son numerosos pero sí significativos. En cierta manera, el diccionario amplía el registro de sustancias (leche, líquenes, vinagre, zumo, mercurio, aceite, resinas, hiel...) en libros anteriores, acotándose ahora su campo de actuación en el terreno de la toxicología.

Así pues, junto con el *mot rare* (paradójico en sí) encontramos una nueva paradoja: los términos más comunes (“ancianos”, “opio”, “víbora”, “torcaz”) resultan doblemente familiares en la lectoescritura de Gamoneda, pero esta familiaridad de segundo grado los desnaturaliza e hipertrofia todas sus potencialidades poéticas. Palabras robadas a la tribu. Como en *Libro de los venenos*, “las palabras vulneran nuestros convenios con el lenguaje, frutales y paradójicas” (CS: 128). Frutales en su sonoridad sensual y paradójicas en todo lo demás. El diccionario se alimenta de esta íntima subversión.

Pasemos ahora al plano de las definiciones. Como muestra aleatoria, hagamos una lectura conjunta de las cuatro primeras entradas:

ACÓNITO. La centella nace al borde de las aguas. Los suicidas sienten en sí una mano de luz, cuaja el espesor del cerebro y el cuerpo se endurece azul.

AJENJO: saca la cólera de las venas.

ALACRÁN: se alimenta de zumos negros. La uña trae desvarío y coma; su aceite libra del olvido.

ALEGRÍA. Su espíritu se forma en el hígado

Siguiendo las pautas de los tratados medicinales de la Antigüedad y del Medievo, el diccionario ofrece principalmente un compendio de efectos terapéuticos de sustancias (de origen vegetal, animal o mineral) sobre órganos corporales. Lejos de toda pretensión cientifista, el catálogo es asistemático en cuanto a la distribución de contenidos dentro de cada definición pues ésta recoge sólo “detalles”, partículas de contenidos, descripciones parciales. Estas nítidas pinceladas descriptivas acotan la semántica borrosa, abigarrada y desvaída, de algunos términos en su supervivencia¹⁹. Por otro lado, el diccionario apócrifo, dentro de la aleatoriedad general y centrado en el fetichismo de la palabra, no en

¹⁹ Nos referimos, por ejemplo, a un término como “cantáridas”, del que el DRAE nos proporciona tres acepciones: el insecto coleóptero, la ampolla que produce su picadura y el parche que se aplica sobre la ampolla. El diccionario apócrifo no llega siquiera a especificar la condición de insecto. Laguna, más generoso, nos aclara que “las moscas cantáridas [son] llamadas en algunas partes de Castilla abadejos” (LV: 55). La densidad semántica refuerza la potencia poética (transgresora) cuando se desliza hacia la enantiosemia. Así, registra puntualmente Gamoneda en *Libro de los venenos* (p. 23-24): “Los phalangios son arañas muy ofensivas (...) pero conviene advertir ya que también se llama phalangios a unas flores blancas, semejantes en suavidad al lirio, que son antídoto contra los animales de su nombre”. De esta manera el phalangio es maléfico, negro, arácnido y *simultáneamente* blanco, floral y suave, a lo que hay que añadir el detalle de que, según Dioscórides, la música también resulta curativa contra el descanso mortal de la picadura. Con este breve comentario no deseamos inducir a fáciles pero erróneas conclusiones sobre las relaciones textuales entre *Libro de los venenos* y el diccionario apócrifo. Si bien es cierto que los comentarios del primero sobre los phalangios pueden resultar pertinentes en la crítica o en la lectura más denotativa del segundo (y escasamente a la inversa), ambas obras presentan configuraciones y propuestas poéticas diferentes, e independientes. No es que el autor escamotee información pertinente al lector en el diccionario (que podría encontrarse y se encuentra en *Libro de los venenos*), es que la base poética del diccionario consiste en ser mínimamente denotativo o expositivo. Y la base poética de *Libro de los venenos*, como veremos, radica en buena medida en un refinado y perverso exceso expositivo, también de explicitudes (entre ellas, la de la enantiosemia).

la denotación, contraviene reglas tan básicas como la de la sinonimia: encontramos tres entradas para “meconio”, “papáver” y “opio”, sinónimos de “adormilera” (y que sí figuran conjuntamente en el correspondiente apartado de *Libro de los venenos*, p. 83).

Observamos que cada definición se sostiene en una armazón poética estrechamente emparentada con la lengua y la retórica gamonediana. Respecto al léxico, son “propios” (en un sentido poético) de Gamoneda términos como “mano”, “luz”, “cólera”, “aceite”, “zumos” e incluso “hígado” y “uña”. Bastan estas cuatro entradas iniciales para verificar que nos introducimos en un texto plagado de huellas lexicográficas: el prestigio lírico de la tradición del que hablaba Steiner (“acónito”, “centella”), las trazas del léxico gamonediano y los rastros de los manuales medicinales clásicos.

La estructura subyacente de cada descripción se corresponde a un esquema muy básico de descripción del objeto (generalmente muy parcial y ajustada a los intereses toxicológicos) más sus aplicaciones prácticas. Así, el acónito (o centella) es descrito por su ubicación más algunos de los efectos de su ingesta y el alacrán en su alimentación y en el peligro de su uña y la virtud su aceite.

Otras entradas recogen términos desgajados del esquema básico, como es el caso de “Alegría”, un humor del que sólo se nos precisa que “se forma en el hígado”. Del “Ajenjo”, por otra parte, sólo nos consta, escuetamente, un efecto.

Lo repetitivo del esquema básico es soslayado en el diccionario mediante una selección no casual de la información: de cada entrada leída en “otro lugar”, Gamoneda recoge y reescribe con frecuencia aquellos contenidos “próximos” a su propia poética, actividad que (también paradójicamente) podría responder simultáneamente a la destreza selectiva del autor y a una cierta imposibilidad no personal, ontológica, de concebir la alteridad: siempre nos leemos a nosotros mismos (como lectores, sólo somos nuestro propio horizonte de lecturas). Buena parte del confesado deslumbramiento del autor ante esta lengua arcana radica en ese inesperado parentesco con su propia lengua. Gamoneda se lee a sí mismo en Dioscórides. Dioscórides, por su parte, es sólo una lectura actualizada, una lectura posible, la que sucede aquí y ahora. Y sucede dentro de un régimen poético.

Tal confluencia, que es muy evidente en el plano léxico, se reproduce en el plano estilístico. Nos referimos principalmente a esa figura omnipresente en la escritura de nuestro autor, ampliamente comentada por la crítica, de la combinación de un elemento físico con otro abstracto. No se trata de un simple juego sinestésico ni metafórico sino de una transgresión más compleja a través de la cual la materialización sensorial de los objetos descritos (una planta, un órgano) reverbera en otras estancias inmateriales donde imperan los estados anímicos y las vivencias simbólicas. Esta figura, creemos, está latente en todos los subtextos del diccionario: el hallazgo de Gamoneda consiste en desenterrar arqueológicamente la figura retórica para situarla, como pieza de museo poético, un *musée imaginaire*, en la vitrina de un diccionario, etiqueta incluida. La figura carecía de carga poética hace quinientos o mil años: en manos de Gamoneda (en el diccionario/museo o en su reescritura) sólo tiene sentido poético (simbólico y transgresor).

Un pequeño detalle de la primera entrada nos da pie para abordar otro aspecto particular del diccionario: el de la incursión de “personajes”, en este caso “los suicidas”. Frente al impersonalismo de los diccionarios comunes, encontramos aquí reiteradamente referencias a varios “actantes”. Una clasificación aproximativa de estos actantes podría ser

- los “pacientes”: son protagonistas de los efectos malignos o protectores de los tósigos: suicidas (en “Acónito”), los ancianos (en “Ancianos”) y los viejos (en “Betónica”), los tísicos (en “Eléboro”) y los diabéticos (en “Sardonia”), los pastores (en “Cerasse”), los vivientes (en “Mandrágora”), los agonizantes (en “Ictericia”), la mujer que duerme (en “Phalangios”), los sármatas de “Sármatas” y los chamanes de “Chamanes”, etc.

- los acompañantes o figuras secundarias: madres de los agonizantes (“Ictericia”), hombres silenciosos (“Trago-scorpio”), las hermanas que acompañan a la mujer que duerme (“Fhalangios”), etc.

- los nombres propios: Alejandro, Demóstenes y Kratevas poseen, cada uno, una entrada propia, es decir, una “definición-retrato” muy breve alrededor de su enfermedad, su muerte o su oficio, respectivamente.

-el tú: como único referente pronominal, es el actante más complejo del libro, y también el más recurrente. Contrastemos unas entradas que reorganizamos para aproximarnos a su trasfondo.

BELEÑO: enloquece la flor del que ha nacido de simiente negra, mas si respiras el que se abre en flores blancas, los días pasan suavemente delante de tus ojos.

AZOGUE. Es metal fugitivo. En su virtud, ves las reliquias del mercurio sobre un rostro que se va perdiendo en su propia belleza.

TINNITUS. Oyes el gemido del mar y el grito de las aves lejanas. El silencio cesa en ti para siempre.

ANAMNESIS. Recuerdas las cánulas de acero, los huesos abrasados por madres solícitas, los animales invisibles que duermen en las cavernas de los tísicos.

El tú de “Beleño” parece responder a una simple convención lingüística muy común mediante la cual el lenguaje coloquial adopta la segunda persona del singular para expresar la impersonalidad: “si *respiras* el que se abre...” equivaldría conceptualmente” a “si *se respira* el que se abre...”, es decir, se mantendría el impersonalismo objetivo de las definiciones sin actantes.

Ahora bien, en “Azogue” ese impersonalismo ya aparece marcado por un hálito subjetivista pues parece relatarse (en lengua poética, *además*) una experiencia íntima (en el azogue —reliquias del mercurio— se deshace un rostro en su propia belleza) que remite al símbolo del espejo y del rostro deshaciéndose de la poética gamonediana más que a ningún otro posible referente.

“Tinnitus” (que en una última revisión de pruebas editoriales usurpó el puesto a “Acúfeno”²⁰) no se aleja como “Azogue” del ámbito de la enfermedad

²⁰Aprovechamos la nota para improvisar una doble disculpa sobre nuestro impudor. Como sabe quien ha tenido la suerte de tratarle personalmente, desde hace unos años sufre Gamoneda de “acúfenos” (*tinnitus*), molestos ruidos auditivos que privan del silencio al enfermo, una poco refinada tortura de difícil tratamiento. Por otra parte, el autor nos proporcionó las galeradas de *Esta luz*, de donde procede el dato aludido en el paréntesis, meses antes de que apareciera la edición, para facilitarnos en nuestro trabajo el corpus de su “poesía reunida”. No hay medida que contemple nuestra gratitud: no sólo por el gesto generoso de simplificar nuestra tarea sino también por una confianza que, en alguna medida, hemos defraudado. Las anotaciones manuscritas reproducidas, el trabajo de taller, son, claro está, confidencias que el lector común no puede oír. Nosotros hemos

pero introduce decididamente el subjetivismo testimonial, de carácter autobiográfico, en el diccionario. Es, con toda seguridad, una entrada no procedente de ningún referente bibliográfico, que “contamina” o se proyecta sobre el resto de las entradas al mostrar cómo ese pronombre no delimitado de segunda persona fluctúa, destruye las barreras claras del impersonalismo, registra calladamente una narración íntima.

“Anamnesis” es otro término clave en nuestra revisión pues podemos recurrir a escrituras previas²¹. Leemos en *Cuaderno de Octubre* (sp, la cursiva es nuestra):

anamnesis. *Recuerdo* el frío en los ambulatorios, los huesos abrasados por madres solícitas, los animales invisibles que duermen en las cavernas de los tísicos.

Y en *Sólo luz* (p. 153):

anamnesis. *Recuerda* el frío en los ambulatorios, los huesos abrasados por madres solícitas, los animales invisibles que duermen en las cavernas de los tísicos.

La reescritura ha limado el “Recuerdo –yo– el frío” hacia un “Recuerda –tú– el frío” para decantarse finalmente en *Esta luz* (p. 540) por “Recuerdas las cánulas”. Hay, creemos, una progresión en la desfiguración de la marca subjetivista, desde el nítido “yo” hasta el ambiguo “tú”. En este proceso, no se pierde el elemento subjetivo sino que se consigue —es nuestra interpretación— que incluso aquellas entradas que no poseen ninguna marca pronominal, se lean

aprovechado, con cierta desvergüenza imperdonable, estos mínimos datos íntimos para extraer conclusiones tras exponer públicamente lo que el autor no quiso que fuera público. ¿Toleraría Gamoneda, si pudiera censurarlo, este impudor nuestro? ¿No es el crítico, por lo demás, un ser dedicado a la ignominia de la exposición pública que maquilla la futilidad de la aclaración innecesaria? ¿Y quién puede determinar las fronteras de la discreción o del exhibicionismo de un autor que repite insistentemente que no hay ficcionalidad en la poesía?

²¹ Y podemos también revisar lo dicho en el DRAE para comprobar la “perversión” poética: *anamnesis* es allí, en su acepción primera, el “conjunto de los datos clínicos relevantes y otros del historial de un paciente”, y en la segunda, “reminiscencia (representación o traída a la memoria de algo pasado)”. El diccionario apócrifo explota la ambivalencia del término y, poéticamente, mezcla lo clínico (el frío de los ambulatorios, los huesos abrasados, los tísicos) y la rememoración (“recuerdas”).

también bajo el peso discursivo de la subjetividad, de la experiencia vivencial, íntima, incluso anamnésica (“Tinnitus”).

Se explica así, desde esta perspectiva, que haya entradas que bien pudieran pertenecer, por derecho propio, a “Frío de límites”, punto extremo, como ya hemos visto, de una de las vías de indagación poética de Gamoneda:

NANACATL. Todas las cosas están ordenadas y suspensas, hay música en tu pensamiento y nada en la luz, pero es negra tu última sonrisa.

SMILAX. Se endurecen las túnicas que envuelven el pensamiento. Las figuras entran en una luz vacía. Ves las desapariciones y los límites.

Como conclusión a todo lo expuesto, podemos decir que el diccionario es una muestra más de reescritura *sub specie* mudanza. Bajo la apariencia de un tratado de un género aliterario (el catálogo alfabético) con antecedentes clásicos (formales y de contenidos), encontramos elementos exclusivamente poéticos: una ebriedad del lenguaje de carácter sensorial alrededor del *mot rare* y una retórica personal, cláusulas poéticas dispersas o concentradas que apuntan hacia la subjetivación del discurso en tensión con una configuración textual alejada de ella... Dentro del conjunto de las mudanzas, el diccionario apócrifo delata mejor que ninguna otra la maleabilidad de la escritura: partiendo de presupuestos alejados de la poética de *Descripción de la mentira*, hay un desliz, inevitable o buscado, una propensión natural, orgánica podríamos decir, hacia esa lengua propia²².

Hemos reseñado igualmente gérmenes narrativos que se encuentran en la aparición de personajes, actantes o pasivos, plurales o retratados con sus nombres propios. No falta tampoco, junto a lo narrativo y a lo lírico, algún detalle

²² Tal propensión es combatida abiertamente en *Libro de los venenos*, a pesar de la proximidad de éste con el diccionario apócrifo en lo relativo a la materia léxica y, en menor medida, a ciertos detalles retóricos o prosódicos. Páginas más adelante incidiremos en esta circunstancia, que nos parece esencial para comprender sin prejuicios el verdadero alcance, experimental, de *Libro de los venenos*, dentro de las varias escrituras radicales, que no de la “obra única” (Rodríguez, 1996: 209), de Antonio Gamoneda.

perversamente irónico²³ que equilibra (o desequilibra) el tenebrismo temático (la enfermedad, la muerte) con la *jouissance* filológica.

Toda esta amalgama de contenidos está sustentada exteriormente por la conexión temática en una única materia, la de los venenos; internamente, la trabazón léxica se respalda en las múltiples remisiones, tautológicas, de una entrada a otra. Así, “la cólera” de la definición de “Ajenjo” pudiera remitir a la entrada “Cólera”, en donde se habla de la hiel que reposa bajo el hígado (véase entonces “Alegría”) y de la sustancia de la centella (véase entonces “Acónito”).

Sin desear descender a ello en este momento, el diccionario se nos entrega principalmente como un relato de terror carnal plagado de muerte y enfermedad dentro de una imaginería delirante por la que desfilan los animales fabulosos o cotidianos, la felicidad de los suicidas, los órganos y flujos corporales y los estados mentales alucinatorios, la crueldad y la compasión:

SOLATRO. Es astucia exquisita del suicida: aceite negro en sus oídos. Es feliz mientras de su cuerpo se desprenden heces blancas. Así es la clemencia de los frutos que procuran ebriedad antes de la muerte.

Todos estos rasgos del diccionario (paradójicos, subversivos en cuanto a los géneros y las retóricas previas, complejos en relación a la densidad de sus antecedentes, incluida la poesía de Gamoneda) encuentran nuevo acomodo en otra mudanza mayor: la de *Libro de los venenos*. Sirvan estas páginas como prefacio a nuestro análisis.

Antecedentes bibliográficos y firmas

Ildefonso Rodríguez ha comentado, en afortunada expresión, que *Libro de los venenos* es una verdadera novela de bibliófilo. De bibliómanos, acotamos nosotros. Sólo un bibliómano (o, en su defecto, un tesinando) podría elaborar el

²³ Léase la sutileza irónica sobre los cuidados maternos: “AMPHISBENA. Es serpiente *maternal*: acude al llanto”. Tras esta sutil y elaborada ironía de Gamoneda, efectiva en su sencillez, resuena, por lo demás, la compleja figura gamonediana de la omnipresente madre terrible.

siguiente párrafo, del que destacamos esa *excusatio non petita* de esta primera línea²⁴:

Por puro vicio (hay nombres que son como frutos en la boca), voy a escribir aquí todos los autores principales que recuerde. Lo hago sin orden ni concierto. Así: Plinio (el primero entre sus iguales), Hipócrates (inolvidable cuando habla de la “enfermedad sagrada”), Nicandro (cuyos poemas *Teriaca* y *Alexifármaca* me proporcionaron ánimo transgresor), Galeno (que trata precisamente de los antídotos), Teofrasto (muy aprovechable en relación con las plantas), Aristóteles (prodigioso sobre la vida, la sensación, al respiración, la muerte, la generación y al corrupción), Plutarco (que cuenta de Mitridates), Asclepiades (que entendía del pulso) y el majestuoso Virgilio. De la parte oriental, Avicena y el anónimo hispano-árabe *Umadt-al-Tabib*; medievales, las *Etimologías*, de Isidoro, y el *Lapidario* de Alfonso X, más algún retal de Bernardo Gordonio y el poético y un tanto destartado *Macer Floridus*. Sobre animales ponzoñosos, tomé del imprescindible Claudio Eliano, del *Physiologo Griego* y del *Bestiario* de Cambridge. [...] En ningún caso, ésta es la verdad, pretendí manejar saberes inalcanzables, pero en el orden del acarreo estético puede que haya sacado ventaja a algunos sabios (LV, “Noticia”: 14-15).

A esta lista hay que añadir el referente básico de *Libro de los venenos*, una obra publicada en 1555 en Amberes, en cuya portada se lee

PEDACIO DIOSCORIDES ANAZARBEO, ACERCA DE LA MATERIA MEDICINAL, Y DE LOS VENENOS MORTÍFEROS, TRADUCIDO DE LENGUA GRIEGA, EN LA VULGAR CASTELLANA, E ILLUSTRADO CON CLARAS Y SUBSTANTIALES ANNOTATIONES Y CON LAS FIGURAS DE INNUMERAS PLANTAS EXQUISITAS Y RARAS, POR EL DOCTOR ANDRES DE LAGUNA, MEDICO DE IULIO III PONT. MAX.

Aparentemente, las indicaciones sobre fuentes que nombra el autor (Dioscórides y Laguna aparte) son superfluas para el lector, “puro vicio” frutal que enlazaría con las propias palabras frutales de la obra: nombres exóticos, perdidos en los anaqueles de la filología clásica o medieval, de difícil acceso en su mayoría, “saberes inalcanzables” semiborrados por el tiempo, propios de las bibliografías fantásticas de un Borges. Preguntado por ese entrecruzamiento formidable de saberes que pudiera apuntar en otros autores a un complejo culturalista, Gamoneda responde tajante: “Los saberes [de *Libro de los venenos*]

²⁴ Todas nuestras citas de *Libro de los venenos* proceden de la edición de 1997 en Siruela/Bolsillo, más accesible hoy en día que la anterior, de 1995, en la colección “la Biblioteca Sumergida” de la misma editorial.

se deponen en la ‘falsedad estética’. El plano es imaginario, las creencias se reducen a imágenes. Conocimiento y refutaciones son, desde luego, fingidos o resultan de préstamos. Así es la sustancia del relato” (Rodríguez, 1995: 7). La erudición no sirve en esta “Noticia”, es evidente, para defender con un criterio de *auctoritas* lo que se va a leer. De hecho, al propio Gamoneda, hablando de los conocimientos humanistas de Laguna, comenta:

Por lo que concierne a la versión de Laguna, las copiosas anotaciones que añade están enriquecidas por su cumplida condición de humanista (traductor numeroso de Aristóteles y Galeno), pero a mí, dicho sea a pecho abierto, poco se me da de estas sabidurías del segoviano, que me tiene cogido y hasta cegado por la soberanía de las palabras... (LV, “Noticia”: 13).

Poco aliento erudito se respira en estas líneas. ¿Citará Gamoneda las fuentes sólo por puro vicio? Creemos más bien que hay otra función en la indicación pormenorizada de los antecedentes bibliográficos: la de provocar de una forma curiosa y selectiva la descontextualización por “extrañamiento”: cuanto más precisos pero exóticos son los referentes, más receptivo (perdido) se encontrará el lector, más predispuesto al juego. Las primeras líneas de la “Noticia” ya proponen un envite al respecto:

El lector de este *Libro de los venenos* tendrá que decidir por sí mismo la especie de la obra que tiene en sus manos. Puede resolver que consiste en un tratado científico [o] sentir el cuerpo de un texto narrativo, más alguna divagación medianamente lírica [...] Yo no puedo resolver por cuenta del afectuoso lector: estoy perfectamente instalado en la confusión... (LV, “Noticia”: 11-12)

Las posibilidades de resolución, según el autor, son varias: un tratado científico, una divagación lírica, una disforme novela... Si el lector “consiente” en instalarse en la cómoda confusión en la que se mueve el autor, también tendrá que consentir (que disfrutar, queremos decir) en habérselas con una materia que arrastra el peso de dos mil años de escrituras, reescrituras y corrupciones varias. Dicho de otra manera: al lado de los envites de la “Noticia”, el listado de nombres propios es otro más, un medio del que se sirve el texto para postular su lector ideal: el que soporte y cargue con una frondosa rama semiolvidada de la cultura

occidental... y sepa degustar el festín de tan extraños ingredientes servidos bajo el nombre de poesía. Un festín *imprevisible*, no apto para cualquier boca.

El listado de nombres propios que figuran en la “Noticia” es, por otra parte, una recreación un tanto fantástica (quizá Borges nos haya inoculado irremediabilmente la sospecha). En primer lugar, las obras clásicas y medievales aludidas están tejidas en una red tan tupida de intertextualidad (con continuas remisiones a una *auctoritas* sobre la materia construida y desvaída en el tiempo) que a duras penas se puede hablar de “autores originales”.

Por ejemplo, el citado *Bestiario* de Cambridge surge de una traslación al latín (texto e ilustraciones perdidas) del *Physiologus* griego, cuyas fuentes se remontan a los textos cristianos sobre el mundo natural; los autores cristianos, a su vez, beben de Herodoto, Aristóteles y Plinio; la llamada *Medicina Plinii*, tan en boga en la Alta Edad Media, constituye por su parte una *melange* de Dioscórides, Galeno, el propio Plinio y otros autores. Basta con citar un cabo cualquiera de la gran madeja para enmarañarse irremediabilmente en el ovillo de la intertextualidad en el que cada rastro contiene en sí mismo otros muchos a la manera de muñecas rusas. Leer las anotaciones de Laguna, la “firma” más cercana a nosotros después de Gamoneda, ya es leer a todos los demás. En el imperio de la corrupción, la atribución dudosa y la reminiscencia, la tarea de delimitar, acotar, poner fronteras, es imposible²⁵... e innecesaria, para nuestros intereses. Estos

²⁵ Para dar cuenta de la complejidad de la intertextualidad de estas obras, relatamos brevemente un caso: el de la paternidad y datación del “destartalado *Macer Floridus*”. Fue atribuido tradicionalmente a un tal Emilius Macer, citado por Ovidio, nacido en el 70 a. C. Pero, como el *Macer* recoge opiniones de unos veinte autores, entre ellos Plinio y Dioscórides (nacidos ambos más de un siglo más tarde que Emilius) e incluso de los medievales Starbo y Rábano (y también de Hipócrates y Asclepiades), ha de suponerse una fecha de confección mucho más tardía. A. Arber, en su gran compendio *Herbals* (de 1912 y 1938) fija la fecha de escritura en el siglo X, con lo que “Emilius Macer” pasaría a ser un seudónimo que oculta al autor real, un tal Odón, nombre que convive con el del Emilius Macer histórico. No quedan ahí las cosas. Investigaciones sobre ciertos detalles de la obra (en concreto, la descripción del costo) que sólo pueden provenir de fuentes árabes traducidas por Constantino el Africano entre los años 1075 y 1085, retrasan la datación del *Macer* hasta finales del siglo XI o comienzos del XII. Además, la presencia de Dioscórides en el *Macer* ha de explicarse a través de Plinio (bien porque éste copiase a Dioscórides o porque ambos copiasen a Cratevas) o a través de la obra de Isaac Judaeus (*Liber Dietaerium Universalium et Particularum*), traducido también por Constantino el Africano (Cabello de la Torre, 1990: VII-XIV).

nombres propios operan como metáforas de un punto en el tiempo, *aquí*, en el que se fosiliza una escritura: la densidad de los sustratos de su autoría es tal que se aproxima a la anonimia. “Gamoneda”, en este contexto, es un fósil más, con la particularidad de que su contemporaneidad (de la mano de una generosa Euterpe, musa de la lírica) puede poner en juego la contemporaneidad poética de todos los demás.

La participación de Gamoneda en el diálogo con Dioscórides y Laguna sólo puede ser comprendida en el marco histórico difuso de las fuentes superpuestas y revisitadas, algunas de las cuales ni siquiera figuran en el listado, como es el caso de Richard de Fornival²⁶, cuyo nombre sí se cita en el texto:

De la salamandra dice Laguna no pocas verdades además de probadas mentiras, como se verá, aunque ninguna de ellas alcance a las del *Bestiario de amor*, de Richard de Fornival, cuando certifica que la salamandra es un pájaro blanco que se alimenta de fuego (LV: 29).

El listado es “fantasioso” en otros sentidos que también están apuntados en la “Noticia”. La materia literaria de la ciencia de Dioscórides y Laguna es, confiesa Gamoneda, “fabulosa por su belleza y por sus mentiras” (p. 12), y ocasión propicia para generar más “ficción inmoderada” (p. 12), ficción que alcanza también a las apoyaturas bibliográficas. Nos referimos en concreto a las supuestas obras de Kratevas, “el *Léxico botánico* y un *Tratado de los simples* y otros escritos cuya existencia defiende” (LV, “Noticia”: 12). Dudosa existencia la que ha de ser defendida. Inmersos ya en la fábula de las metáforas de los nombres propios y la madeja intertextual, qué mejor que salvaguardar los escritos de Kratevas en la Biblioteca Secreta del Vaticano. ¿O es en la fundación de Nicolás V? No está muy claro:

²⁶ Podría aducirse que Gamoneda no incluye a Fornival entre sus fuentes directas porque ciertamente su “participación” en el conjunto de la obra es mínima. Sin embargo, el crítico no puede obviar este nombre si se tiene en cuenta que el *Bestiario de amor* supone el primer trasvase de géneros entre la tradición medieval de los bestiarios y la lírica simbólica y alegórica del amor cortés, esto es, “otra” mudanza *sui generis* desde la fábula fantástica a la poética de las pasiones más humanas.

[La seguridad sobre el hecho de que Kratevas fue el creador de la inmunidad de Mitrídates] se funda en el literal del código existente en la biblioteca secreta del Vaticano, que relata las experiencias con venenos realizadas por Kratevas siguiendo las más de las veces órdenes de Mitrídates. Este código, con el *Léxico botánico*, que se guarda en la biblioteca de París, y con el *Tratado de los simples*, que se custodia en la librería de Viena, podría ser toda la obra que dejó Kratevas. Estas escrituras debieron de pasar a manos de Pompeyo (con las memorias del propio Mitrídates, que hemos de dar por perdidas) cuando, vencido el Eupátor y voluntariamente yugulado por la obediencia de un servidor gálata, ya que dicho está, Mitrídates se había privado a sí mismo de alcanzar la muerte mediante veneno, Kratevas pasó al servicio del romano. Del texto que se guarda en la fundación de Nicolás V, yo, dividido en mi amor por la fábula y la ciencia, tomo aquellas historias que iluminan el arte de procurar y recibir la muerte, y con ellas soy parte en el libro sexto de Dioscórides y Laguna (LV: 45).

Sean los que sean los lugares (sospechosamente ignotos) que acogen los escritos de Kratevas, también llamado Cratevas o Crateuas, la fabulación inmoderada sobre ellos nos regala hermosísimas páginas en *Libro de los venenos* y la misma fabulación le permite a Gamoneda hacer acopio de relatos con los que dialogar con otras voces. Así, el discurso, circular y semiprivado, de réplicas y comentarios, transcurrirá entre las siguientes cuatro máscaras: Kratevas como alter ego de Gamoneda²⁷, Dioscórides como pieza angular, Laguna debidamente retocado y de nuevo Gamoneda comentarista. Nos encontramos, pues, ante un ejercicio de intertextualidad tal y como ésta es contemplada desde que Julia Kristeva forjara el término y lo redefiniera²⁸ para dar cuenta un nuevo enfoque la hibridación textual y sus repercusiones en nuestra concepción de la autoría o la originalidad:

²⁷ Ildelfonso Rodríguez aprecia claramente esta máscara cuando habla del “desdoblamiento del autor [Gamoneda] en el médico griego Kratevas, donde emerge otra vez el fraseo del *Libro del frío*”. (Rodríguez, 1997: 209).

²⁸ Comenta Navarro (1997: VI) que “ya desde la Antigüedad, en todos los tiempos había habido términos y conceptos para determinadas formas de relaciones concretas entre un texto y otro(s) (...) pero el inmediato éxito del nuevo término generalizador [con Julia Kristeva] demuestra que éste hizo posible la clara visualización de una nueva problemática teórica independiente que interconecta (...) no sólo las formas tradicionales y modernas de intertextualidad (...) sino también *las que están siendo creadas por la praxis literaria viva*”. El subrayado es nuestro y con él queremos resaltar la dimensión “vanguardista” de *Libro de los venenos*, su adhesión a esas prácticas literarias arriesgadas que priorizan sus propias normas internas sobre las concepciones heredadas de qué y cómo ha de ser un texto.

Il s'agit avant tout de désacraliser l'autorité de l'auteur, de le destituer de son illusion d'originalité. Et de récuser par là même les prérogatives de l'oeuvre finie, achevée, autonome; le deni de l'individualité, l'impersonnalité de l'acte d'écriture, tels sont les postulats de l'intertextualité dans sa première acception (Limat-Letelier, 1998: 20)

El concierto polifónico exige un lector atento a todos los registros. Preguntado el autor por este lector ideal, y en clara alusión al subtexto del diccionario apócrifo, responde:

[tal lector debe ser el que obtenga placer en] “la música de los diccionarios”, ése es mi cómplice. Y lo prefiero consecutivo y capaz de hacer la síntesis “polifónica”. Temo, por tanto, al lector transversal y al que se haga sordo a alguna de las voces (Rodríguez, 1995: 7).

Sigamos indagando. ¿Qué interés tiene Gamoneda en formar parte del *Libro Sexto* de Dioscórides y Laguna? ¿Por qué “reproducir” las extensas citas que configuran la obra en vez de consignar las fuentes y proseguir con ese aparente monólogo que es la poesía tal y como solemos entenderla?²⁹ ¿Para qué aducir otros textos u otras firmas sin atenerse sólo a las palabras propias? Porque, opinamos, ya no hay palabras propias, ni siquiera cuando éstas van firmadas. Sólo hay derivas y derivados. La palabra de Gamoneda en *Libro de los venenos* es también la de Laguna, y la de Dioscórides. La apoyatura no es el punto de partida, la apoyatura (la intertextualidad) es la escritura en sí misma:

Ninguna voz puede despojarse de las voces que la constituyen; las voces de los otros, las voces de la alteridad, esa otra voz que resuena en la palabra del sujeto *mismo*, impregnan, son la condición de toda voz [...] Bajtín inscribe la alteridad

²⁹ La magnitud y la forma de la citación e imbricación textuales aproximan *Libro de los venenos* a algunas obras experimentales de poesía española contemporánea radicalmente opuestas, en principio, a los planteamientos estéticos de Gamoneda. Nos referimos por ejemplo a las narraciones de Ignacio Prat. Sobre *El ocaso de la reina relámpago* comenta Túa Blesa: “De un total de 162 líneas que ocupa el texto, Prat no ha escrito más de 45. Como sabemos, ya en *Trenza* había dado con una fórmula de composición en la que la tradición, literaria o no, aportaba no sólo parte del texto sino incluso todo él (...). En la maquinaria retórica de *El ocaso...* y de otros textos semejantes, ha operado una regla, restrictiva, por la cual la selección no se hace sobre el léxico o el diccionario sino sobre una parte o páginas de los mismos: sobre discursos ya estructurados, combinaciones de palabras cifradas por otro(s), que rompen el conjunto al que pertenecen y, reordenados –y quizá aderezados con otros nuevos–, configuran otros textos” (Blesa, 1990: 76).

en la misma esfera del yo; postula la imposibilidad de la clausura del yo; hace de la alteridad la condición de la propia identidad (Gavaldà, 1992: 96-97).

¿Para qué entonces las firmas? Como señal evidente de su configuración, cada intervención de cada máscara idiomática lleva en *Libro de los venenos*, adosada a un nombre propio, una firma: la cita directa o indirecta en Kratevas y la marca tipográfica en las tres restantes³⁰. Y cada firma es una ausencia, una modulación de una ausencia. Recordemos que la firma señala en toda escritura lo que en el habla señala la presencia de la enunciación: un contexto. El acto de firmar no se reduce a la simple inscripción de un nombre propio (caso de los referentes bibliográficos en la “Noticia”). Derrida ha analizado con penetración y sutileza la precariedad de toda firma³¹ (siempre necesitada de una contrafirma y pendiente de su iterabilidad), el fracaso lingüístico de esa necesidad de autenticación de lo único, de lo clausurado, de lo escrito una vez y en un solo sentido. Un texto firmado, dice Derrida, es un texto que necesita autenticación, es decir, un documento *siempre* falsificable. Si la densa intertextualidad de los nombres propios nos acercaba a la anonimia, la firma nos remite a las desposiciones de todo texto firmado: la misma marca que fue utilizada para cerrar en lo posible el texto (“Dioscórides”) puede ser reutilizada con fines espurios: injertar a Dioscórides en otro contexto, resituar sus palabras en otro plano, inventarle un pasado, unas fuentes. Inventarle también un futuro imposible: un diálogo a las puertas del siglo XXI.

En estos lodosos terrenos del simulacro el lector asiste perplejo al espectáculo de la descontextualización, de la abstracción de todo contexto. Puede percibir con claridad (o con cierta claridad), dentro de este enrarecimiento contextual, que las voces de *Libro de los venenos* obedecen a códigos y reglas

³⁰ La voz de Dioscórides es reproducida en letra redonda, la de Laguna en cursiva y la de Antonio Gamoneda en redonda pero de cuerpo menor. Observamos que el criterio tipográfico, un tanto equívoco en las redondas, está reforzado por la distribución textual pues Dioscórides inicia todos los capítulos, abre siempre la conversación, lo que indica una mecánica que el lector comprende ya en las primeras páginas.

³¹ En estos párrafos hemos utilizado conceptos (injerto, diseminación, ausencia, iterabilidad) cuyo pleno significado expone Derrida en varios lugares de su obra, y especialmente en el ensayo “Firma, acontecimiento, contexto” (Derrida, 1998: 347-372).

conversacionales disímiles. Kratevas aporta la pureza de lo ficcional, la reminiscencia de lo que pudo ser; Dioscórides es piedra angular, pues interviene pero no dialoga, limitándose a dejarse comentar; Laguna, con optimismo renacentista, asume toda la carga del diálogo verosímil, como si fuera posible dialogar a una distancia de mil quinientos años; y Gamoneda pervierte el juego trastocando los géneros, corrompiendo abiertamente para su propio interés, fabulando y recolectando de aquí y de allá para sostener una lectoescritura desvirtualizada, aberrante³², pero estéticamente efectiva. La autenticidad de las firmas (y no sólo de la firma-impostura de Gamoneda/Kratevas) es una máscara más que no fija o cierra los textos sino que los abre a la posibilidad de su relectura desde otro lugar (Gamoneda) u otros lugares (cada lector): el supuesto punto fijo de la firma es un punto ausente en la vastedad de la lecto(re)escritura.

Libro de los venenos es, desde esta perspectiva, el resultado de múltiples injertos entre los que se desenvuelve una escritura de ausencias o despropiaciones: rescate improbable de voces que resuenan en un espacio descontextualizado que participa del pasado y, simultáneamente, del ahora y de la ficción. Escritura, pues, radicalmente fantasmagórica, deshecha en ecos parasitarios y en dispersiones, desechada en sus primitivas funciones comunicativas (el protocientifismo deriva al esteticismo preciosista y a la fábula) y sustentada en su mera iterabilidad. Escritura cegadora, sí, por “la soberanía de las palabras” (LV, “Noticia”: 13), soberanía errante, sin ataduras contextuales, escritura seducida provisionalmente por la poesía. ¿Qué clase de escritura es ésta?

³² El tono paródico, apoyado en el humor del que más adelante hablaremos, planea constante y sutilmente a lo largo del todo el texto. Léase a tal efecto el extenso parlamento de Dioscórides sobre “las causas” (LV: 138-139) y el comentario de Laguna, que confiesa que le “ha dado quehacer infinito este luengo discurso y no menos a los intérpretes latinos, los cuales andan tan fuera de tino como los que habiendo perdido el camino real en tiempo cubierto y obscuro, ya medio desesperados, soltando la rienda, dejan ir al caballo por donde quiere...” (LV: 139-140). Tras la seriedad con que acomete de nuevo Laguna el ímpetu clasificador, un tanto escolástico, de “las causas”, intervenga Gamoneda “soltando la rienda” y parodiando la terminología y la escolástica del humanista en este diagnóstico médico: “Yo pienso que, tras la caída de Flabio, el dolor no es causa sino accidente procatártico y conjunto, aunque sea intrínseco con la apostema que sucede al derrame de la cólera o de la melancolía, y aún habría que considerar la forma depurativa, que bien pudiera estar en la corrupción de las membranas de los bofes, antes de poner el número a las causas pleuríticas” (LV: 142).

Un ejercicio de retórica ante un lector anonadado

En agosto de 1991 confesaba Gamoneda:

Es cierto que *Descripción de la mentira* es un libro peligroso, incluso para mí. Yo entro ahora en algo distinto, porque en aquel discurso ya no hay razones existenciales ni de naturalidad íntima para continuar con él. No puedo ni quiero jugar a imitarme a mí mismo. Sí, yo he dicho más de una vez que tenía que librarme de *Descripción de la mentira* (Rodríguez, 1993: 85).

y, en la misma conversación:

... leo los grandes poemas orquestales y me impresionan. Tengo ese lejano deseo de escribir un poema en el cual no estaría yo, un poema de pura geometría, con palabras verdaderamente frías; hasta ahora hice siempre lo contrario (Rodríguez, 1993: 63-64).

En estas fechas, el autor se encuentra terminando *Libro del frío* (1986-1992) y el proyecto en mente (si no andamos desencaminados), cuya escritura se iniciaría en 1993, desembocaría en la frialdad de *Libro de los venenos*. Ambas citas hablan a las claras de una necesidad de ruptura, de la conciencia y del deseo de esa ruptura marcada por el “hasta ahora”. El corte tajante de quien desiste de imitarse a sí mismo se evidencia en LV en mil formas: la retracción de la subjetividad, la irrupción de un dialogismo directo, el cuestionamiento arrasador de la autoría, la fabulación ajena a la memoria... Por ello, no deja de asombrarnos el interés de algunos críticos en resaltar los puntos de contigüidad entre *Descripción de la mentira* y *Libro de los venenos*, como si la osadía del autor en “desviarse” de su propio camino (de un camino prejuzgado como propio) pudiera entenderse como una distracción o una traición³³. Sería, en todo caso, una traición

³³ Así, Ildelfonso Rodríguez (1997: 209) intenta demostrar que LV no es “una distracción de su actividad natural” sino “el resultado de una coherencia absoluta, radical [...]”. Gamoneda da un paso más allá en la construcción de su obra única”. No hay, como ya hemos defendido y ésta sigue siendo nuestra opinión, tal “obra”, ni tal “obra única”, ni “actividad natural”: hay escrituras dispersas, radicales y limítrofes todas ellas, entreveradas de una aspiración de finitud que nunca llega a realizarse... mientras se siga escribiendo. José María Balcells, por su parte, habla del carácter de este libro, “tan innovador en sus transgresiones como auténticamente fidedigno [a la poesía anterior de

al desorientado lector, al que se le priva de la seguridad de lo previsible, del bienestar de lo familiar. Claro que hay en LV “algunos” puntos de contacto con la poética gamonediana anterior a 1993 (cómo olvidar la lengua propia) y hemos aludido a tales concordancias (léxicas, de tropos, temáticas) al abordar las definiciones del diccionario apócrifo. Pero ciertas “inflexiones literarias”³⁴ comunes no bastan para acallar la evidencia de que estamos ante algo diferente y desconocido. Y no es éste, desde nuestro punto de vista, uno de los méritos menores de LV.

El vago planteamiento del proyecto del que hablan las citas de la conversación rezuma cierto hálito mallarmeano por lo geométrico pero no debe despistarnos ese “no estaría yo” tras lo que hemos comentado sobre la firma y la ausencia. Ciertamente, desde tales planteamientos el autor maquinaba una obra experimental: cómo deshacerse de *Descripción de la mentira* (la lengua propia subjetivada a golpe de símbolo) sin renunciar a la belleza cegadora y soberana de la palabra. Dada la destreza y la experiencia poética del poeta como corredor de fondo, no es extraño que el experimento partiera de un gran entramado (las mil escrituras previas) sobre el que Gamoneda iba a actuar a la manera de la *imitatio* clásica: se parte de un texto impecable, sublime (o se inventa o se rescata lo sublime de un texto periclitado) y se reproducen técnicamente sus estructuras, sus

Gamoneda]” (Balcells, 1998: 331). Lo auténticamente fidedigno, la radical fidelidad de Gamoneda, insistimos, consiste desde nuestro punto de vista en no querer jugar a imitarse a sí mismo.

³⁴ Comenta José María Balcells (1998: 236): “En suma: en *Descripción de la mentira* y en *Lápidas* se advierten las señales recién sintetizadas, señales que en distinta medida preanuncian ciertas inflexiones literarias en las que abundará sobremanera *Libro de los venenos*, obra en la que se refleja también uno de los temas cruciales del orbe gamonediano, el de la muerte”. Se trataría en todo caso de realizar una verdadera valoración interpretativa de esa supuesta contigüidad, que nosotros minimizamos. El tema de la muerte, por su parte, no sólo es uno de los temas cruciales del orbe gamonediano (si es que acaso hay otros equiparables en su poética): también lo es de toda la lírica occidental en los últimos cinco siglos (si es que acaso no es el Tema de la Literatura, con mayúsculas), por lo que establecer tal punto como concordancia particular entre obras o autores no resulta a la postre muy significativo. Incluso Gamoneda (Merino, 1999: 276-277) apuesta por esa valoración continuista de las similitudes basándose en la pervivencia de recurrencias temáticas (la muerte) aunque añade a esta observación la valoración de la obra como “un fracaso” en relación al proyecto inicial. Comentaremos más adelante tal opinión.

modos, sus sutilezas. El experimento, en otras palabras, es un exquisito artefacto retórico, uno de esos “fastuosos ejercicios de arqueología artística” a los que alude Alfredo Saldaña (Saldaña, 1999: 140) donde el tratamiento intertextual define lo postmoderno, y no un simple fetiche culturalista ornamental. Así, LV se emparenta con una dispersa y no tan abundante galaxia de libros contemporáneos exigentes con el lector, que tienen en común una configuración sutilmente alambicada, “un refinamiento absurdo”, en palabras de Reinaldo Laddaga:

[Libros] refinados hasta el exceso, en primer lugar, hasta la exageración, hasta el amaneramiento (y, si el refinamiento que más comúnmente se valora es moderado y austero, refinados hasta la falta de refinamiento); y refinados, también, sin verdadero motivo, más allá de lo que es razonable practicar el refinamiento: locamente refinados, refinados sin sentido. E, incluso, refinados de un refinamiento, una atención al tallado del detalle, que aparece tanto más absurdo cuanto que se aplica a la composición de sinsentidos (Laddaga, 2000).

Dejemos de lado por el momento la cuestión de los sinsentidos para centrarnos en las articulaciones de este refinamiento que ha sido tildado de “creación insólita”, “reto osadísimo” y “desafío anunciado” (Balcells, 1998: 331)³⁵. Hablaremos, pues, de la *dispositio*, de la *elocutio* y de la *inventio* en este esmerado ejercicio de retórica³⁶ titulado realmente

³⁵ No ha faltado quien haya tildado la obra de “estafa”: “En realidad ni es una novela ni es un libro de poemas y, si mucho me apuran, ni siquiera es un libro de Gamoneda (...). No me interesan esas páginas de erudición antigua. Los supuestos primores de estilo, por sí mismos, a mí me entretienen poco (...). Habrá algún incauto que lo considere como un conjunto de poemas en prosa, o en esa semiprosa a la que nos ha acostumbrado Gamoneda desde *Lápidas*. Pero no hay de eso. Es un abstruso tratado pseudo-científico, y como tal debe leerse, creo yo. Hacerlo pasar por literatura no deja de ser un error (...). Ésa es la estafa a la que yo me refería” (García Martín, 1995: 37). Ciertamente, este juicio negativo puede estar relacionado con posicionamientos tribales en la poesía contemporánea española pero lo recogemos como muestra sintomática de otro aspecto de la lectoescritura: el lector deberá de habérselas no sólo con una acusada indefinición genérica sino también con la reticencia derivada de no estar ante “un libro de Gamoneda”, lo que acentuará su anonadamiento y, con suerte, si le cede al libro el privilegio de un estatus literario, acabará reforzando el gozo de leer instalado en esa confusión.

³⁶ Señalamos que utilizamos con soltura los términos de la retórica clásica, que no han de interpretarse en este contexto con excesiva rigidez sino con cierto cariz alusivo (o irónico) propiciado también por la consideración de las obras clásicas y medievales entre las que en estos momentos nos movemos.

Libro de los venenos. Corrupción y fábula del Libro Sexto de Pedacio Dioscórides y Andrés de Laguna, acerca de los venenos mortíferos y de las fieras que arrojan de sí ponzoña.

Dentro de los estudios descriptivistas, se ha reseñado con detenimiento el orden y la disposición de las voces en la obra (García Jurado, 1997: 385-388). El ordenamiento de capítulos es el decidido por Laguna, sin que impere en él un orden logicista sino una flexibilidad narrativa acentuada por las interrupciones discursivas del comentarista que no deben considerarse digresiones sino la configuración esencial de la obra coral. La compleja estructura de intervenciones obedece a patrones establecidos de los cuales el más repetido consiste en: exposición de Dioscórides + comentario de Gamoneda + cita de Laguna + nuevo comentario de Gamoneda. Este esquema dota a la obra de una sólida estructura externa ajena a la fragilidad (poética y contemporánea) del fragmentarismo³⁷. Sin embargo, tal solidez estructural está minada desde el interior por diversas inestabilidades que pertenecen ya a la esfera de la *elocutio*.

La primera inestabilidad (o fluctuación o tensión) se localizaría entre los siguientes dos puntos: el apego a la literalidad de las preescrituras y su corrupción. Por una parte Gamoneda se atiene con gran exactitud a la configuración verbal de Dioscórides y Laguna, adoptando sus modos expositivos, sus declinaciones en los razonamientos y en las pinturas de los objetos, su misma perspectiva estilística. Por otra parte, el propio Gamoneda aclara sobre el término “corrupción” del subtítulo que “...yo he desviado la lengua de Laguna al profundizar en su rítmica” (LV, “Noticia”: 12). Al hilo de esta declaración, García Jurado detalla con fundamentado aparato crítico las variantes que Gamoneda introduce en el texto de Laguna (es decir, fuera de las intervenciones que llevan su firma), concluyendo que

Gamoneda ha suprimido partes enteras del texto original [...], y aquel que selecciona no se libra de la transformación, bien morfológica [...] o léxica [...], el cambio del orden de palabras [...], o incluso adicciones. De esta forma, el texto original de Andrés de Laguna queda tamizado por la lectura y reescritura de

³⁷ El antifragmentarismo y la pretensión globalizadora alejan también a LV del resto de las mudanzas del autor.

Gamoneda, quien, por encima de las convenciones de originalidad al uso, lo hace suyo (García Jurado, 1997: 387).

No insistiremos en el hecho de que la apropiación o desapropiación de textos *ocurre* en *Libro de los venenos*, esa es nuestra opinión, bajo condiciones mucho más significativas que las del mero retoque estilístico. El término “corrupción”, a pesar de las estrechas aclaraciones del corruptor de este caso, creemos que sobrevuela con gran amplitud todo el texto, no sólo en lo relativo al *ornatus* o a la *elocutio*. Lo corrompido reside en los giros expresivos que señala García Jurado pero también, de forma mucho más determinante, en la malversación general de una tradición caduca, la del comentario textual propedéutico, proyectada a fines espurios (poéticos). Si bien en el terreno filológico la corrupción textual en los trasvases de la tradición es una práctica común y neutral, la de Gamoneda se podría tildar de abiertamente “delictiva” (por recoger de alguna manera la connotación transgresora del término “corrupción”³⁸).

Siguiendo en la línea de la *elocutio*, y adentrándonos en la *inventio* (es decir, lo que los clásicos denominan el acopio argumental, no sólo la “invención” creativa, pero también ésta), surgen ante nuestros ojos nuevas inestabilidades. La más llamativa quizá sea la de la tensión entre realismo y fabulación, cuya presencia también es recogida en el título completo de la obra bajo el término de “fábula”.

Al igual que el término “corrupción”, el de “fábula” puede amplificarse más allá de su inicial sentido. Se alude así, en un primer momento, a la inclusión de relatos novelados sobre Kratevas, sin que a su autor le interese subrayar abiertamente su condición fabulosa (más bien lo contrario) pues la verosimilitud de lo narrado forma parte del juego de las máscaras y las veladuras. Pero la fábula

³⁸ Encontramos en *Libro de los venenos*, junto a la corrupción textual asentada en la tradición y a la transgresora corrupción delictiva, otra corrupción más, la que se atiene al relato pormenorizado de la corrupción de la materia: “El cuerpo que se pudre en colores y se deshace en excrementos parece correlato de la creadora *corrupción* del texto, ambos anegados en el ámbito complejísimo de los sentidos, en la química de las sustancias y de la carne” (Casado, 1999: 84). Y en la química de las palabras, agregamos nosotros.

no se encapsula en Kratevas: en el avance de la lectoescritura lo fabulado impregna toda la obra, de forma global, si atendemos a la disparidad de códigos de las firmas. Dioscórides y Laguna se mueven en un terreno firme³⁹, con sus pretensiones científicas y su afán descriptivo, con su mentalidad práctica y su natural soltura en la catalogación y textualización de los diversos contenidos. La tergiversación de Gamoneda al distanciarse de estas bases suplantando lo cientifista por lo poético o trastocando los fines con los medios, es lo realmente fabulado de *Libro de los venenos*. Surge de ahí una lectoescritura distorsionada y extorsionada por la estética que afecta no sólo a los párrafos de redonda pequeña (la firma de Gamoneda) sino, por contagio directo, a todos los párrafos. Se siegan las bases del viejo realismo (que el lector sabría recontextualizar a medio camino entre el esfuerzo científico y la superchería, pero no le dan esa ventaja) y se apunta a nuevos sentidos que no logran imponerse más allá del espectáculo grandioso del envenenamiento relatado bella y prolijamente. El detallismo (la *écfrasis* retórica) contribuye a esa inmersión del lector en un ámbito de anonadamiento, acentuado por el violento tenebrismo de los contenidos (cómo se enferma y muere envenenado) y la confusión relativa a la moral, si es que hay alguna, que sustenta el discurso.

La conexión entre realismo y fábula o naturalismo y entelequia estaba ya poéticamente servida en los subtextos, donde se funden las descripciones más verosímiles de los seres fantásticos que pueblan los bestiarios con las consideraciones más insospechadas de los seres familiares, como es el caso de la comadreja:

³⁹ La firmeza de este terreno queda en entredicho ya en la “Noticia” (p. 13) cuando Gamoneda alude al posible carácter apócrifo de todo el libro sexto de la *Materia médica* de Dioscórides: “...el código constaba de cinco ‘libros’, según los hermeneutas rigurosos, con lo cual empieza ya el misterio del libro sexto, que es el de la completa doctrina sobre los venenos y el asunto que aquí interesa”. Al respecto, señala González Manjarrés (2000: 93-94) que “Laguna reconoce esa condición apócrifa ya en sus *Annotations in Dioscoridem Anazarbeum* (...) No obstante, parece que Laguna se contradice en el capítulo 35 del libro VI, cuando muestra su desacuerdo con algunos códigos que traen dividido este libro VI en otros cuatro libros, para lo cual establece una argumentación que se fundamenta en la admisión de que este libro ‘De los venenos’ es realmente de Dioscórides”.

De la comadreja dicen algunos que concibe por las orejas y pare por la boca, pero el papa Clemente lo disputa al revés. En el *Physiologo* está escrito que pare los hijos muertos y luego los resucita, y todavía este animal tiene de extraordinario, según el dominico Tomás de Cantimpré, que su testículo izquierdo, envuelto en el pellejo de una gallina, es generación de un huevo (LV: 196).

En relación con los contrastes y tensiones del texto, no puede pasar inadvertida esa discordancia entre la crudeza detallista de la sintomatología física del envenenamiento y el lirismo de las anotaciones de las fábulas alucinatorias de algunos de los envenenados, como “un tal Cippo, blasfemo y conocedor de lenguas”:

Tomado del acónito, Cippo declaró su pasión según puede leerse en el códice: “Durante un tiempo, sintió movimientos desconocidos en su lengua y que los espíritus más graves abandonaban su cuerpo con dulzura; después, frialdad en las venas; a esto siguió un gran vértigo, como si durante mucho tiempo contemplase el abismo. Con los ojos cerrados quiso explicarme la existencia y la forma de un gránulo de luz que se movía en su interior, y cómo esta visión era cada vez más débil hasta que únicamente sentía las tinieblas. Luego, ya con los ojos abiertos y vaciados de mirada, me aseguró ver algunos rostros que conservaba en su corazón. Pienso que mentía. Después, para consolarse y ofenderme, me habló con detalle de los ojos de Shu; de cómo, en las aguas sostenidas entre delicadas membranas, nadaba (semejante a como lo había sentido en sí mismo) un átomo de fuego que se extendía dulcemente cuando él, Cippo, tomaba la cabeza de Shu en sus manos (LV: 67).

A este calculado mecanismo de acumulación de inestabilidades (o de aniquilación de seguridades) en la escritura ha de añadirse la presencia, también soberana, del humor bajo refinados ropajes. El autor nos regala varias pinceladas irónicas con las que parece congraciarse cómplice y parcialmente con el lector, aunque en medio de la sobreabundancia de sentidos y conmociones, éste no sepa finalmente a qué atenerse. Leamos, por ejemplo, parte del retrato de Alejandro a cargo de Gamoneda:

Pienso que estaba herido por la gota coral, que es corrupción de la flema con inflamación de las cámaras del cerebro, manifiesta en ataques frenéticos con elevación violenta y colgamiento de la mente, que arrastra el cuerpo con ella, y se sigue de alteración fría de los espíritus que reposan en los senos del corazón. A esta dolencia también se llama mal sagrado y epilepsia y sus causas son conformes con muchos de los pasos de Alejandro, del que aún cabe preguntarse

por qué en los templos del Asia sacrificaba al Miedo. Ninguna incógnita, sin embargo, debe reducir la honra de este rey casi divino, capaz, como fue, de derrotar a los escitas afligido por la diarrea (LV: 44).

Miguel Casado ejemplifica con este brillante párrafo la versatilidad textual (que nosotros denominamos inestabilidad) del conjunto del libro:

Sus cambios de registro, de tono e intenciones, de concepción del mundo, de nivel. Así, puede Gamoneda diagnosticar rotundamente la enfermedad de Alejandro, en un registro médico, como epilepsia; anotar a renglón seguido con oscuridad enigmática: “aún acabe preguntarse por qué en los templos de Asia sacrificaba al Miedo” y por último valorar irónico su victoria en una batalla “afligido por la diarrea” (Casado: 1999: 81).

Añadimos al comentario algunas precisiones: el diagnóstico de la enfermedad es dual pues maneja registros lingüísticos médicos dispares y contradictorios: el clásico “mal sagrado”, el renacentista “gota coral” y el moderno “epilepsia”, cada uno de los cuales arrastra sus propias connotaciones⁴⁰, entre las que prevalecen las más antiguas (digamos precristianas): la corrupción de la flema en las cámaras del cerebro y la alteración fría de los espíritus en los senos del corazón. La oscuridad enigmática relativa al sacrificio “al Miedo” es comentada por Ildefonso Rodríguez con gran penetración:

...dice Gamoneda “...cabe preguntarse por qué en los templos del Asia sacrificaba al Miedo”. Miedo con mayúsculas. Uno lee eso y siente miedo, siente un escalofrío, aunque conozca la Historia (que los griegos adoraban a Phobos y a Deimos, divinidades del miedo; que les habían alzado pequeños templos y que, antes de entrar en batalla, los generales hacían sacrificios para conjurarlos, para que el miedo no se comiera a sus soldados; que así hizo Alejandro antes de entrar en la batalla de Arbelas); pero el poeta no recorre toda esa historia explícita, no dice “al dios del miedo”. Es más exacto, para crear su mayor efecto (Rodríguez: 1997: 211).

⁴⁰ El seguimiento histórico del diagnóstico de la epilepsia y sus denominaciones resulta apasionante. Ninguna otra enfermedad ha sido considerada desde ángulos tan heterogéneos, desde la sacralización a la demonización, lo que se comprueba atendiendo a sus diversos nombres: morbus divino, maior, sacro, comicialis, hercúleo, mal de la luna, de san Valentín, alferecía... El Diccionario de la lengua castellana de 1732 explica la denominación de “gota coral”: “Epilepsia: enfermedad que vulgarmente se llama gota coral, por ser como una gota que cae sobre el corazón. Es voz griega y muy usada en los Médicos”.

Ciertamente, el efectismo de la fórmula, con su aura enigmática y terrorífica, es incuestionable. Pero ahí mismo, a renglón seguido, se produce un nuevo salto: de este rey retratado con el encomio más retórico y plutarquiano (“la honra de este rey casi divino”) se pasa a recordar, con humor escatológico, su victoria “afligido por la diarrea”. Obsérvese la descomposición textual, súbita, derivada de que sea la palabra “diarrea” la que cierre todo el párrafo dedicado a Alejandro, con lo que obtenemos esta progresión sintagmática: corazón, templo, Miedo, honra, divino... diarrea. La ironía tiene un efecto retroactivo sobre el retrato y conlleva repercusiones para lo que el lector puede esperar de ahí en adelante. O más exactamente: obliga al lector, zarandeado entre registros, conmociones y sorpresas, a abandonar toda previsibilidad.

La ironía es sólo una de las formas humorísticas. Otro ejemplo de humor en *Libro de los venenos* es el relativo a la descripción de la amphisbena, serpiente que de la que Laguna informa:

...se dice que la amphisbena está dotada con dos cabezas, de lo cual se persuadieron algunos porque, la que tiene, en dobles partes es igualmente abultada, como la sanguijuela, y porque hacia entrambas partes camina (LV: 171-172).

Comenta entonces Gamoneda:

Por mano de san Isidoro está escrito que, de sus dos cabezas, la amphisbena tiene una en la cola, lo cual es disparate canónico (LV:172).

En realidad, el origen del presunto disparate es la *Teriaca* de Nicandro, y san Isidoro simple transmisor. Lo llamativo del comentario de Gamoneda reside en su repentino positivismo empirista en medio de la exuberancia de los sinsentidos. Todas las páginas de *Libro de los venenos* están plagadas de dislates seudocientíficos que conforman también la fábula global del texto. Y estas supercherías son todas canónicas, pues remiten a las fuentes, que las validan hoy poéticamente sustrayéndolas a todo verismo. Gamoneda juega irónicamente en las dos líneas citadas a ser también u ocasionalmente *verista* (como pretendían serlo todos los autores de los subtextos), pero distanciándose de ellos desde el privilegio de la ciencia moderna. Con similar humor comenta Gamoneda el

exceso descriptivo de Laguna en cuanto al tabú y supersticiones relacionadas con la ingesta de sangre menstrual:

Triunfe Laguna con sus fantasías y farmacias, que son, en forma y número, como si los bebedores de menstruación fuesen más que los de vino manchego... (LV:109)

No es ajeno Laguna a este humor sobre la hipérbole cuando en su primera intervención en *Libro de los venenos* justifica su obra (y parece responder en su mismo tono y en donosa contrarreplica a la anterior cita) alegando que

...si el mundo fuera tan inocente que no supiera dañar al prójimo, ayudarse de tan infernales artes, estuviera excusada nuestra fatiga, mas como sea ya tan ordinario el atosigar y, así, en nuestros días, se atosiguen más fácilmente los hombres que los ratones... (LV: 33)

El humor y la ironía podrían reducirse a meros instrumentos ornamentales ocasionales que aligeran la densidad textual si no se diera una circunstancia: su difícil asimilación con el horror que recorre cada página a partir del sadismo empirista de Krtevas que tiñe sombríamente, como un velo expresionista, el pretendido naturalismo toxicológico neutral de las demás voces.

De las particulares configuraciones que hemos comentado podemos sacar algunas conclusiones. La inestabilidad textual derivada de la corrupción delictiva, de la fábula global, de la duplicidad irónica y del choque de registros incompatibles afectan en sumo grado a las condiciones de receptividad del lector, a su trato con un texto imprevisible, de espesor insospechado, texto de acoso y derribo de toda univocidad significativa. Un texto, pues, poético. Tal afirmación implica adentrarse inevitablemente en los terrenos de la teoría textual a cerca del género. Hablemos de ello.

Sui generis

Durante la década de los noventa Gamoneda publica *Libro del Frío* (1991), que se completa después con "Frío de límites" (1998); escribe y edita *Libro de los venenos* (1995 y reimpresión de 1997) y trabaja sobre Mallarmé y

otros proyectos (*Mortal 1936*, la antología *Sólo luz...*). Coincidiendo con ello, comienza a mostrar el autor en diversos lugares un llamativo interés por cuestiones de teoría poética: el verso frente a la prosa, la pertinencia de las clasificaciones en géneros de la escritura, el lugar de la poesía como lenguaje órfico, de revelación, y como forma de rebeldía, etc. Tales apreciaciones no aspiran a la consistencia de una teorización sistemática pero sí a un esclarecimiento, a una comprensión (*a posteriori*) del valor y del sentido de la escritura: qué es la poesía, su poesía, cómo, por qué o para qué.

La expresión de esta preocupación se halla repartida, como hemos visto, entre los ensayos de *El cuerpo de los símbolos*, artículos, conferencias, entrevistas en profundidad (Casado, 1999) y preliminares a libros publicados (el “Preámbulo” de *Esta luz*, la “Noticia” de *Libro de los venenos...*). En general, las opiniones de Gamoneda no conducen tanto a fijar unas categorías de comprensión como a exponer *por vía negativa* (y con ciertas contradicciones quizá explicables por un cambio de opinión en los años⁴¹) el problema de la indefinición de la cualidad poética en su dimensión histórica y en su contemporaneidad. Algunas de esta ideas puede resumirse en las siguientes citas que Gamoneda reivindica como exponentes de su pensamiento:

- “El arte que imita sólo con el lenguaje (...) carece de nombre” (Aristóteles, 1974: 128).
- “Todos los géneros son poéticos” (Bousoño, 1985b: 52).
- “Es plausible la hipótesis de una obra no adscribible a género alguno” (Lázaro Carreter, 1979: 119).
- “Llameremos Poesía a la Literatura sin géneros” (CS: 45).
- “La poesía no es literatura. La literatura es ficción y la poesía es realidad” (PEM: 220).

⁴¹ Del seguimiento del desarrollo cronológico de estas ideas dispersas parece deducirse que el inicial interés por las cuestiones relativas al género literario deja paso a un replanteamiento de fondo sobre qué es y qué no es poesía. A nuestro entender, ambas cuestiones son indisolubles. Resulta llamativo, como ya hemos comentado anteriormente, que Gamoneda acceda a llamar “poesía” a la literatura más allá de los géneros (CS: 37-50) pero defienda que la poesía no es literatura, declarando que hay grandes literatos (Galdós, Balzac, Stendhal, Thomas Mann) pero que no son literatos Juan de la Cruz, Villón, Rimbaud, Kafka ni Faulkner (PEM).

Sin descender a un comentario de cada propuesta, nos interesa ahora recalcar que el origen de este interés, creemos, debe situarse en una cierta perplejidad ante la cualidad de la materia de su propio trabajo. Por ello, en medio de la disquisición de la configuración histórica de los géneros literarios, no duda Gamoneda en poner un ejemplo problemático de su propia escritura:

Les propongo considerar el siguiente bloque de escritura. Pertenece a mi *Libro del frío*:

“Fingía un rostro en el aire (hambre y marfil de los hospitales andaluces); en la extremidad del silencio, él oía la campanilla de los agonizantes. Nos miraba y nosotros sentíamos la desnudez de la existencia. Velozmente, abría todas las puertas y derramaba el vino sobre el hielo del amanecer. Luego, sollozando, nos mostraba las botellas vacías”.

El libro al que pertenece se supone que es un libro de poesía. Yo sé que hay un componente narrativo y sé también que, en sus páginas, existen piezas que son *técnicamente* poemáticas, pero de otras, de la aquí recogida, por ejemplo, no pienso lo mismo. En mi escritura se dan momentos en que no tengo conciencia de estar dentro de un género (CS: 47-48).

Obsérvese que la opinión de Gamoneda es poco conclusiva pues se limita (de nuevo la vía negativa) a exponer su expresión de “no estar dentro de un género”. La perplejidad o el desconocimiento debió alcanzar, sin duda, un punto culminante al publicar *Libro de los venenos*; también la crítica y los lectores se vieron arrollados por tal incertidumbre. ¿Es éste un libro de poesía? Ésa parece ser la opinión del autor en 2004 (*Esta luz*, “Avisos y explicaciones”: 12) si bien pocos años antes había cuestionado que las entradas del diccionario apócrifo fueran poemas (*Sólo luz*, “Preámbulo”: 15):

No creo que estos textos puedan ser llamados poemas y, como dije antes, es asunto que no me preocupa. Buena parte de ellos nació desprendiéndose —con variantes— de un libro mío —y de Dioscórides, y de Laguna— que es el titulado *Libro de los venenos*. Ya digo que estos recortes que enseñé no me parecen propiamente poemas, pero, sin embargo, el *Libro de los venenos* fue entendido —no por todos, desde luego— como un libro de poesía (...). No sé cuándo esta serie, parcialmente inédita, querrá cerrarse. Tiene su origen en mi convicción de que el lenguaje arcaico se ha “cargado” estéticamente y, más concretamente, de que el lenguaje científico arcaico ya no es ciencia sino poesía.

¿Cómo leer estas aseveraciones? ¿Por qué no han de ser considerados “poemas” los textos del diccionario apócrifo cuando tales textos no hacen sino

rescatar la carga estética de un lenguaje arcaico, degradado en sus significados, que ya no es ciencia sino poesía? Y, cuestión que tiene mayor interés, ¿qué implica realmente para un poeta y para su poesía la dilución del género dentro del cual creía escribir?

Intentaremos responder a ésta y otras preguntas a través de algunas consideraciones sobre la transgresión de géneros en *Libro de los venenos*. No se trata por nuestra parte de un simple afán clasificatorio. La disolución de géneros que ocurre “espontáneamente” en *Libro del frío* pasa a ser programática en este artefacto retórico *sui generis* hasta alcanzar, en una expresión más de radicalismo, un nuevo límite textual. “Una obra no adscribible a género alguno” sólo puede encontrarse en alguna grieta del lenguaje inexplorada. Veamos cómo trabaja Gamoneda en esa indagación.

Nuestro punto de partida es Andrés Laguna, por ser él quien establece las bases del juego dialoguista con sus comentarios a Dioscórides. Laguna acomete su coloquio con la *Materia Médica* de Dioscórides en sus años de madurez, después de su estancia en Roma y desde dos flancos: la traducción al castellano y el comentario.

Su traducción a una lengua vulgar venía precedida por la de Mathiolo al italiano, a la que sigue con tanta fidelidad que el propio Mathiolo no duda en acusarle de plagio⁴². Recordemos el sistema diglósico, especialmente fecundo y enriquecedor en los autores del siglo XVI, que suelen reservar el latín para la

⁴² En la “Noticia” que precede a la obra, señala Gamoneda: “Me quedó sin compulsar, y bien que lo sentí, el *Dioscórides* de Mathiolo, del cual habla Laguna con reverencia” (p. 15). A pesar de que no contamos con la voz de Mathiolo en LV, sí podemos adivinar que hay un diálogo implícito entre éste y Laguna, diálogo que irónica y fantasmagóricamente toma los cauces del plagio, lo que supone para Laguna una nueva y doble profanación de la *autorictas* clásica y de la originalidad moderna. Resulta interesante asimismo la apreciación de Marcos Canteli sobre las versiones del Dioscórides en lenguas vernáculas: “El Dioscórides en la Edad Media era *genuino* e *intocable*: su saber indiscutible e irrefutable imponía una *distancia*. Pero Laguna, Mathiolo y los distintos glosadores renacentistas profanan el texto al entrar en él –aunque sea desde la más entregada reverencia– ya que, a diferencia de los comentaristas medievales, se sitúan a la misma altura que Dioscórides. (...). A partir de entonces, en España ya no se hablará del *Dioscórides* sino del ‘Dioscórides de Laguna’. (A pesar de haberlo consultado personalmente con el autor, no hemos conseguido localizar las referencias bibliográficas de su artículo “El aura de los límites”).

ciencia, la filosofía y la religión mientras practican una literatura en lengua vernácula. Cuando el científico habla en romance, lo hace intencionadamente, dignificándolo, como medio de exaltación nacionalista que no contradice el entusiasmo por los clásicos⁴³. Concibe Laguna su traducción *ad sensum*, apoyándose en la crítica textual y en sus conocimientos empíricos, en vez de las anteriores versiones escolásticas latinas, traducciones *ad litteram*.

La traducción se prolonga y completa con unos extensos comentarios de marcado carácter misceláneo, que se atienen a las nuevas corrientes estilísticas señaladas por Erasmo en *De duplici copia verborum ac rerum* o por Vives en *De ratione dicendi*. Es el famoso *enseñar deleitando*, que no debe entenderse sólo como una gracia discursiva que aligera la monotonía o fría severidad del texto clásico. La lectoescritura de Laguna sobre Dioscórides incluye un exuberante y moderno arsenal retórico destinado a “mover a los afectos” a sus destinatarios, es decir, a reafirmar su discurso (en muchas ocasiones crítico) congraciándose con el lector. La *piacevolezza* recomendada por Bembo es, más que un adorno, un arma cargada de persuasión y de posicionamientos varios. Mediante la inclusión de estos recursos estilísticos, el texto se vuelve asombrosamente poroso, absorbente

⁴³ En Laguna, que hablaba y escribía diez lenguas, la elección del castellano en la traducción de la *Materia Médica* responde además a otro empeño: la democratización de unos saberes que deben alcanzar a un amplio público no necesariamente muy cultivado (sanadores, boticarios, herboristas...) para que la obra tenga una verdadera repercusión social. Al fondo, pues, Laguna está planteando una verdadera reforma social sobre la privacidad del saber. Esta militancia activa, comenta González Manjarrés (2000: 264), le acarrió la crítica de quienes le acusaron “de expandir en castellano una obra potencialmente muy peligrosa, que ponía al alcance de cualquiera todo un arsenal de medicamentos cuya mala utilización podría ser nefasta y que, siendo sólo accesibles en las lenguas clásicas, mantendría apartados de la misma a los indoctos. Laguna se defiende con las siguientes razones en la epístola nuncupatoria de la obra:

Y ansi es, que por mas que rauien, y aun que ayan de enloquecer por ello, no dexaré, mientras tuuiere ocio, de dar luz al vulgo imperito, y sacarle de las tinieblas de la ignorancia, dandole muchos autores graues, ansi Griegos, como Latinos, trasladados en su vulgar Español. De cuyas fuentes pueda beuer hasta hartarse, no solamente philosophia y medicina, però tambien Rethorica (Cat., ep. nunc., f. A4^r).”

A pesar de tan combativas y contundentes declaraciones, Laguna sólo tradujo a dos autores al castellano (Dioscórides y Cicerón). Además, si obviamos la polémica atribución de Bataillon del *Viaje de Turquía*, fuera del ámbito de la traducción sólo podemos leer a Laguna en su lengua madre en los comentarios a la *Materia médica* de Dioscórides.

de la personalidad del autor. Y así, algunos rasgos, como el humor, que de otra manera podrían haber quedado confinados a la confidencialidad de los escritos más íntimos (el epistolario de Laguna, por ejemplo), encuentran acomodo en sus comentarios: el anhelado objetivismo científico se contamina de ese subjetivismo que nos permite contemplar un verdadero retrato psicológico del autor. Al respecto comenta César Dubler:

Aún la lectura más superficial revela como dominante un espíritu burlón, a veces irónico y a veces mordaz. Laguna aprovecha todas las ocasiones que se le ofrecen para el chiste, para la broma, pero su burla no es un juego amable (...) Su chanza es a menudo ofensiva y dura, siempre fundamentada en un principio moral o científico (*apud* Granjel, 2001: 15).

En la misma línea, Ana Vian Herrero (2001: 208) rastrea lo que Laguna (o el estilo o la firma de Laguna) tiene de excepcional dentro de las señaladas coordenadas renacentistas que reformulan la tradición retórica helenístico-bizantina:

Es él [Laguna] uno de los tratadistas científicos menos impersonal y neutro de los quinientistas. Constantemente revisa los conocimientos adquiridos (librescos o empíricos) desde una primera persona muy variable en sus funciones: alterna el yo aseverativo y veraz con el yo que trufa historias ficticias y folklóricas. Siempre que la intención lúdica es superior a la demostrativa, prodiga recursos literarios y retóricos, multiplica el uso de la primera persona, cuenta anécdotas de origen folklórico o ficticio, facecias, cuentos, chascarrillos, sucesos, digresiones y comentarios personales (...). En los comentarios personales reside la mayor parte del programa reformista de Laguna en aspectos de medicina y farmacia, religión, política, ética y costumbres. Por lo general este recurso va unido al humor y la ironía, al entretenimiento y la amenidad más que a la transmisión de conocimientos científicos recónditos o insólitos (...). El cultivo de varias fórmulas de primera persona otorga en cualquier caso a su obra un carácter polémico con las ideas recibidas, a la vez que admirativo hacia la autoridad.

De más está señalar que la vigencia de Laguna para el lector contemporáneo radica en buena medida en esa versatilidad y disipación textual anticiceronianas. La porosidad de un texto tan ecléctico, además de servir a unas intenciones personales de Laguna, es lo que transforma sus comentarios en

“literatura”⁴⁴. ¿A qué género adscribirlos? Ciertamente, la originalidad de Laguna ha de enmarcarse en su tiempo: del comentario escolástico se hipertrofia la glosa léxica y surge el comentario humanístico; la inclusión de lo narrativo y moralizante aproxima finalmente el tratado farmacológico a las misceláneas y selvas tan en boga en la época, como la famosa *Silva de varia lección* de Pedro Mexía, con la que se ha relacionado nuestro texto (Prieto, 1986: 323). Los comentarios saltan de lo filológico a lo moral, de la severidad científica a lo biográfico, de la carcajada burlesca a la historiografía, del descriptivismo naturalista al devaneo estético... Más allá del didactismo, de la conservadora erudición escolástica, de la crítica social, más allá también de la aprendida habilidad retórica, Laguna instaura un nuevo régimen transgresor *dentro de un género conocido*. De ahí, de esa porosidad textual transgresora, surge “la soberanía de las palabras” liberadas de los corsés de la autoridad y del género. Y ésa es la clave, creemos, que conecta el *Dioscórides* de Laguna y *Libro de los venenos*.

⁴⁴ El ensayo de *El cuerpo de los símbolos* (p. 127-130) donde Gamoneda encarece la valía poética de Laguna se cierra con esta pregunta: “¿Por qué no es Laguna un clásico de la literatura española?”. Aportamos una posible respuesta: porque la obra en castellano de Laguna (es decir, sus comentarios a la *Materia médica* de Dioscórides) carecen de la suficiente entidad de género, y el canon literario sigue hoy en día aferrado a este tipo de restricciones. Podría alegarse que una obra canónica como la *Celestina* tampoco es adscribible a un único género. Sin embargo, la *Celestina* se sigue leyendo y estudiando como obra inaugural de la modernidad, antecedente excelso de la proteica novela contemporánea. Laguna no inaugura un género sino que destruye otro (el comentario escolástico): relegarle literariamente al género de las selvas y misceláneas del siglo XVI es una salida un tanto forzosa. Por otra parte, su valía como literato, incluido ahí su talento “poético”, no ha constituido nunca un misterio. No es casual que sea, como bien señala Gamoneda, uno de los autores “que más contenido léxico ha proporcionado al Diccionario de Autoridades” (CS: 130) y a otros compendios (Blas Nistal, 2001: 467-477). El brillante estilo literario, más allá de lo lexicográfico, de los comentarios al *Dioscórides* del médico segoviano ha contribuido sin duda al interés que tan apasionante figura ha despertado en las últimas décadas. No han faltado en estas aproximaciones críticas las valoraciones más excéntricas, como aquella que le hace precursor del diálogo psicoanalítico (López Izquierdo, 2001: 445-449) y tampoco las intenciones desmitificadoras (López-Calvo, 2001: 459-466), pruebas éstas últimas de la imparable canonización del segoviano. Si a todo ello se le añade la inclusión de su voz en una obra poética como *Libro de los venenos*, cabe deducir que Laguna ya es un clásico, heterodoxo y complejo, de la literatura española.

Vamos a detenernos en dos cuestiones que nos parecen especialmente significativas y que están presentes en la extensa cita de Ana Vian Herrero que hemos reproducido. La primera de ellas es la relativa al “yo” en Laguna. Con el pronombre se resquebraja el escolasticismo filológico del comentarista clásico para dar paso al biografismo, a la opinión personal, a la valoración de la propia experiencia. Este fenómeno, que ha sido estudiado en su versión más pragmática (Baranda, 1992: 75-89), remite en primer lugar a la peculiar concepción de la *scientia* humanista, un estadio científico en el que el conocimiento aparece indisociable de la experiencia individual, de la autoría en su vertiente más experimental (frente a la anonimidad del cientifismo contemporáneo o la *auctoritas* medieval). Por ello, una voz subjetivizada como la de Gamoneda puede encontrar su hueco en el diálogo, adoptando sus modos, su retórica, que en una asimilación mimética se funde en el carácter agenérico del *Dioscórides* del Laguna. La paradoja salta a la vista: Laguna había roto un molde clásico y medieval para alojar un recién estrenado yo moderno en la escritura; Gamoneda reutiliza la rotura de Laguna para intentar “desalojar” el ya viejo yo moderno (el subjetivismo) de su escritura en fusión con la de Laguna:

Yo quería escribir un libro que no me implicase a mí y en el cual mis contenidos existenciales no tuvieran que ver, y que mi optimismo, mi pesimismo, mi sufrimiento, mi miedo a la muerte, y todas esas cosas hubieran sido puestas fuera del poema y el poema fuera una espantosa y, a poder ser, buena máquina estética como lo es el *Polifemo*. Y entonces, estando con esa idea (...) escribo *Libro de los venenos*. (...) Incluso intentando hacer un juguete literario, como es *Libro de los venenos*, implicando a autores, referencias interlibrescas, (...), sin darme cuenta entro en una metáfora relativa a la muerte... (Merino, 1999: 277-279).

¿Por qué acudir al *Dioscórides* de Laguna como molde en vez de hacerlo con el *Polifemo*? Sin duda porque la porosidad textual y dialógica de Laguna, con la carga estética que el tiempo ha regalado al propio *Dioscórides*, permitía un juego de voces mucho más “natural” que el brillante y estéril alambicamiento

experimentalista del *Polifemo*. Gamoneda aspira a esa gracia natural, a esa levedad versátil, de la escritura de Laguna⁴⁵.

El segundo aspecto que queremos subrayar concierne a la inclusión de narraciones. Los relatos de Laguna en sus comentarios al libro VI de Dioscórides son breves, meras apoyaturas que ejemplifican la materia medicinal. Los de Gamoneda, siempre alrededor de la figura de Kratevas, se hacen más numerosos y extensos a medida que avanza el texto y se imponen como un bajo continuo a los comentarios descriptivos de la obra. De hecho, Kratevas es algo más que un personaje de unos relatos: por su omnipresencia y su autoridad deviene otra voz, la cuarta, de *Libro de los venenos*.

Antes de abordar los contenidos del códice de Kratevas, cerramos este apartado sobre el género de la obra distanciándonos de la lectura de José María Balcells:

...*Libro de los venenos* supone la cima de cuantas propuestas e intentos se han acometido en las letras españolas en pro de la “poesía científica”, una aspiración que estuvo en boga en tiempos de Lope de Vega, que secundaría el propio Fénix y que tentó modernamente a algunos autores. Antonio Gamoneda ha podido culminar felizmente el reto que le venía servido en dicha línea, un reto no pocas veces acometido, pero nunca antes superado en español... (Balcells, 1998: 236).

No encontramos en Gamoneda ningún indicio ni intención de acatar ese híbrido género de la “poesía científica”. Lo propedéutico o lo didascálico es una ficción más dentro de una obra que hace acopio de todo tipo de préstamos (lingüísticos, estilísticos, tonales) para verterlos en un continente agenérico *varius, multiplex, multiformis*. Querer encauzar su variabilidad e inestabilidad textual bajo una etiqueta es restarle, en nuestra opinión, la fuerza (¿poética?) que percute línea a línea en su lectoescritura.

⁴⁵ La aspiración a “escribir como Laguna” no anda muy lejos en Gamoneda de esa otra aspiración, la de ser Lucrecio o Epicuro y “tener una contemplación de la muerte y de la vida tan digna –y por otra parte– tan serena y tan positiva como él” (Merino, 1999: 300-301). Como veremos, Gamoneda no es ni Laguna ni Epicuro pero las aspiraciones íntimas también forman parte sustancial del autorretrato de cada cual.

Ética y estética del veneno: Kratevas

Cuando la medicina occidental sienta sus bases éticas en el juramento hipocrático se produce un hito histórico, que es la declaración imperativa del servicio del conocimiento científico al bien de la humanidad, no de un hombre. El inmenso poder del brujo, aliado siempre del soberano, encuentra en la declaración hipocrática un nuevo cauce restrictivo que marca el primer alejamiento de la medicina de las artes mágicas (lo que nunca se ha cumplido plenamente) al tiempo que constriñe sus prácticas mediante un idealista código deontológico. La antigua y moderna necesidad de una regulación de este tipo revela las implicaciones éticas de toda práctica médica. De todas las ramas de la medicina, la toxicología es la que históricamente ofrece un contacto más directo con el Mal, porque versa, en su vertiente más pragmática, sobre los modos y medios para la administración de la muerte, sea ésta la buscada por el suicida o la impuesta por el asesino.

Plinio, como recuerda Laguna, creyó encontrar en los venenos una forma de piedad de la naturaleza, que

crió los venenos mortíferos de lástima y compasión de nosotros para que nunca viniésemos al término de morir poco a poco, roídos por el hambre, o ahorcados ignominiosamente, o, a fuerza de hierros, hechos pedazos, sino que con un traguillo lo hiciésemos sin pena y después de muertos no nos tocasen las fieras (LV: 33).

Laguna, con curiosa ambivalencia⁴⁶, justifica su obra en razón de la maldad del ser humano:

⁴⁶ Nos referimos a esa íntima contradicción del humanista que confiesa vivir en “estos tiempos felices, donde renacen todas las artes” y abominar simultáneamente de su siglo, en una Europa donde las naciones cristianas se despedazan entre sí. El hombre es la criatura elegida de la creación y así lo designan los versos de las *Metamorfosis* de Ovidio que Laguna eligió como base de su retrato en el folio final de su obra *De virtutibus*:

Y que, mientras los animales miran hacia el suelo,
dio [Dios] al hombre una boca sublime y le concedió
que viera el cielo y alzara el rostro hacia las estrellas.

Este ser dotado del don precioso del habla y de ojos para mirar las estrellas, es también “la fiera doméstica y familiar, mucho más virulenta que todas (...), de cuya viperina

Más como el hombre no tenga mayor enemigo del hombre que el hombre, siendo de él perseguido no solamente con armas diabólicas sino también con mil géneros de ponzoñas de las cuales no es fácil guardarse, fue movido este autor a escribir la forma preservativa y cautiva de todo género de veneno (LV: 32-33).

Reconoce también Laguna el valor del veneno como sustancia para el buen suicido. Gamoneda desautoriza a Plinio y reprocha el olvido de Dioscórides y Laguna, quienes

al exponer las relaciones de estas substancias con la voluntad de los hombres, olvidan el caso y circunstancia en que ésta aparece aún más grave y exquisita que en la exhalación de los suicidas; hablo de la frialdad y la quietud de los que administran venenos por misericordia (LV: 33-34).

Kratevas encarnará en *Libro de los venenos* las diferentes voluntades de los hombres. De su venenosa mano y su supuesta pluma —releyendo su código—, nos adentramos en una novela pseudohistórica, que combina lo biográfico y la etopeya, y con la que se acumulan nuevos tiempos y espacios (el Oriente helenístico) a la densidad narrativa de las otras voces. Los numerosos casos clínicos de Kratevas aluden a los efectos de las sustancias mortíferas pero también a los anhelos más nobles junto a las pulsiones más atroces, y finalmente a una contemplación sin veladuras del horror. El retrato resultante de esta familiaridad con el dolor y la muerte es complejo y oscuro:

lengua, a veces sin ser sentida, se derrama una ponzoña peligrosa y mortal que ni el metridato ni la triaca perfecta bastan para remediar sus daños” (LV: 211).

Anotamos también que el único momento de la obra en que Gamoneda inserta una escena/relato contemporánea de la que fue testigo y de la que extrae un juicio moral, éste también es negativo sobre la condición humana:

...yo recuerdo una crueldad que merece ser escrita.

Dos muchachos ociosos al pie de un monasterio de Sahagún, en una artesa de barro tenían una especie de viborilla, y en un extremo de la artesa abrieron una caja con seis o siete escolopendras y en el otro extendieron carbones encendidos. La serpiente se erguía en el terror y clavaba la lengua en el aire retorciéndose en mil figuras, pero visto que los ciempiés iban a ella, retrocedió hasta entrar en las puras brasas. Aquí, los muchachos metieron también los ciempiés en el asado y todo lo demás fue reír. Por la risa, se declaraban de peor raza que las escolopendras (LV: 158).

Kratevas (...) tenía su voluntad semejante en la diversidad a las fuerzas que habían dado forma a su vida, de modo que en él cabe encontrar un sentimiento piadoso en la vigilancia de la actividad, color, figura, intimidad y potencias de un ser hallado vivo, ya sea raíz de olor o sierpe dormida, y también una frialdad asiática a la hora de observar el pulso de los torturados. Aborrecía, no obstante, la suciedad y nadie vio nunca ensangrentadas sus manos o su túnica. Así resulta el hombre, según las disposiciones de la naturaleza y la sujeción a las necesidades propias y los deseos de los poderosos (LV: 125).

La argucia argumental para introducir la voz de Kratevas en *Libro de los venenos* consiste en aportar citas de su códice que matizan o completan el discurso de las demás voces con la incuestionable autoridad que procede del conocimiento experimental, esto es, de la contemplación directa en ese observatorio privilegiado que es la *cámara blanca* (el habitáculo de la tortura) o la corte de intrigas y confabulaciones mortales de Mitrídates. Como ejemplo de inicial inserción de la voz de Kratevas, con su apoyatura experimental que Gamoneda utiliza como comentario refutativo, puede leerse el siguiente párrafo:

Dioscórides no habría entrado en confusión a propósito del dorycino y el solatro si se hubiera detenido en la anotación de Kratevas que dice: “puse el aceite negro en sus oídos y me di cuenta de su juventud al colocar un espejo bajo las pupilas giratorias. Perseguida la sombra azul de los patios. De pronto, arrodillado, inició una canción que, siendo incomprensible, expresaba gratitud: cantaba como si se sintiera escuchado por un dios. Yo mandé abrir las puertas y el joven nómida empezó a andar hacia una hebra de luz que señalaba el límite de la noche; era feliz y de su cuerpo se desprendían heces blancas: la belladona avanzaba fría y los espíritus se engrosaban en las cámaras del cerebro. Es cierto que hay una clemencia ciega en las sustancias que procuran la ebriedad antes de la muerte”. Kratevas había realizado su experiencia con el solatro furioso, lo cual se prueba en el hecho de que, aun siendo en lo demás semejante, si es sometido al dorycino, las heces del envenenado feliz son negras (LV: 65).

Obsérvese el peso poético de este relato del joven nómida frente al detallismo marginal de la observación toxicológica sobre el color de las heces. Los relatos de Kratevas, cada vez más numerosos y extensos a medida que se avanza en la lectoescritura, *minan* el texto con una nueva inestabilidad. Si el lector, en algún momento, tuvo tentaciones de instalarse en el juego cómplice y esteticista de la belleza de las palabras dioscoridianas, Kratevas romperá el juego mediante la más brutal conmoción: tras esa belleza, o precisamente *en* esa belleza,

también caben la crueldad y el sufrimiento atroces. Y ésta es, en nuestra opinión, la tensión más extrema del texto: el deslumbramiento del continente verbal (la sonoridad de las palabras, su gravitación musical, su sintaxis, sus formas narrativas) junto al horror expreso, detallado, de su contenido. Ambas líneas textuales —y ahí la destreza de Gamoneda para armar tan radical propuesta— son indisociables.

Dioscórides hace alguna referencia lateral a Kratevas, botánico a las órdenes de Mitídrates y, al morir éste derrotado, al servicio de Pompeyo. Laguna reseña brevemente la famosa inmunidad al veneno del rey del Ponto cuando relata cómo deben los grandes protegerse de la traición. La figura de Mitídrates, que inspiró una tragedia galante de Racine (obra favorita de Luis XIV) y una ópera de Mozart, está ligada al veneno y al crimen. Kratevas (o Cratevas o Rizotomo, “el segador de raíces”) es una figura que en *Libro de los venenos* se mueve a la sombra del exceso y de la abyección de su amo, que vivía “en confusión sobrenatural” (LV: 179) y al que sigue servilmente por los corredores de sus habitaciones en Sinope hasta la sala de tortura (LV: 115). Posee Kratevas pues una libertad limitada por dos flancos: el capricho de Mitrídates (quien “tenía el pensamiento tornadizo”) y sus propias pulsiones, que se resumen en el desinteresado y frío conocimiento y en la aplicación interesada de esa sabiduría. Al lado del entregado botánico, el médico Aristión (LV: 154 y 175) es un aprendiz torpe e inculto.

El trato de Kratevas con las sustancias mortíferas es selectivo: con desapego científico generalmente no le interesan, como a Mitrídates, los fines (la muerte brutal), sino la sutileza del atosigamiento (los medios). Le repele, por ejemplo, un ajusticiamiento mediante la ingesta de yeso, no por su crueldad sino por ser procedimiento burdo:

Kratevas despreciaba los instrumentos mortales que no lo son por su cualidad invisible, es decir, intrínseca y pertinente a la ciencia, como es, en su pureza, el caso de los auténticos venenos, y evitó la experiencia con el yeso, opinando quizá que la mortal papilla, endurecida en las entrañas y bofes del condenado, no era sino un modo de ahorcar por dentro al hombre, y tan grosero como la cuerda por fuera. (...). Este asunto del yeso tiene, pues, más de bárbaro suplicio que se sutil atosigamiento, y así lo da a entender Kratevas en cortas líneas, recordando la

ocasión en que Mitrídates dispuso la muerte de Aquilio Nepote, el romano ambicioso, ordenando que por la boca y el ano lo rellenasen con oro derretido, y dice Kratevas que mejor administración habría en haberlo reventado con yeso (LV:105).

Obsérvese que la barbarie, para Kratevas, no consiste en la atroz crueldad de la tortura (el oro derretido) sino en la grosería del medio empleado frente a los refinados métodos de su ciencia, igualmente eficaces. Sobre la valoración de la eficacia, puede leerse igualmente

Despreció Kratevas la experiencia en cuerpos humanos de las orugas del pino y los buprestes, habiendo sabido por palabra de campesinos que ambas especies, por sí o majadas en vinagre, encendían la lujuria y llagaban las entrañas, pero de manera incompleta y grosera por lo que tocaba a la furia genital y sin que alcanzasen a dar la muerte en el extremo de las corrupciones interiores (LV: 58-59).

En el contacto continuo de Kratevas con el Mal no hay asidero moral. Así se deduce de sus relaciones con sus “pacientes”. En algunos casos, numerosos, como el descrito al hilo del yeso, el sujeto es pura carne anónima de laboratorio, de una entidad ontológica menor que la sustancia probada con él. Pero en otros casos, la mayoría, ese sujeto tiene nombre propio, con una historia detrás que lo relaciona emocionalmente con Kratevas. Ahí es donde el botánico, más allá siempre del bien y del mal, se muestra paradójicamente humano, demasiado humano. Puede ofrecer venalmente su sabiduría para paliar el dolor de Flaco (p. 85-86) y ser piadoso en la eutanasia opiácea con él o procurar “la suavidad de la muerte debida a la cicuta lacónica (...) para usar de ella con Alceo, su amigo” (p. 72). Con ánimo vengativo, sabe ser tan cruel como Mitrídates y recrearse en el dolor de la víctima, como con el servidor de Tigranes que dejó preñada a Ibrah, a la que Kratevas amaba sin tocarla (p. 76-77). Y puede, incluso, amar en medio del veneno, y conmovirse con la química de la belleza mortal de Kish, servidora de Laodicea:

Cada día la encontraba vestida en su túnica y con el cabello recogido. Yo le ponía el vaso [de solimán y por orden de Mitrídates] en sus manos y ella me miraba por encima de él mientras bebía. En la séptima vez, apareció oscuridad en sus labios y esto aumentaba su belleza. En siete días más, los huesos de su rostro se dejaban

ver como frutas de sombra en la transparencia de la piel, y la visión morbífica era también belleza creciente en torno a los ojos, semejantes a los de una dulcísima bestia lastimada (LV: 119).

De amor frustrado es también la historia de Mardonio, “adolescente al que él, aún en juventud, amaba con sosegada ternura”. Cuando muere por la picadura de un ceraste, ante la que son inútiles los escasos medios de los que dispone en el lugar Kratevas, blasfema éste contra los dioses quienes “mejores serían si al menos advirtiesen la belleza. Hay un principio monstruoso en la divinidad” (p. 185-186).

La casuística clínica de Kratevas es muy extensa pero bastan estas citas para comprender su ambivalencia moral: la “frialdad asiática” y también asiáticas, extremas, las pasiones. Incluido el miedo, como sucede ante la supervivencia de Valeria,

romana manumisa, aún bella aunque pasada ya la juventud, que tenía bajo su mano el aceite y los lienzos en la casa de Kratevas. Y dice éste que, llevado por una inspiración ciega, hizo que Valeria bebiese de la ixia, ordenándole después que se retirase.

No murió Valeria sino que padeció convulsiones, ictericia y olvido; convaleció de estos sufrimientos y quedó silenciosa para siempre. Pasados cien días, la vio Kratevas entre la blancura de los lienzos que se tendían en los patios, y escribe que le pareció, y sintió miedo, que la mirada de Valeria fluía más allá de ella misma (LV: 93-94).

Pero lo que golpea al lector repetidamente es cómo puede Kratevas conservar las manos limpias en medio de los gritos y la podredumbre de sus víctimas, es decir, su curiosidad, su esteticismo e impasibilidad habitual ante la muerte más espantosa. Y sobrecoge igualmente que en los escasos momentos en que el botánico cesa en la descripción impávida del Mal y se desliza hacia la reflexión, lo que se lee es esto:

El recuerdo de esta serpiente cae sobre mi corazón como una sombra y su figura pasa por el interior de mis ojos hasta que se enciende en su lugar el rostro amado. Siento en mí la suavidad de un lamento que no me pertenece, la temible dulzura de las palabras pronunciadas en la desaparición. Serpiente y llanto. Toda mi ciencia no es más que este gemido inútil; todos mis actos, sombras de pájaros en el agua (LV: 173).

...palabras que inevitablemente nos retrotraen a *Descripción de la mentira*, de donde copiamos algunos versículos del poema final:

Es aquí donde el miedo ve la fuerza de tu rostro: tu realidad en la desaparición (...).

Y vi la luz de la inutilidad. (...)

Profundidad de la mentira: todos mis actos en el espejo de la muerte.

(*Edad*: 284-285)

Recordamos entonces el leiv-motiv de la poética de Gamoneda:

Por lo que a mí concierne, pienso sinceramente que el conjunto de mi poesía no es otra cosa que el relato de cómo voy hacia la muerte (CS: 26).

Kratevas, en medio del rebuscado artificio retórico y esteticista de *Libro de los venenos*, es esa pieza de exorcización del miedo ante la Muerte con mayúsculas. Desde esta perspectiva se comprende que, si la intención del autor había sido “escribir un libro que no me implicase a mí y en el cual mis contenidos existenciales no tuvieran que ver” (Merino, 1999: 275), el dictamen final sea el del fracaso:

Incluso intentando hacer un juguete literario, como es *Libro de los venenos*, implicando a autores, referencias interlibrescas, (...), sin darme cuenta entro en una metáfora relativa a la muerte. Eso es lo que yo llamo fracaso. Fracaso en el sentido de que no soy capaz de ser consecuente con mi voluntad de hacer un libro “exento”, “exento” de mi vida, “exento” de mi miedo... He terminado por darme cuenta de que no, de que estoy más implicado de lo que quería y de lo que pensaba, y que permanecen las mismas pulsaciones –o pulsiones– que en otros libros, aunque encubiertas (Merino, 1999: 276-277).

De igual manera, confiesa el autor:

Durante algún tiempo pensé que éste [*Libro de los venenos*] sería eso, exento, palabra en un medio estéril, pero parece que no es así. Mi vida y mis barruntos mortales (...) son, irremediabilmente, lenguaje: entonces, la fábula soy yo y el libro exento no es posible (Rodríguez, 1995: 7).

El fracaso es relativo. Ciertamente no alcanzamos a leer en *Libro de los venenos* una escritura exenta de Gamoneda (el borrado total de la firma es sólo

una ilusión, como el imposible olvido) pero sí leemos conmovidos un relato indagatorio, audaz, radical y a menudo insoportable, sobre la muerte no subjetivizada. Un relato que responde a los desgarramientos de los que hablaba Bataille en *La literatura y el mal*:

Lo mismo que algunos insectos, en condiciones determinadas, se dirigen juntos hacia un foco de luz, nosotros nos dirigimos todos a la parte opuesta a una región donde domina la muerte. El resorte de la actividad humana es por lo general el deseo de alcanzar el punto más alejado posible del terreno fúnebre (que se caracteriza por lo podrido, lo sucio, lo impuro): por todas partes borramos las huellas, los signos, los símbolos de la muerte, a costa de incesantes esfuerzos. Llegamos a borrar incluso, si es posible, las huellas y los signos de esos esfuerzos. (...)

Las artes –o por lo menos algunas de ellas– evocan sin cesar ante nosotros esos desórdenes, esos desgarramientos y esas decadencias que toda nuestra actividad está encaminada a evitar (Bataille, 1977: 56-57).

La planificada desubjetivización del discurso no consigue sustraerlo del hechizo ontológico de la conciencia perpleja ante la muerte y sus preliminares, constante de la poética gamonediana. Sin embargo, se da en *Libro de los venenos* un trabajado deslizamiento en el que la contemplación descarnada de la muerte es invadida por la irrupción del Mal. La supresión retórica de un yo subjetivo implica la pérdida de un orden ético, reemplazado por uno estético. La realidad humana de Kratevas es un lugar soñado: padece como hombre sus pasiones (la ira, el amor, la obligada obediencia al amo...) pero vive sus acciones entre la sabiduría y el goce estético: sin mancha, sin pecado, sin culpabilidad, sin mancharse nunca la túnica. No es el libre albedrío (o la perspectiva causal sobre el mal) lo que soporta el desarrollo del relato sino la contemplación estética y extática de los efectos despegados de sus condicionamientos éticos. El lector sólo puede “imaginar” ese lugar ajeno al miedo y al remordimiento, donde la visión consigue desarraigarse del dolor sin caer en la locura (inhumana) de la indiferencia.

Sobrecogen en los relatos de Kratevas los pormenores del horror, pero más estremece que tales horrores puedan experimentarse en toda su belleza... y esa experiencia sucede *realmente* en la lectoescritura. Epicuro se retó a sí mismo a una (¿imposible?) contemplación serena de la desgracia; Kratevas nos reta a otra

transgresión contemplativa. Se da, aquí, la inesperada recuperación de una inocencia prístina: la fascinación del niño que puede ver el mundo en su esplendor mortal antes de que sus ojos sean velados por el temor y la conciencia. Los relatos de Kratevas deconstruyen la mirada adulta para arrojarla sobre un paraíso olvidado, *visionario* y turbador. En este espacio de fábula (¿imposible?), la búsqueda de un sentido (¿soteriológico?) no necesita jugar sus débiles bazas contra el sufrimiento y la muerte.

VI. DESCOMPOSICIÓN Y ESCARNIO DE UNA LENGUA POÉTICA:

RELACIÓN DE DON SOTERO

HISTORIA DE UN TEXTO MÍNIMO

Tres son los relatos que Antonio Gamoneda ha publicado. Con el primero de ellos, *La aventura física de María Ruiz*, obtuvo en 1968 el tercer premio de cuentos en el concurso convocado por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León; *Parábola de Pieter*, que años más tarde vería su título trastocado por el de *Fábula de Pieter*, fue publicado por primera vez en 1988, en la revista leonesa *Picogallo* que patrocinaba la Asociación Cultural “La Mediana”, de Cármenes.

El tercer relato, que es el que nos ocupa en estas páginas, lleva por título *Relación de don Sotero*. Creemos que el extenso comentario que le dedicamos incluye las razones para preferir centrarnos en éste y no en otro de los escarceos narrativos del autor. *Relación de don Sotero* (en adelante, RS) es, sin duda, el relato más próximo a la poética gamonediana, si bien la cercanía ha de ser entendida tras el remedo de la parodia. La elección no está fundada, pues, en una simple preferencia estética por nuestra parte: antes bien, es la fuerza del texto, en

toda su violencia transgresora, la que se impone a los criterios personales. Confesamos también que nuestra elección tiene un indudable componente reivindicativo. De hecho, una de las más curiosas circunstancias del relato es que nunca ha sido abordado por la crítica¹. Bien es cierto que los otros dos relatos han pasado igualmente desapercibidos en los estudios sobre el autor aunque apostamos, en el caso de RS, por una explicación particular: el relato es excesivo y contrario, o contrariamente excesivo, a cualquier forma de previsibilidad que la crítica haya podido proyectar sobre la escritura de Gamoneda. No sólo es “extraño” sino irreverente, trágicamente cómico, cruelmente paródico de la seriedad y trascendencia que se subrayan insistentemente en su autor. ¿Humor en Gamoneda? Al respecto, reconoce éste tener una “vena de humor estrangulada” (UALLS, páginas inéditas): RS sería la extensa mancha resultante de la sangría de esa vena. Los avatares editoriales del texto nos revelan, por otra parte, la querencia del autor: su escritura no fue consecuencia de un ocasional desfogue ni de un compromiso saldado a última hora. Repasemos estos avatares.

La primera edición del relato se remonta a 1980. Apareció en el número uno de la revista *Margen* (sólo se editaría un segundo número dos años más tarde), domiciliada en el “Instituto Universitario de Cine, Facultad de Derecho, Polígono Universitario, León”. Esta primera edición, que recoge una versión inicial del texto, se acompaña de una nota a pie de página del autor:

El texto de don Sotero, escrito hace diez o doce años, salvo unas notas marginales que no termino de entender, no tuvo prosperidad. Tengo media idea de que iba para relato semilargo. Así, irresoluto, puede ser útil y justificado a la contra: a mí me advierte sobre la fragilidad de mi prosa y mis jóvenes editores también podrán extraer algún tipo de conclusión ejemplar. *Imprimatur.*-Antonio Gamoneda.

Difíciles serían las conclusiones ejemplares ante tan desmedido y escurridizo relato. Por nuestra parte, podemos sacar las siguientes: que la primera versión había sido escrita a la tempranísima fecha de finales de los sesenta o principios de los setenta, durante el periodo de silencio que siguió a *Blues*

¹ Con la excepción de dos breves reseñas periodísticas a cargo de José Enrique Martínez (1988) y de Ildefonso Rodríguez (1998).

castellano, y por lo tanto *anterior* a la escritura que enlaza *Descripción de la mentira* con *Arden las pérdidas*, por lo que el cariz paródico que le atribuimos debería ser considerado *avant la lettre*, un imposible avance de muchos de los rasgos que en esa fecha resultaban a todas luces inimaginables.

Las “notas marginales” del pie de página citado hablan de una posible y temprana reescritura, de la que no quedan más huellas que esa referencia a su ininteligibilidad. El carácter de texto inacabado, que se mantendrá algunos años, refuerza la conciencia de la precariedad textual que el autor manifiesta ante todos sus textos a lo largo de su vida y que se acentúa con la *edad*. Aquí, explícitamente, leemos esa confesión sobre “la fragilidad de mi prosa”.

Esta primera edición no pudo ser más descuidada, desde los aspectos tipográficos más básicos hasta la penosa composición de las páginas de la revista a cargo de Carlos Suárez. Ya en la primera página del relato el cuento aparece con el título amputado, enmarcado a la izquierda por la reproducción de la parte final de una carta de Buenaventura Durruti, bajo el logotipo de la revista (que parte de un dibujo de *La guía cómica de León*²) y con la ilustración de John Tenniel para el Sombrero Loco, del capítulo séptimo (“Una merienda de locos”) de *Alicia en el País de las Maravillas*. Nos agrada sobremanera la aparición paratextual del personaje del Sombrero Loco, pues loco es, a su manera, el discurso de don Sotero; el desconocido diseñador que escogió la imagen añadió su propia gracia: de la boca del delirante sombrero sale, de manera trucada, una imagen en forma de bocadillo de cómic en la que los lectores inmediatos reconocerían con facilidad el escudo de la Universidad de León. Quizá el detalle fuera un guiño semioculto a la vacuidad del discurso académico frente al *marginal*, guiño un tanto arriesgado a sabiendas de que la Vicerrectoría de Extensión Cultural de dicha Universidad subvencionaba, entre otros, la publicación. Para rematar el conjunto absurdo de

² El dibujo que se incluye en el título de la revista y que se reproduce en cada página está adosado en la primera a un *copyright* de “Bujía y Lámparilla”. Éste fue el seudónimo doble con el que dos periodistas leoneses, Carmelo Hernández Moros y Ángel Suárez Ema, editaron en 1929 una extravagante y surrealista guía de León (Bujía y Lámparilla, 1929: 8). Es probable que el autor de dicho dibujo fuera Pepe Gracia. Su recuperación en la cabecera de la revista *Margen* es sin duda un guiño-homenaje al irreverente y fino humor de la guerra en una tierra con fama de fría y austera.

esta página, el cuadrante superior izquierdo aparece ocupado por una imagen tétrica, la foto de un niño harapiento llorando a lágrima viva mientras contempla fijamente al lector. Suponemos que la foto guarda relación con la carta de Durruti, donde puede leerse: “...trabajadores somos todos; lo mismo los que se mueren de hambre que los que comen como patricios”. Y como patricio comerá don Sotero en su relato.

Los comentarios de Gamoneda a esta edición de RS también resultan sorprendentes por su simpatía y tolerancia ante el desaguisado, habida cuenta del cuidado con que suele preparar sus entregas a imprenta. Comenta el autor varios años después:

Mis sobredichos editores demostraron (...) más inteligencia que habilidades mecanográficas y respeto a los originales. Por lo que a don Sotero toca, trueques de palabras, carnicerías léxicas y sintácticas lo dejaron como tú no te veas. Inmisericordes, decapitaron hasta el título. Mi verídica simpatía para su terrorismo (Alonso, 1986: 137).

Al descuido terrorista de los editores achaca Gamoneda sus intenciones de revisar y completar el texto:

Él [el terrorismo] ha sido causa de que yo considerase relativamente inédito a don Sotero, retomado con el único ánimo de corresponder, con decencia y sin grandes trabajos, a ciertas invitaciones [para la publicación de un relato en la obra colectiva *Figuraciones*]. Pero no ha podido ser: fui cogido por una especie de frenesí dactilográfico: recortes, addendas y reparaciones llevaron el discurso a una tercera escritura (la segunda la considero obra de Carlos Suárez y demás amigos de aquel “Margen”) en la que no sé aún si parará (Alonso, 1986: 137).

Paró. En realidad, la edición del relato en *Figuraciones*, publicado en 1986 y a cargo de Santos Alonso (de su edición proceden las anteriores citas) estuvo precedida por otra edición en el número 31 de la revista *Cuadernos del Norte* (mayo-junio, 1985). De ahí en adelante, hay dos reimpressiones (sin modificaciones), ambas con el acompañamiento de la *Fábula de Pieter*: una en 1997 dentro de la serie Narrativa de la Colección Libros la Ortiga, num. 3, de la Editorial Límite (Santander) y otra en una *plquette* de “Los pliegos de la Ortiga”, en la misma editorial, en el año 2002. Nos constan por lo tanto al menos dos

ediciones y tres reimpressiones de RS, que abarcarían un periodo de veintidós años. Si a ellos añadimos los “diez o doce” anteriores a 1980, podemos concluir que RS ha sido un texto de asombrosa vigencia y vitalidad contemporánea a la otra u otras escrituras de su autor, con las que guarda, como ya apuntamos, parentescos y concomitancias difíciles de explicar en una simple visión cronológica evolucionista (en la que, como hemos señalado repetidamente, no creemos).

Con las palabras finales de la introducción a RS en *Figuraciones* entramos de lleno en el análisis crítico o, más exactamente, en las dificultades de dicho análisis:

¿Qué hace un escritor de tan severas trazas como yo en un escrito como éste? Aquí circula la impostura. Sea. Aquí no hay un narrador, aunque pueda aplicárseme el beneficio de la duda. Don Sotero no demuestra nada ni deja de demostrarlo. Es igual; la astucia del escritor es siempre una: pone a hervir las palabras y ésta es su forma de dar coba a la muerte. En esta luz, todo es lo mismo: Cioran, el padre Albano, Raskólnikov y Mortadelo (Alonso, 1986: 138).

A la pregunta inicial y a las implicaciones de algunas de estas aseveraciones sobre la impostura, la autoría y lo demostrativo esperamos responder páginas más adelante. Quizás las indicaciones sobre la ausencia del narrador aludan a la bastardía de la voz de don Sotero, hijo y voz desheredados de su padre, a los que desposee de la mínima dignidad significativa: “Don Sotero no demuestra nada ni deja de demostrarlo”. La pregunta es inevitable: ¿Demuestran o dejan de mostrar algo las demás escrituras radicales? La respuesta está servida junto con la formulación: “Es igual”. Las palabras hierven, arden las pérdidas, se incendia y se consume también la escritura con ellas, astutamente se da coba a la muerte. Lo que en la lengua propia y en la reescritura había sido una aproximación al umbral vacío y luminoso, se transforma en una danza de fingimientos y dobleces que posibilita el miedo junto a la risa, el escarnio y la confusión: todo vale pues (el subrayado es nuestro) “en *esta luz*, todo es lo

mismo”: la lucidez desesperada de Cioran, la palabrería del padre Albano³, la tragedia absurda de Dostoievski y la tontería suprema de la triviliad sin paliativos.

LECTURA COMENTADA

Título

Relación de don Sotero

El término “relación” ha de entenderse en este contexto en varios sentidos, como simple exposición de hechos y también como informe que se presenta ante una autoridad. La séptima entrada del Diccionario de la RAE aclara: “En el poema dramático, trozo largo que dice un personaje, ya para contar o narrar algo, ya con cualquier otro fin”. Gamoneda tilda la intervención de don Sotero en su introducción como “monodia” (Alonso, 1986: 137), esto es, “canto a una sola voz”.

El nombre de “Sotero” apunta a las claras a la soteriología o doctrina de la religión cristiana referente a la salvación. El referente religioso adquirirá curiosas connotaciones a lo largo de un relato cuya finalidad se desvela en las primeras

³ El padre Albano, carmelita, es periodista e investigador de León. Ha publicado diversas obras sobre temas provinciales y eclesiásticos y goza de una pequeña pero estable reputación en los medios locales. Sobre el cariz de sus investigaciones, aportamos un dato que sería del agrado de don Sotero, dada la reconocida sabrosura de los pimientos de la localidad leonesa de Fresno de la Vega: “Este carmelita sostiene la insólita teoría de que el cultivo de pimiento en Fresno es anterior a la fecha del segundo viaje de Colón a América, es decir, que se cultivaba a orillas del Esla antes de 1494 a pesar de que tradicionalmente se ha dicho que es un cultivo originario de América. Y para ello se apoya en el sepulcro mausoleo de Doña Leonor Ruiz de Castro Pimentel, que se encuentra en Villalcázar de la Sirga y está datado en el siglo XIII. En la representación, el escultor colocó en sus manos unas figuras que algunos imaginaban corazones pero que, según el carmelita, ‘pimientos son y bien grandes’” (Gaitero, 2004: 3). Sobre el listado de nombres de la cita, anotamos que tanto el de Cioran como el de Raskólnikov hablan del sufrimiento de la conciencia en clave moral; *raskólnik*, además, significa “cismático” en ruso. Cismático y transgresor, y de una conciencia demencial sobre el mundo, será don Sotero. De Mortadelo sólo podemos añadir que no nos parece casual que ese nombre señale también a lo gastronómico (la mortadela), obsesión mística de don Sotero, como tendremos ocasión de comprobar.

líneas: dejar constancia de una vida pasada, una narración detallada de unos hechos que se acompaña de una reflexión y valoración *sui generis* de la existencia, contemplada desde la eternidad (o desde no se sabe dónde). Lo soteriológico establece pues el primer indicio de la gravedad subyacente al carácter paródico de un texto que versará cómica y simultáneamente sobre el horror terrenal y la gloria eterna.

uno

La de don Sotero fue la mejor de mis vidas. Pienso que la causa residiese en la magnificencia del hígado; un hígado que largaba acetona y dirimía flatos con una suavidad inigualable. Lo confieso con nostalgia: un buen hígado es como una madre; un buen hígado pone el corazón como una golondrina. (Y las mujeres con grandes culos sobrenaturales contempladas entre los hierros y los encajes de los miradores). Hígado y corazón en paz: todo en la vida es deducible de esta maestría.

El párrafo inicial del relato resume magistralmente los contenidos y las modulaciones que se desarrollan posteriormente. El protagonista narra en tono rememorativo y en primera persona su experiencia vital desde la posición privilegiada de quien ya ha muerto y también desde la plena satisfacción de disponerse a hablar de “la mejor de mis vidas”. Ha traspasado el umbral (que es el de la pura inminencia en “Frío de límites”, ante el que se detiene el yo lírico de Gamoneda⁴) y permanece cómodamente instalado en algún lugar desconocido donde sobrevive la palabra narrativa y reflexiva, la que expone las causas y las conclusiones de la felicidad. Ésta tienen raíces fisiológicas (“la magnificencia del hígado”) con ramificaciones emotivas (“un buen hígado es como una madre; un

⁴ La perspectiva de los diferentes umbrales desde donde se escribe determina la vivencia del tiempo y el alcance ontológico de la escritura. Comenta sagazmente Gamoneda: “Yo escribo desde el miedo [a la muerte] y el miedo está siempre referido al porvenir. El tiempo poético –mi tiempo poético– es más largo que el de los poetas portadores de esperanza, porque el extremo de cualquier esperanza es anterior a la muerte. Naturalmente, no puedo contrastarme con ningún poeta que se refiera al ‘allende’, es decir, que no sitúe el corte ontológico en los límites del mundo de la experiencia. Parece claro que, en mi caso, la paradoja consiste en la voluntad de construir un objeto de arte con el miedo a la muerte” (CS: 28). Pues bien, don Sotero da un paso más y se instala cómodamente en el allende. Su paradoja radica en hacer del miedo a la muerte un objeto cómico.

buen hígado pone el corazón como una golondrina”), sin olvidar la propia fisiología del placer, aludida aquí en el voyerismo de los fellinianos culos sobrenaturales de las mujeres grandes. La constatación de la contemplación “entre los hierros y los encajes de los miradores” nos retrotrae a la imagen del niño que contempla la cuerda de presos desde los barrotes del balcón⁵, con lo que implícitamente en el texto paródico, que traza nuevos nexos, se aúna una clara iniciación a la muerte con la iniciación al sexo.

El estilo de don Sotero no es ajeno a las reincidencias de Gamoneda: un materialismo fisiológico feroz (el hígado, los flatos); la aparición ya en la segunda línea de las sustancias matéricas (acetona); la memoria impresionista (el fogonazo del recuerdo en los miradores) apoyada en la sentimentalidad del eco del recuerdo (“lo confieso con nostalgia”) y la capacidad sentenciosa (“Todo en la vida es deducible de esta maestría”). En el extremo opuesto al yo lírico, el de don Sotero es un yo pleno, satisfecho, como se puede leer en el párrafo siguiente.

dos

Aquello era reinar: no hay agua carminativa ni aceite de belladona que haga tanta beneficencia como una digestión ecuánime (y las axilas negras de las cuñadas y las viudas). Por desinencias como éstas, aun a sabiendas de que a los círculos se apunta mucho cabrón y mucho hereje, yo estoy a favor de la metempsicosis, con reservas relativas a la ascesis y el clima.

El agua carminativa comienza a deslizar el discurso de lo fisiológico a lo escatológico, siempre relacionado con una exultante satisfacción corporal que explica la aposición erótica del paréntesis (las axilas negras). Las viudas introducen además el ambiente mortuorio presente en todo el texto. Consecuencia de la complacencia vitalista, la metempsicosis es pues una opción defendible⁶, con

⁵ Nos referimos a la ya comentada imagen de *Lápidas* (*Edad*: 319).

⁶ En la versión de 1980 (en adelante DS80), don Sotero demostraba una inusitada conciencia social de corte progresista y utópico: “Por desinencias como ésta, a sabiendas de que anda mucho cabrón por medio, yo estoy a favor de las rotaciones de identidad. Es necesario institucionalizarlas, perfeccionarlas jurídicamente, constituir las en instrumento de una profunda igualdad de oportunidades. Esta será una superación veraz de viejos clichés meramente ideológicos, una superación, incluso, de condicionamientos genéticos. Ninguna justicia social puede ser eficazmente justa si se la concibe abstractamente. La

pequeñas reservas. El emparejamiento de la ascesis y el clima delata la lógica difusamente absurda de don Sotero, que no se detiene ante la diferenciación de categorías discursivas. Tampoco lo hace ante la convención social o la corrección expresiva: su soltura lógica es también lingüística, (“cabrón”) e infunde al texto un tono (entre otros) coloquial y cercano. Nótese además la paradoja de renegar de los herejes que se apuntan a (la herejía de) la metempsicosis.

tres

Los residuos de aquella suntuosidad hepática me han consolado mucho en mis otras tribulaciones. Tengo un recuerdo luminoso de cuanto me acompañaba en aquellos días: haber sido don Sotero es algo de lo que nunca me arrepentiré, a pesar de todo. Yo andaba por la casa, floja la pretina y clamoroso el vientre, y la casa cundía en reverberos y crepitaciones como una catedral en día de coronación: ¡flores blancas para los muertos, lámparas rojas en el alma! (Y la liturgia de las poluciones nocturnas).

Con “el recuerdo luminoso” se centra el texto en el paisaje íntimo de esa casa donde se localiza toda la acción del relato; casa, según el protagonista, de “reverberos y crepitaciones”, que merece el símil exaltado de la “catedral en día de coronación”. Igualmente exaltadas son las exclamaciones que desarrollan el símil... y agrietan la comparación: si las flores blancas y las lámparas remiten a la catedral en fiestas, el desvarío poético de don Sotero añade que las flores son “para los muertos” y las lámparas, “rojas”. La luminosidad (que venía precedida de las alusiones al vientre y la pretina) se deslía además en el cierre parentético del párrafo, que incide en lo nocturno y las poluciones. Las “poluciones”, dentro del estilo barroco soteroiano, han de leerse en toda su amplitud connotativa: contaminación, corrupción, profanación (de la catedral) y sexualidad (junto a los culos sobrenaturales y las axilas negras).

cuatro

El mundo está lleno de majaderos que piensan que una sopera sólo sirve para enfriar la sopa. A mí no me gustaba la sopa, pero yo tenía dos

rotación de identidades es una posibilidad concretizante que debe ser llevada a su realización más amplia”(DS: 9) (reproducimos el texto con sus erratas ortográficas).

soperas de plata, obras ambas entre tunecinas y cristianas, denotativas de hábil punzón y antigüedad respetable. Escupía en la una y, en la otra, guardaba los recibos del inquilinato, la cánula del irrigador, el ácido bórico sobrante del suicidio de La Nena, y el devocionario de mamá. En la habitación de La Nena, que en paz descanse, aprovechando el cuenco del palanganario, instalé un laboratorio y, cada tres días, me analizaba la orina por el sistema de los papelitos, sólo por ver el hermoso azul de la exención de albúmina. Comprobé también que los arenques se conservaban mejor en la biblioteca a causa de la oscuridad y el frescor, y, en diez semanas, los incunables se pusieron tiernos y olieron a salazón y a lonja, el óxido hizo un cerco amarillo en las plumillas de acero, y los inventarios, atravesados por la química, revelaron cifras desconocidas.

Sotero parece tener claras sus propias opiniones sobre la majadería. Las dos soperas de plata introducen en el relato dos tópicos fundamentales: la gastronomía y lo insólito adosado al asco. Este último aspecto aparecerá marcado por lo escatológico (recipientes del escupitajo y del irrigador) y la reunión inverosímil (recibos, irrigador, ácido bórico de la suicida, devocionario). Además, el estilo preciosista don Sotero recae una y otra vez sobre objetos que el protagonista ensucia o pudre: las soperas de plata que se ponen a la altura del palanganario dedicado al análisis de la orina, las plumillas oxidadas (recordamos el óxido posado sobre la lengua y nuestros comentarios al respecto del primer poema de *Descripción de la mentira*) por culpa de los arenques o los incunables e inventarios atacados por el hedor y la putrefacción. Ajeno a la inmundicia, don Sotero se detiene en la insospechada belleza colorista de este ambiente: el hermoso azul de la exención de albúmina, el cerco amarillo en el acero o las cifras desconocidas reveladas en el inventario tras la vejación química: de nuevo las sustancias y la presencia de lo residual de la poética gamonediana. El relato de don Sotero se mantendrá por lo demás en ese continuo vaivén de lo preciosista y lo repugnante, transgresión que afecta a lo religioso (el devocionario de la madre junto a la cánula del irrigador) y a cualquier otro convencionalismo. Así, la biblioteca, lugar sagrado a su manera, es invadida e infectada por la pasión gastronómica de Sotero (los arenques).

La muerte trágica (aquí, el suicidio de La Nena) es relegada a la mera

anécdota⁷ pero esa fábula no contada invade igualmente el texto de oscuros ecos tenebristas, frente a la alegría y sucia luminosidad de las descripciones de lo insólito. Sotero no sólo vive inmerso y ajeno a la inmundicia sino que halla en ella valores resplandecientes (los reverberos y crepitaciones) que desdoblan el relato en dos líneas divergentes que el lector, regocijado pero abrumado, ha de enlazar a cada momento: la línea de la inmarcesible felicidad del protagonista rememorando frente al relato de la podredumbre y tragedia rememoradas. Por lo demás, la parte en la que se nombra el suicido con ácido bórico y el juego con la química en el palanganario nos remiten también a los venenos de los suicidas de *Diccionario apócrifo* y a la pasión de Kratevas en *Libro de los venenos*.

cinco

Los armarios de las alcobas deshabitadas remataban en cornamentas de nogal y se esquinaban en tirabuzones de bronce. Verdeaba el cardenillo y los espejos retenían imágenes también verdes por la descomposición del azogue. La carcoma aumentaba la serenidad (uñas finísimas en el interior). Vibran los pájaros en las acacias: Ah, el corazón en la penumbra.

Los armarios con lunas (o más exactamente, *el armario*) son también motivo recurrente de la poética gamonediana (macrosímbolo de referente real) hasta el punto de dar título a sus memorias autobiográficas, *Un armario lleno de sombra*. Sombras ve también don Sotero (“el corazón en la penumbra”) al detenerse en las imágenes verdosas atrapadas en el espejo⁸, imágenes fantasmales

⁷ En DS80, la muerte de La Nena, que no se suicidaba, aportaba también un dato histórico-cronológico: “En la habitación de La Nena (Dios la tenga en el cielo junto a todas las damas de la Cruz Roja fusiladas en el treinta y seis), aprovechando el cuenco del palanganario, instalé un pequeño laboratorio...”. En la edición posterior del relato, el encuadre temporal no sucede hasta la página final: “Era la cuaresma del tercer año triunfal”.

⁸ El espejo es otro objeto subjetivizado que gira en la poética gamonediana (y en muchas otras) alrededor de la construcción de la identidad del yo. Sin pretender un comentario detenido, apuntamos que en RS lo reflejado es sólo una extensión de la corrupción, la indefinición de esas “imágenes verdes” que contrastan con estos versos donde el espejo es lugar de revelación/desaparición del propio rostro:

Como a espejos exhaustos, nos acercábamos y nuestros rostros
se revelaban al desaparecer.

(*Edad*: 268)

contaminadas por el cardenillo (otro veneno de la corrosión del metal). El objeto-fetichismo del armario (ya había un “armario horrible” en *Pasión de la mirada*, *Edad*: 232) atrae tanto en don Sotero como en la poesía de Gamoneda a otros símbolos contiguos: el azogue dañado (véase el detenimiento con que es descrita la “lepra del azogue” en UALLSb: 12); la carcoma y sus finísimas uñas, presentes en *Descripción de la mentira*, *Lápidas* y *Libro del frío*; y, con un salto más sorprendente, la vibración de los pájaros en las acacias, cercanos a la “alondra vibratoria en la dulce espesura” de *Pasión de la mirada* (*Edad*: 230) y a otros pájaros ya señalados por nosotros en *Libro del frío*, como el del verso

Aún retumba el ruiseñor en el jardín invisible.

(LF: 91)

La intensidad del recuerdo de los pájaros desborda la rememoración y, por una vez, Sotero habla en un presente (“vibran”) estático y extático: “Ah, el corazón en la penumbra”. Recordemos que el estilema de la interjección “Ah” estaba presente en *Descripción de la mentira* (“Ah la mentira, ciencia del silencio”), eco intertextual de Saint-John Perse: “Ah que l’acide corps de femme sait tacher une robe a l’endroit de l’aiselle!” (Perse, 1988: 46). Esta cita es reveladora también en las soterianas concordancias textuales para “ácido, cuerpo, mujer, mancha y axila”. RS parodia la escritura de Gamoneda y también sus subtextos, en este caso, los enérgicos versos de Perse.

seis

La ceremonia de los armarios era cosa de maravilla: abría uno y se me venía encima una cascada de polisones, hábitos de Santa Mónica y tafetanes desmerecidos por el tiempo. A continuación salían las polillas en nubes

Y más exactamente:

Ves el espejo sin mercurio. Es sólo vidrio sumergido en sombra
y dentro de él está tu rostro. Así
estás tú dentro de ti mismo.

(LF: 161)

enloquecidas, un poco fúnebres sin dejar de resultar primaverales. Las abundancias triunfaban sobre las destrucciones como el antruejo triunfa sobre los harapos y el incienso sobre la cadaverina. Todo era hermoso en la celebración: sacudir las enaguas y llenar la luz con el almidón pulverizado; regar las begonias con el agua de Carabaña descompuesta desde mil novecientos veintiséis; tener fe en las fermentaciones y escandalizar suavemente a Alconides disfrazándome al atardecer con las pertenencias de los muertos. Papá, mamá y La Nena me contemplaban sonriendo desde los retratos virados a la sepia o al metileno por don Winocio Cruz (artista insuperable también en los trámites del ferrocianuro), recibidos en marcos u orlas de pelo natural por don Julián Lobón, peluquero de la Ópera, cuyos méritos no se limitaban a la destreza para descabellar difuntos, sino que era autor asimismo de celebrados grupos escultóricos realizados también en pelo natural, adquirido éste en cantidad suficiente gracias a un concierto con el administrador del manicomio. La orla de papá era un caso particular: una orla apócrifa, obtenida del bisoné.

La ceremonia de los armarios, escena íntima de la infancia (el disfraz del niño es relatado con gran delicadeza en ULLSa: 12-13) se trastoca en don Sotero en una esperpéntica imagen de travestismo adulto no exento de necrofilia bajo la mirada consentidora de los familiares muertos. Los polisones, hábitos de Santa Mónica y tafetanes desmerecidos que saltan en cascada del armario contrastan con la emotiva discreción con la que guarda la ropa y el olor maternos el armario de las páginas autobiográficas o en la escritura poética⁹. La parodia es cruel pues desbarata y ridiculiza los recuerdos más conmovedores sin renunciar ni a la exquisitez de las imágenes (esas nubes enloquecidas de polillas “un poco fúnebres sin dejar de ser primaverales”) ni a la grosería de la cuantificación valorativa (“las abundancias”) frente a la descomposición de lo valorado: el almidón pulverizado, el agua descompuesta, las fermentaciones...

Pero la parodia de los datos autobiográficos no se limita a la confección de escenas esperpénticas o absurdas marcadas por la degradación de toda la casa y sus habitantes. Tras el extravagante nombre de Winocio Cruz los leoneses interesados en la fotografía reconocen a Winocio Testera, fotógrafo social y

⁹ En *Arden las pérdidas* se lee: “En las iglesias y en las clínicas /vi columnas de luz y uñas de acero/ y resistí asido a las manos de mi madre.// Ahora/ aparto crespones y cánulas hipodérmicas:/busco las manos de mi madre en los armarios llenos de sombra” (EL: 418).

urbano de las primeras décadas leonesas del siglo XX. Las orlas y esculturas de pelo natural (tan próximas, por ejemplo, a ese icono del surrealismo que es el *Déjeuner en fourrure* de Meret Oppenheim¹⁰) son objetos avocados a la extrañeza y a la repulsión. Pero... todo lo que se nos cuenta de Julián Lobón y sus aficiones es “cierto”: el tío-abuelo de Gamoneda, llamado en realidad Felipe Lobón, fue peluquero de la Ópera de Oviedo, confeccionaba tales objetos extravagantes cuya materia procedía de un acuerdo con el administrador del manicomio ovetense (UALLS, páginas inéditas). El problema de la ficcionalidad en relación a la parodia se duplica con el componente de la inverosimilitud. El chiste conceptista sobre la orla apócrifa refuerza esa tensión implícita de la mezcla de registros, referentes reales, visiones y ecos. Nada es verdad ni mentira, no hay lindes posibles entre la alucinación y el recuerdo, entre la exageración y lo marginal: todo cabe en la monodia alucinatoria de don Sotero, quien superpone a los hechos (nimios, aleatorios, dislocados) una voz sólo interesada en el enaltecimiento en medio de la decadencia y la devastación.

siete

En fin, ya dije que la felicidad se deducía a solas de la virtud del hígado (grandes mujeres procesionales en el atardecer) pero sería injusto que estas bondades pudieran ser interpretadas como un simple revés en la misantropía: muy al contrario, no me faltaban amigos; aunque amigos, lo que se dice amigos, no frecuentaba más que tres: Barinaga, Carniago y don Vittorio.

Tras la digresión sobre el ambiente de la casa-catedral de don Sotero, retoma éste su argumento inicial sobre la felicidad derivada del hígado (y del sexo, siempre parentético). El párrafo es aclarativo ante su auditorio: el *bon vivant* fisiológico también disfrutaba de los placeres de la amistad, entendida ésta como se expone a continuación.

¹⁰ Obsérvese la sinuosidad de los vasos comunicantes: Sotero, surrealismo, Lautréamont (nota 22 de este capítulo), Krtevas...

ocho

Barinaga tocaba polcas al piano con mucho sentimiento y siempre lo recibí con voluntad. Eso sí, era un descuidado que, al menor estrépito, lo veías con los fideos en la bragueta. Por lo demás, todo un caballero. Falleció de cáncer de próstata sin que dejara escapar una sola mala palabra. Yo lo visité en sus últimos días y me tocó el corazón con sus buenas maneras y con el pormenor de un mantón de manila que me hizo manda en testamento ológrafo.

La amistad incluye, para don Sotero, la música, la ofrenda, el arte en la mesa y, cómo no, el arte de enfermar y morir. Sorprende al lector el leve reproche del protagonista ante el descuido o la torpeza de Barinaga en las formas ante la mesa, especialmente cuando la transgresión de tales convencionalismos es revaluada en el caso de la tos de Carniago en el párrafo siguiente.

nueve

A Carniago también lo traía a mi mesa con mucha estimación, y era por la risa que teníamos cuando le venía la tos. Su problema era que toser y blasfemar era todo uno; la tos le venía con la ira y la ira con la tos, y queriendo tocar el cielo de los apóstatas y sacar las flemas al mismo tiempo, se le trababan los gargajos y los juramentos; y quedaba con la cara negra y los ojos echando sangre en tan apartados ápices que era cosa digna de ver. Su señora estaba diabética y empeoraba con el miedo de que, en una de éstas, Carniago muriese en pecado mortal, cosa que, efectivamente ocurrió.

Si al delicado Barinaga se le podría reprochar su torpeza en la mesa, a Carniago se le alaba por su capacidad para armar regocijantes escenas expresionistas cuando se atraganta y blasfema en medio de gargajos y juramentos. Lo gastronómico, como se puede comprobar más adelante, responde continuamente en el relato a leyes sacramentales ajenas a la convención social. Que Carniago muriera en uno de estos trances, es decir, en pecado mortal¹¹,

¹¹ Quizá no sea casualidad que en la noticia del *Diario de León* (de 30 de marzo de 1929, Sábado Santo) que recoge el atropellamiento y fallecimiento de Jenaro Blanco y Blanco, más conocido como Genarín, figure un coadjutor llamado Ramiro Carniaga que, junto con el cura ecónomo de Santa Marina, le proporcionó la absolución y extremaunción al atropellado. Reproducimos parte de la noticia:

“Poco antes de las doce de la mañana de Viernes Santo, y en la carretera de los Cubos de esta capital (...), ocurrió una desgracia que impresionó profundamente a las muchísimas

parece lo de menos (sólo le importó a su diabética señora, atacada por el miedo). De nuevo, muerte, religión y comida bañadas por la risa.

diez

A don Vittorio lo quise más que a ninguno porque tuvo conmigo finezas y medianerías inolvidables. Su natural inteligencia y dotes variadas le condujeron a ser cónsul de Mussolini, especialmente acreditado para compras de material estratégico. Al tiempo, llevaba a su máxima prosperidad una mina de mercurio cuya particularidad más notable consistía en no contener ni rastro de mercurio. Don Vittorio era inimitable como adúltero; a su señora, muy aficionada a los aniversarios, la nostalgia le producía frecuentes ataques de asma que la obligaban a retirarse a las habitaciones altas del consulado. Don Vittorio respetaba su retiro y le enviaba flores,

personas que acudieron al lugar del suceso, tan próximo al sitio en que era la hora de la mayor concurrencia por la procesión que se celebraba.

(...) Circulaba por la carretera un camión de la limpieza pública (...) y debido a la velocidad que llevaba no pudo hacerse funcionar debidamente los frenos al encontrarse en la carretera y en la mano del vehículo a un hombre. No hemos logrado precisar si la víctima de este triste suceso iba por el centro de la carretera o por un lado, si bien esto es lo verosímil por la posición del cadáver.

La muerte debió sobrevenir casi instantáneamente debido a la presión sufrida contra la muralla, lo que le produciría, en opinión del forense, la fractura de la base y bóveda del cráneo.

Seguidamente de ocurrir el atropello varias personas se acercaron al camión arrastrándole con el fin de auxiliar a la víctima, auxilio que fue inútil, pues claramente se veía que la muerte había sobrevenido.

Acudieron agentes de la Autoridad custodiando el cadáver hasta que se presentó el juzgado que ordenó su levantamiento y conducción al depósito judicial (...).

El muerto se llamaba Jenaro Blanco y Blanco, contaba unos sesenta años de edad y se dedicaba a la compra ambulante de pieles de conejo. Vivía en el Puente Castro.

Seguidamente de ocurrir el accidente se presentaron el cura ecónomo de Santa Marina, don Anastasio Fernández, y el coadjutor, don Ramiro Carniago, dándole el primero la absolución y administrándole a continuación la Extremaunción *sub conditione*. A su familia, en especial a su hijo don Jacinto, tipógrafo que fue en uno de los talleres de esta ciudad, nuestro sentido pésame”.

Sabido es que la muerte de este personaje se produjo mientras estaba defecando y supuestamente en estado de ebriedad. Si a ello le unimos ciertas circunstancias (el camión de la basura, la fecha de Viernes Santo, el oficio del fallecido y detalles llamativos de la noticia, como la preocupación por los desperfectos sufridos por el camión), no podemos considerar mera casualidad las concordancias entre los hechos, la noticia y el relato de don Sotero: escatología, sacrilegio, alucinación, broma macabra del destino... La anécdota histórica de Genarín fue pronto recreada en forma de lúdico homenaje por un grupo de amigos, con Pérez Herrero a la cabeza, y rescatada tras la Transición para fabricar un espectáculo de masas carnavalesco que se celebra en León la noche del Jueves Santo en forma de procesión paródica (Llamazares, 1992).

grandes magnolias que, sin falta y muy dulcemente, hacían más profundo el ataque y prolongado el retiro. Don Vittorio falleció a manos de un pariente siciliano que lo emasculó de mala manera sin que se llegara a saber por qué.

Es don Vittorio un personaje más perverso. Resalta de él el protagonista narrador su inteligencia e incuestionables habilidades, tan altas como para obviar la estrecha moralidad que podría tildarle de mercenario, corrupto metido en política, adúltero y asesino de su mujer. Cada acción encomiable de don Vittorio es descrita con gracia e incluso delicadeza, como el regalo venenoso, ofrecido “sin falta y muy dulcemente”. La muerte trágica de don Vittorio, a pesar de las sombras (el motivo concreto), le resitúa en su verdadero ambiente (la violencia siciliana y la emasculación mortal).

once

En cuanto a las señoras, yo les tenía reservados los primeros miércoles de cada mes. Las hermanas llegaban, cada una por su lado, con cinco minutos de diferencia. Hacía cincuenta y un años que no se hablaban y en esto consistía la perfección de su acuerdo. La herencia estaba pro indiviso hasta la última cuchara y cada una de ellas vivía para esperar la muerte de la otra. Doña Paulina olía a alcanfor y a higos y llevaba cintilla de raso y limosnera de mallas; tenía la piel tan fina que traslucía la calavera. Doña Antonia soportaba una rija que le manaba dulcemente sobre la toquilla, olía simplemente a anís y era insofaldable a causa de la cantidad de sayas y fustanes con que se hojaldraba los bajos, y esto de tal manera que, al sentarse, emitía un bufido aerostático. A mí, doña Antonia ni me iba ni me venía, pero doña Paulina me caía gorda con tanta higiene. Por ella y a caso hecho, las metía en un recibidor donde las vainicas se pudrían sobre terciopelos orinados por más de treinta generaciones de gatos. A doña Antonia no le hacía mucho efecto, por doña Paulina se ponía azul con el temor al pringue y a las polvaredas de comején. Se espiaban con un solo ojo y yo explicaba la administración en forma perfectamente simétrica, sabiendo que una vacilación mía podría ser causa de la condenación de sus almas. Doña Antonia era mujer de alfileros y faltriqueras, dada a novenas, pero capaz también de hacer morcillas con buen punto de orégano; digna de misericordia por tener los cuartales indivisibles con su acrimónica hermana, cuyo único mérito consistía en haber sido seducida por un violinista polaco, en los tiempos inescrutables de su juventud. Mi último acto de gestoría fue la preparación de viaje y estancia para las dos en un balneario de Cestona. Unánimes. El odio las conducía a cambiar de climas y de aguas, y yo dejé de ser don Sotero sin saber quién de ellas se dio el gusto de amortajar a la otra.

El largo párrafo de las dos hermanas nos expone el trabajo de administrador de don Sotero y sus preferencias en cuanto a gustos femeninos, por los que sale ganando doña Antonia, a pesar de su rija supurante, de su beatería y de su ser “insofaldable”, por sus dotes cocineras con las morcillas. El trato triangular de las hermanas con el protagonista está marcado por el formalismo laboral, la violencia soterrada de un odio fraternal incombustible y la perversidad del administrador de torturar a la hermana más higiénica en el ambiente putrefacto del recibidor. Junto a Alconides, son los únicos personajes que no mueren, circunstancias que lamenta desconocer el protagonista intrigado por el curso de la historia, si bien ambas parecen amortajadas en vida por su mutua animadversión (de hecho, a doña Paulina se “le traslucía la calavera”). De nuevo, el retrato barroco, la violencia silenciosa, el ingenio conceptual de carácter sensorial (“el bufido aerostático”), el preciosismo descriptivo (las vainicas, los alfileteros) sobre la putrefacción...

doce

Me servía Alconides, que lo hacía con diligencia en lo que había menester, que no era mucho. Alconides llegó de Morla, más allá de Maragatería (lo que es tanto como decir de tierra de gallegos), y ello fue hacía últimamente cuarenta y cinco años y teniendo ella diecisiete. Llegó preñada y desposeída de todo bien; desposeída a causa de ser hija de pobres, y preñada por cuenta de un primo carnal. Libró en el Hospicio, en el que demoró los diecinueve meses que estuvo puesta en producción de leche. Mamá la trajo para cuidar a mi esposa en sus últimos desvaríos (se orinaba en los huesos, hedía frente al crepúsculo), y yo, por agradecimiento y porque no me estorbaba, la conservé cuando todos desaparecieron aunque nunca me hizo otra cosa que recados livianos y someras lavanderías.

Retrato de corte costumbrista, en el que el expresionismo alucinatorio parece contenido por esa figura modesta, discreta y servil. El paréntesis sobre la agonía de la esposa de don Sotero es un añadido de la última reescritura¹²; los

¹² En DS80 la esposa es identificada como La Nena: “...mamá, papá y La Nena, mi inolvidable esposa...”. En la versión final, esta relación no es explícita y el posterior añadido del suicidio de La Nena parece contradecir narrativamente la posibilidad de una agonía como la descrita. El lector no avisado probablemente escindirá en dos los personajes (la mujer de Sotero agonizante y La Nena suicida); nosotros apuntamos estas

tintes expresionistas (“se orinaba en los huesos, hedía frente al crepúsculo”) nos inclinan a pensar que en esta reescritura el autor ha acentuado lo macabro-expresionista. El olor a orines y a llagas supurantes está también presente en las memorias (UALLSa: 14), donde se alude, sin estridencias y con la percepción penetrante del amor filial, al último olor de la madre. Un mismo motivo adopta pues dos expresiones polarizadas, radicalmente distantes.

trece

Esto sé de mi vida, iluminada ahora por la muerte. Es perfumada la melancolía, incluso en los desvanes de la eternidad. ¡Qué palabra hermética, qué don solar no tendría yo en aquel cuerpo, que transustanciaba la mierda y hacía hervir el agua con sólo ponerlas bajo la fuerza de los ojos! El amor de Dios se manifiesta en la cocina, y en ésta tenía yo la fastuosidad de mi corazón. Nadie ha sentido tanto la majestad asiática del azafrán, la frescura de las acederas, la paciencia lenticular que ha de ponerse para trufar una gallina, para esperar el resplandor que anuncia la sazón gloriosa del pastel de alondras. Si hubiera existido sobre la tierra un ser humano capaz de advertir en igualdad conmigo el ánima sutil de una olla de albóndigas en la noche (magro de jabalí con estragón y almendras es fórmula suficiente), yo hubiera besado sus labios con la exquisita reverencia que sólo puede alcanzar el enamorado de un profeta.

El tremendismo olfativo y mortuorio del paréntesis sobre la agonía de la esposa de don Sotero se tergiversa con el delicado comentario soteriológico de las líneas siguientes: “Es perfumada la melancolía, incluso en los desvanes de la eternidad”. Salta así el narrador de un tono a otro para volver a torcer inmediatamente su discurso: del perfume de la melancolía a la transustanciación de la mierda aludiendo a los procesos mágicos y fabulosos que tenían lugar en la cocina¹³. Entramos de lleno en la ebriedad matérica y verbal de lo gastronómico,

fluctuaciones que añaden cierta niebla ambiental a un relato que se precipita en la lectoescritura hacia lo incomprensible.

¹³ Ildefonso Rodríguez opina que “...alguna vez ese personaje esperpéntico [don Sotero] acaba pareciendo una premonición del lejano y futuro Kratevas, uno de los poderes centrales del *Libro de los venenos*: ‘¡Qué palabra hermética, qué don solar no tendría yo en aquel cuerpo, que transustanciaba la mierda y hacía hervir el agua con sólo ponerlas bajo la fuerza de los ojos!’” (Rodríguez, 1998: 66). Ya señalamos la misma identificación en el párrafo cuarto del relato y volvemos a encontrarla poco más adelante. Tales

verdadero centro existencial de don Sotero, pasión mística, solitaria, que resume la fastuosidad del corazón y que sólo es relatable en términos sacramentales: transustanciación, profeta, glorioso...

catorce

Alimentado con materias sagradas, lúcido en los laboratorios, sencillo es imaginar de qué leche me pondría la impertinencia de Soterito.

La autocomplacencia y grandiosidad rememoradas por don Sotero sólo son interrumpidas por la impertinencia de su hijo. Las “materias sagradas” y la lucidez en los laboratorios prefiguran claramente la figura colosal de Kratevas.

quince

Soterito, mi hijo, tenía sesenta años y era medio maricón. Hablaba desinflando gaitas, mantecoso y blanco como una monja indispuesta. A las ocho de la mañana, yo lo echaba al cobro de recibos, sin autorización para presentarse en casa antes de las nueve de la noche.

El diminutivo hipocorístico contrasta con la crueldad del retrato, magistral en los símiles ferozmente ridiculizantes. La edad del hijo retrae al padre a una vejez insospechada. De aquí y hasta el cierre, el texto se bifurca en dos líneas que divergen en su contraste absurdo: la narración de las relaciones paterno-filiales y cómo éstas interfieren en el cerrado y glorioso mundo construido por Sotero.

dieciséis

Una tarde llegó mojado (es verdad que estuvo lloviendo todo el día) y aún faltaban veinte minutos para las nueve: “Buenas noches, papá”. “Buenas noches, hijo mío. Siéntate. No, ahí no; en la sillita”. A la sillita parecía que le ponían un cincho de ubres.

prefiguraciones insisten en la existencia de tubos comunicantesacrónicos que relacionan los textos de la que hemos denominado lengua propia con sus otras prácticas de reescritura y mudanza, sin olvidar lo ya indicado para la confluencia puntual de la voz de Kratevas (LV: 173) con la de Gamoneda.

La insulsa y familiar escena, con su nota humorística y surrealista (“el cincho de ubres”) prologa la tragedia.

diecisiete

Yo estaba haciendo mis oraciones y aquella noche había conejo con laurel y pasas. Se pasó de la raya y mojé pan en la salsa. “¿Cómo te atreves a tocar el conejo sin hacer la señal de la Cruz, hijo de puta? Haz el favor de traer el bastón negro del abuelito”.

Soterito irrumpe en la liturgia de la comida, y la violación de esta norma desata la violencia del padre, motivada en realidad ante la mera presencia de esa figura torpe y obesa del hijo. Las escenas siguientes han de entenderse bajo el amplio patrón de crimen/castigo (Raskólnikov). La irascibilidad, dentro de la lógica interna del discurso delirante de don Sotero, se expresa igualmente en términos litúrgicos (“la señal de la cruz”, líneas más adelante la invocación a la Santísima Trinidad) contaminados por la desvergüenza lenguaraz del insulto. Como último contraste, la anunciación del castigo físico por medio del instrumento temible (“el bastón negro” que sustituye a una trompeta en DS80) se cierra con el diminutivo cariñoso (“el abuelito”).

dieciocho

En sus ojos. Vi las agujas ya antes de ir a las habitaciones de los muertos. Volvió lloriqueando. Se me incendió el cerebro y las serpientes resplandecían: “Toma conejo, en el nombre del Padre; toma conejo, en el nombre del Hijo y del Espíritu; toma conejo en el nombre de la madre que te parió”. Se cagó sin remedio. Bajo el retrato de su madre.

El protagonista narra una profanación en cuya sanción se invoca a lo sagrado (la Trinidad, la madre) y la ira invade el desarrollo narrativo, de corte impresionista. La sintaxis se quiebra en cláusulas incompletas y entrecortadas y las imágenes hablan de oscuras premoniciones: ojos, agujas, llanto, cerebro incendiado, resplandor de las serpientes. En concordancia con todos los excesos vitales de don Sotero, el crimen y el castigo de Soterito resulta esperpéntico tanto en las causas, las formas (contraste de registros lingüísticos) y las consecuencias

(escatológicas). El infantilismo de la escena convive con los ecos bíblicos de la ira del Padre.

“Vi las agujas ya antes de ir a las habitaciones de los muertos” resume, con la anáfora inicial, una fórmula expresiva presente ya en *Lápidas* y, sobre todo, en *Arden las pérdidas* para contener sucintamente el recuerdo horrible¹⁴.

diecinueve

No entro en si fue o no correcto darle con el bastón en los morros delante de los espíritus. El error se delata por otras cifras. Apeataba en el odio, lloraba sobre sus manos de beata, y el conejo se corrompió bajo las bujías inútiles. Madres, desgracias, lluvias, defecaciones...

El relato de DS80 se detiene en unos puntos suspensivos tras la primera frase de este párrafo. De ahí en adelante, las escenas y el tono se vuelven desaforados, los hechos imprevisibles, la lógica narrativa mera hipótesis del lector. Hay una negación expresa a retener la narración bajo un criterio (moral u externo) así como un refuerzo de los esquemas internos por donde discurren las imágenes: Soterito vuelve a ser descrito como una monja, el conejo profanado se corrompe bajo las bujías... Sotero consigue condensar en la connotación de cuatro palabras, reunidas caóticamente en una enumeración de elementos dispares, el infortunio que presagia el fin de su feliz vida.

veinte

Alconides tembló durante nueve días y desgarraba mandiles con los dientes. Mansedumbre y licantrópía. Olfateaba el infortunio en la humedad de los pasillos. Yo encendía lámparas, maceraba el hinojo en vinagre para teñir la carne cegadora de las lubinas; hervía arándanos para licuar el perfume rojo del bosque en el interior de las ocas martirizadas: me reía de Dios y sus párrocos hasta que estallaban las cristalerías. Pero Soterito, durante nueve días, gimió encerrado en el retrete.

¹⁴ “Vi árboles clamando, bestias heridas y el temblor del sílice” (EL: 421); “Vi a los insectos libando el llanto, vi sangre en las iglesias amarillas” (EL: 440); “Vi los cuerpos al borde de las acequias frías” (EL: 444), etc.

Se acentúa hasta la plena locura la atmósfera enrarecida: a la invasiva podredumbre habitual (la humedad de los pasillos) se le añade el clima de pánico de Alconides (que recuerda a algunas de las mujeres picassianas contemporáneas del Guernica¹⁵) y la gastronómica e incontrolada hiperactividad del protagonista. La risa sacrílega de don Sotero parece aludir a un nuevo pecado de *hibrys* que provoca el caos (el estallido de las cristalerías). En contraste, la figura agazapada de Soterito (en el retrete), acecha.

veintiuno

Yo merendaba sin descanso (setas, palomas, chocolate) y, en la gramola de La Nena, giraban tangos y milongas hasta que el aire se ponía grasiento y la plata sudaba, negra, sobre los pañuelos amarillos. Al sexto día, el Corazón de Jesús se derrumbó de su peana con gran polvareda de purpurina y los gatos huyeron. Yo me di al anís escarchado y a cantar ópera en homenaje a la memoria de Carniago. Pero Soterito gemía.

Continuando con el tono *in crescendo* del párrafo anterior, triunfa la gula en medio de la debacle y derroca al mismo Santísimo. Los objetos inanimados (el aire, la plata) participan en la hecatombe y los animados huyen despavoridos, todo ello sazonado por un ambiente musical obsesivo¹⁶. Sotero celebra el grandioso

¹⁵ José Antonio Llera ha señalado algunos intertextos pictóricos para *Descripción de la mentira*: “Empezando por los *Fusilamientos* de Goya y buena parte de sus *Desastres*, que comparten esa exasperación de raíz expresionista. Lo mismo sucede con el *Guernica* de Picasso: recordemos la mujer a la izquierda del lienzo, que se desgañita con el hijo muerto en brazos. Podrían citarse asimismo modelos europeos como el célebre cuadro “El grito” del postimpresionista Edward Munch” (Llera, 2000: 47). Don Sotero, especialmente en estos últimos párrafos, retoma esta iconografía acentuando lo onírico y lo grotesco de la tragedia. Alconides, que “desgarraba mandiles con los dientes”, semeja una de esas mujeres llorando que adquirieron el rostro de Dora Maar a modo de *postscriptum* del Guernica. No es necesario insistir en el telón de fondo común entre DM y el Guernica (la Guerra Civil), y el aprovechamiento ecoico que RS realiza de todos los materiales asimilables al relato.

¹⁶ El tango y la milonga son dos formas musicales “dignificadas” existencialmente en la poética gamonediana. Al respecto, y sobre el “Tango de la misericordia” y el “Tango de la eternidad” incluidos en *Lápidas*, recuerda el músico Ildelfonso Rodríguez que “el tango tiene parentesco con el blues porque es una apretada y negra monorritmia, canto de la intimidad compartida, consolador también, existencial” (Rodríguez, 2004: 42). Y de una milonga procede también el verso de *Libro del frío* “No vale nada la vida, la vida no vale nada” (LF: 136) así como la referencia explícita: “Ahora vendrán los días de grandes milongas” (LF: 87). En RS tangos y milongas se redimensionan en un contexto pequeño

espectáculo cantando, bebiendo y rememorando las glorias pasadas: la celebración y la destrucción se hermanan en el caos. Soterito sigue acechando.

veintidós

Era la cuaresma del tercer año triunfal. Había liendres en mis sábanas; liendres de especies innombrables. Alconides acarreó aguas bendecidas: asperjaba los rincones con ojos giratorios y besaba sucias estampas detrás de las puertas.

La determinación temporal, que connota austeridad, privación y miseria (cuaresma, posguerra) contrasta con el tiempo interno del relato: triunfo de la descomposición y tragedia inminente. Sólo Alconides, con sus supersticiones protectoras (el agua bendita, las imágenes religiosas) sigue resistiéndose a la desventura. Sus ojos son como los de las gallinas giratorias (ojos de pánico ante la muerte) que hemos encontrado en varios lugares de la poesía de Gamoneda.

veintitrés

Al noveno día, encontrándome yo en meditación, esperando a que el ocaso ungiere a través de los cuarterones inclinados la suavidad de un bacalao hervido en zumo de manzanas, Soterito alcanzó la corona de los parricidas.

Inicio del desenlace. Sotero permanece siempre ajeno y místicamente ensimismado absorto en sus labores culinarias, inmerso en su anticuaresmal glotonería. Soterito se decide a perpetrar un acto glorioso, el del asesinato de su padre¹⁷.

veinticuatro

Hubo un preludeo de cuchillos afilados en las porcelanas higiénicas.

burgués y decadente (el de la gramola perteneciente a La Nena) que trivializa lo musical reduciéndolo a música ambiental (como las polcas al piano que interpreta Barinaga) por más que el ambiente sea desquiciado.

¹⁷ El hecho de que José Enrique Martínez (1988: IX) interprete que es el padre quien asesina al hijo revela hasta qué punto son confusas estas últimas imágenes e intrascendente la trama básica del relato.

Soterito agonizaba a lo largo de la cuaresma (leche en la oscuridad del excusado, zotal sobre las mantecas aborrecibles: piedad para nosotros, piedad y aceite para los corazones), pero ya no gemía. No me arrepentiré nunca, a pesar de todo. Ah el resplandor de los manteles bajo las carnes rojas. Y las axilas: sus estambres ácidos en días de precepto. Vivir deja un recuerdo parecido a música. (Látigos —a pesar de todo— sobre mi alma).

Siento también que, con la degollación, la mantelería quedó hecha una pena.

El culmen narrativo enlaza varias simbologías magistralmente: los cuchillos gastronómicos/sacrificiales se afilan en el retrate; la blanca leche (la blancura también de las porcelanas higiénicas del retrete) se mezcla con “la oscuridad del excusado”; frente a la manteca aborrecible (la carne obesa de Soterito y su suciedad pero también el alimento y también los santos óleos, mortuorios y “para los corazones”, de la liturgia¹⁸), el zotal. Lo mismo que la celebración gozosa de la vida sucedía en la putrefacción, la muerte se introduce de la mano de la desinfección: agua bendita, ácido bórico, zotal (lo que enlaza, en la poética de Gamoneda, con la blancura de los hospitales). Soterito pone fin a sus gemidos y a la escena enloquecida. Antes de concluir, Sotero rememora las últimas impresiones de su fastuosa existencia: los manteles resplandecientes bajo las carnes rojas, carnes que son las viandas pero también su propia carne sangrante (como se aclara en la última línea). La carne (comida o herida) rememora en la lógica del relato la liturgia (la carne y la sangre de Cristo) y la imagen lo carnal/sexual: de nuevo las axilas/ácidos transgrediendo los días de precepto (la cuaresma).

Las dispersas reflexiones (si así puede llamarse a las conclusiones del delirio del protagonista) reflejan una contabilidad de saldo positivo (“No me arrepentiré nunca, a pesar de todo”) y una sensibilidad esperpénticamente melancólica (“Vivir deja un recuerdo parecido a música”) en medio de la violencia y el terror (“Látigos —a pesar de todo— en mi alma”).

La última línea destroza la densidad expresiva previa resituando la escena y el tono narrativo en la trivialidad o el absurdo.

¹⁸ Sobre el aceite mortuorio, recuérdese el verso: “La obscenidad entró en mis huesos y, más tarde aquel aceite sigiloso, el que prepara el corazón” (LF: 87).

ABORDAJES TEÓRICOS

El fenómeno literario de la parodia, considerado como una modalidad textual más que un subgénero (Guillén, 1985: 165), ha despertado en las últimas décadas un inusitado interés, al que no es ajeno la multiplicación de formas artísticas paródicas y la complejidad inagotable de las mil caras que tales formas revelan. Se ha llegado incluso a tildar a la modernidad como la “Edad de la Parodia”, en especial por el componente crítico y revisionista que, desde las vanguardias, el arte exhibe sin recato como caricatura de sí mismo:

Lenguajes, registros, niveles, rangos confluyen en una sola dirección en la que ya no caben las distinciones modernas entre los códigos que deben tomarse en serio y los que no pueden tomarse en serio. La posmodernidad supone la asunción de todas las representaciones, todos los lenguajes y todos los códigos, aunque no en el sentido que le han dado los valedores del *anything goes* (“*todo vale*”) como si la(s) cultura(s) fuese(n) una especie de cornucopia, maremagno en el que sólo es posible zambullirse tan alegre como inconscientemente, sino desde posiciones abiertamente críticas incluso con su propio criticismo (Pueo, 2002: 61-62).

La gran riada de estudios, que a su vez revisan la historia de la parodia y la especificidad de las formulaciones contemporáneas, ha generado la inevitable proliferación terminológica y analítica desde las perspectivas teóricas más variadas. Aplicaremos algunas de tales aportaciones cuando nos resulten relevantes para nuestro texto. Retomamos aquí las ideas sobre hipertextualidad de Genette (1980) que ya referimos al tratar el poema “Tarareando Nazim” de *Blues castellano*. La hipertextualidad, recordamos, es una práctica transtextual identificable por la existencia de un hipotexto que da lugar a un hipertexto. La parodia, en este esquema, sería una forma relacional entre un hipotexto parodiado y un hipertexto paródico¹⁹. El propio Genette dedicó varias páginas a la parodia,

¹⁹ Nos interesa recalcar en este punto que no se trata, evidentemente, de confrontar un discurso serio frente a otro irónico pues establecer categorías absolutas como la *seriedad* o la *autenticidad* comporta olvidar que una de las bases de la parodia, la ironía, suele ser “a menudo mucho más seria y auténtica que la convención a la que se superpone y desestabiliza” (Bruzos, 2005: 207). En la modernidad, el humor sufre un contagio de lo trascendente que se acentúa en el romanticismo, lo que ya fue debidamente identificado por Jean Paul Richter a comienzos del siglo XIX: “El humor [en la época moderna], en

defendiendo su autonomía e intentado deslindar la “parodia estricta” del travestimiento, la sátira o el pastiche. Sin entrar ahora en tales disquisiciones, nos interesa señalar ya las peculiaridades de RS como hipertexto paródico²⁰.

Peculiaridades del texto

Es propio de toda parodia contemporánea situarse en un lugar excéntrico donde impera la inestabilidad y la ambigüedad: una lectoescritura irónica, dificultosa, en fuga, que socava continuamente las bases teóricas que pretenden someterla. La idiosincrasia de RS como texto paródico puede describirse en varios rasgos. En primer lugar, nos encontramos con la dificultad de identificar claramente el hipotexto que lo motiva. En el comentario hemos tenido ocasión de rastrear algunas huellas textuales procedentes de *Pasión de la mirada*, de *Descripción de la mentira*, de *Lápidas*, de *Libro del frío*, de *Arden las pérdidas*, de *Un armario lleno de sombra* e incluso de *Libro de los venenos...* Es decir, básicamente, de toda la escritura gamonediana. Nos encontraríamos, pues, ante una parodia global y dispersa, más atenta a una escritura que a una selección de determinados componentes o precipitaciones concretas de ésta. A su vez, todo el relato es en sí paródico, y no de forma ocasional, es decir, lo que Golopentia-Eretescu denomina un “alotexte optimal, (...) suprasaturé, ‘rempli’ au maximum de la langue parodié” (*apud* Pueo, 2002: 67). La fuerza expresiva de RS, opinamos, reside en el aliento integrador de la parodia sobre la textualidad y no sobre el detalle: nos encontraríamos ante otra práctica de reescritura.

oposición con la burla antigua, inspira sobre todo seriedad. Marcha sobre un brodequín, pero poco elevado, y lleva a menudo la máscara trágica, al menos en la mano... Por este motivo los grandes humoristas han sido [...] muy graves, y los mejores se deben a una nación muy melancólica. Los antiguos amaban demasiado la vida para despreciarla con el humor” (Richter, 1991: 72).

²⁰ Dentro de la tipología textual, Ballart (1994: 422-423) establece una clasificación que articula ironía, sátira y parodia: la ironía supondría un contraste *intratextual*, entre dos elementos del mismo enunciado; la parodia, un contraste *intertextual*, por alusión a otros enunciados y la sátira se encaminaría a un juicio *extratextual* negativo (crítica moral más que semiótica). Por esta razón, nosotros resaltamos en estas páginas el componente paródico sin desdeñar la ocasional aparición de elementos irónicos que son los que nos invitan a desentrañar el valor ilocutivo del texto.

La segunda peculiaridad de este proteico relato paródico radica en su curiosa cronología. La pura lógica (a la que el Sombrero loco da la vuelta con soltura) nos impone que el hipertexto ha de ser a la fuerza posterior a su hipotexto, por difuso o amplio que éste se dibuje. Pues bien, ya hemos aportado los datos según los cuales RS puede darse por concluido en 1986 e incluso en buena medida en 1980 (¡o antes de 1970, en sus inicios!). Ello quiere decir que el relato parodia en parte una escritura aún no desarrollada, a la que podemos dar sólo una existencia germinal. Creemos que tal circunstancia paradójica ha de ser puesta en relación con el fenómeno de la reescritura, mediante el cual, como ya señalamos, el autor puede reescribir un poema de *Blues castellano* y “demostrar” que en ese poema ya estaban presentes, en una oculta plenitud, las formas poéticas a las que en su camino indagatorio sólo arribó treinta años más tarde²¹. De igual manera, pero aquí bajo el peso de lo paródico, RS parece ocultar/adelantar/revelar páginas que sólo se escribirían mucho más adelante en el camino. Texto, pues, que añade a la saturación significativa de lo paródico el rebosamiento de sentido de lo profético.

La tercera peculiaridad de RS, que lo sitúa decididamente dentro del rango de textos absolutamente improbables pero reales, es la de la autoría. El dato pudiera pasar desapercibido de puro evidente y precisamente por ello lo subrayamos: Gamoneda es el autor de RS. Si la crítica ha señalado acertadamente que uno de los rasgos de la parodia (frente a la sátira, por ejemplo) es que aquella opera *desde dentro* del objeto parodiado, resulta evidente que, en potencia, no hay parodista más apto, en principio, que el propio autor. Tal circunstancia de RS, realmente excepcional, añade ambigüedad a cualquier abordaje crítico al cuestionar de raíz la posible autonomía del hipertexto paródico. En otras palabras: RS no sólo no es un aditamento superpuesto (y superfluo) a algo “original” sino que surge del mismo núcleo creativo que alienta en las otras escrituras de Gamoneda como autor de radicalismos. En este caso, las reglas del juego de la parodia parecen indicar un audaz desdoblamiento en el que se baraja ya no la

²¹ Nos referimos a “Paisaje”, cuya reescritura puede leerse en la página 112 de *Esta luz* frente a la versión inicial que Miguel Casado consigna en la 653 del mismo libro.

posesión sino la legitimidad, la impostura o la potencia de la palabra. “La astucia del escritor siempre es una: pone a hervir las palabras”. Con la parodia, las lenguas posibles entran de nuevo en ese espacio cercano a la ebullición. Pero antes de abordar la cuestión de la intencionalidad, nos detendremos en la base relacional que sustenta la parodia.

La clave paródica: lo grotesco y el sinsentido

Como escritura híbrida y ambivalente, toda parodia establece distancias y proximidades, cruces de escrituras que parecen ejercer una acción imantada entre dos discursos. La proximidad de RS respecto a su hipotexto reside en una selección léxica (recuérdense, por ejemplo, las sustancias) y temática (muerte, enfermedad, residuos...); la fijación de escenas y objetos (el disfraz ante la luna del armario, ciertos olores, los procesos químicos y sus instrumentos) recontextualizados en el absurdo; la imitación perfecta de unos modos retóricos fácilmente reconocibles:

Verdeaba el cardenillo y los espejos retenían imágenes también verdes por la descomposición del azogue. La carcoma aumentaba la serenidad (uñas finísimas en el interior). Vibran los pájaros en las acacias: Ah, el corazón en la penumbra (§ 5).

En ocasiones, y ya en el extremo de lo paradójico, la parodia parece hallar un comentario sucinto en su propio hipotexto: así, dice don Sotero

Había liendres en mis sábanas; liendres de especies innombrables (§ 22).

Y así leemos en *Descripción de la mentira*:

De la verdad no ha quedado más que una fetidez de notarios,
una liendre lasciva, lágrimas, orinales
y la liturgia de la traición.

(*Edad*: 261)

Fetidez, notarios, liendres²², lascivia, lágrimas, orinales, traición... Ése es el núcleo semántico esencial de RS, despojado de la risa y agazapado en “otro lugar”.

En cuanto a las distancias, éstas son igualmente explícitas: la decantación por lo descaradamente ficcional con sus ocultos guiños biográficos, la mirada oblicua y demencial de don Sotero frente a la lucidez de claridades indagativas en Gamoneda, el disfrute matérico y vitalista (ante todo digestivo pero también elípticamente sexual) enmarcado en una simbología tenebrista, la transgresión de lo sagrado representado aquí por las imágenes del culto cristiano y la reducción de lo sublime (la amistad, la traición) a lo ridículo...²³

RS actúa como un ácido corrosivo sobre la lengua propia mediante dos procedimientos simultáneos: la disonante desmesura textual y la irrupción de la risa. En efecto, es propio de toda parodia una exageración y un recargamiento estilístico estridentes que subrayan las zonas esenciales de escritura parodiada. En

²² Las comunes liendres de RS y de DM pudieran apuntar sucintamente al conocido episodio de las pulgas en el Canto segundo de *Los Cantos de Maldoror* de Lautréamont, pasaje que la crítica ha relacionado a su vez con unos versículos del Apocalipsis sobre las destructivas langostas. Lautréamont describe a las pulgas como animales que prefieren la sangre al vino, en clara alusión a la transustanciación y ese sistema analógico (*vino-sangre de Cristo*) es idéntico a la sacrílega gastronomía de don Sotero que parodia la liturgia cristiana. Las liendres (“de especies innumerables”) irrumpen en el relato cuando éste alcanza su climax apocalíptico. Por lo demás, resulta evidente el parentesco entre ese yo poético de la inmundicia (“Je suis sale. Les poux me rongent. Les pourceaux, quand ils me regardent, vomissent. Les croûtes et les escarres de la lèpre ont écaillé ma peau, couverte de pus jaunâtre...”) y el personaje de don Sotero. Adelantamos que no está lejos de un elogio del sinsentido el que Barthes reconociera como máxima conquista de Lautréamont la de obtener, para la literatura, el derecho a delirar (Barthes, 1992: 16).

²³ Creemos que el juego de distancias no puede reducirse simplemente a la constatación de rasgos humorísticos, como parece apostar Ildelfonso Rodríguez al afirmar que “es el humor, asparentoso, cardinal, quien, haciendo siempre de contrapunto a los encrispamientos del imaginario, crea la verdadera distancia entre dos escrituras [la de *Descripción de la mentira* y *Relación de don Sotero*] que fueron contemporáneas” (Rodríguez, 1998: 66). Dejando de lado el hecho de que RS, según confesión del autor, es bastante anterior a DM, subrayamos que el mismo crítico detecta el peso gravitacional de la poética gamonediana sobre el relato, sin identificar el elemento paródico que sustentaría esta afirmación: “Pues la imagen poética, esa imagen suya complejísima, tramada ella misma por sucesivas e indivisibles capas de lenguaje y realidad, se resiste a ser reinstalada en un discurso lineal, se transforma en motivo, inflexión, ornamento: se hace gran retórica, se hace estilo. Y, a la vez, no ceden el impulso y la presión de un exterior inabarcable: se diría que todo el poder de su poesía está presionando sobre estos cuentos” (Rodríguez, 1998: 66).

RS se acumula apretadamente toda la simbología tenebrista alrededor del terror. Gilbert Durand (1981) nos ofrece una gramática de estos arquetipos presemióticos que forman el Imaginario del miedo y la angustia (ante la muerte) basada en símbolos teriomorfos, nictomorfos y catamorfos. Sustraído de momento lo grotesco, RS parece un manual ilustrativo de dicha clasificación. Dentro de los símbolos teriomorfos (que Durand relaciona con una animalidad indefinida) figurarían todos aquellos que hablan del movimiento caótico, de la progresión hacia la disolución, hacia el caos incontrolable: aquí, el avance de la omnipresente putrefacción en la casa de Sotero, la viscosidad, la suciedad, los excrementos... Lo nictomorfo remite a las tinieblas y a la dificultad de la visión: lámparas rojas, la penumbra de los cuarterones inclinados, el carcomido azogue del armario.... Los símbolos catamórficos, por último, representan la caída, la desgracia del pecado, que en RS afecta tanto a la falta ridícula de Soterito como a la soberbia enloquecida de un don Sotero en la apoteosis final que conduce al asesinato. A este verdadero catálogo de una simbología universal que RS conjuga admirablemente en su delirante acumulación se le une en la práctica paródica la risa. De tal conjunción surge lo grotesco.

Dos son a nuestro entender las fuentes de la risa en el texto. La primera de ellas, a la que denominaremos la risa universal, hunde sus raíces en las formas carnavalescas que Mijail Bajtín analizó detenidamente en su exposición de un contexto extensivo y compresivo de Rabelais. Es ésta una risa festiva, que supone “el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes” (Bajtín, 1987 :15); y junto al carácter festivo, que alcanzó un alto grado de legitimación o permisividad social, también se encuentra una ambivalencia irreductible pues esta risa “alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez” (Bajtín, 1987:17). Especial hincapié hace Bajtín en dos modos expresivos de la risa carnavalesca: la parodia sacra, que subvierte los términos de la liturgia cristiana, y las referencias carnales, el fisiologismo en sus varias vertientes (lo digestivo, lo sexual...) que configura el denominado “realismo grotesco”.

La risa ante lo sagrado, que cuenta con antecedentes tan llamativos como la conocida *risa paschalis* o risa pascual, situada más allá del contexto del carnaval pero próxima al fin de la Cuaresma y de marcado contenido soteriológico. Como es sabido, durante siglos y en toda Europa, los sacerdotes que oficiaban la misa de la mañana de Pascua debían suscitar la risa del pueblo (por la celebración gozosa de la Resurrección, de la Vida) y para ello recurrían al imaginario sexual: chistes picantes, gestos obscenos... Resuena en don Sotero esa risa pascual aunque lo sacro en el relato, opinamos, posee otras connotaciones añadidas. La poesía como palabra fundadora y de revelación ha ocupado desde el Romanticismo el espacio de lo sagrado y de ahí la sacralidad que la escritura poética asume en esta tradición, con toda su gravedad y su gracia. Por ello, el atentado paródico contra la imagen religiosa es también una delación de esa suplantación: reír ante Dios es quebrar la servidumbre ante una escritura falsamente redentora.

Volviendo al análisis de Bajtín sobre el carnaval, retomamos sus ideas sobre parodia sacra y realismo grotesco. Éstos se presentan, como hemos visto, en el relato de don Sotero en un encadenamiento de transferencias degradativas cómicas: lo groseramente material (por ejemplo, lo digestivo cómicamente maquillado con el arte gastronómico) es elevado a la categoría de ceremonial mientras que la verdadera ceremonia (la liturgia cristiana) se rebaja, invertida, a mera imagen simbólica que ensalza lo terrenal inferior (lo excrementicio, lo elípticamente sexual). Podría realizarse una revisión detenida de las referencias textuales al cuerpo gozoso e insurgente que no logra ser domeñado por el poder o la cultura (y de ahí la risa) con todos sus actos “naturales” más o menos explícitos: la digestión, el embarazo, la agonía, la embriaguez, la defecación, el coito. Se puede concluir de todo ello que en RS, en su densidad narrativa, subsisten claves cómicas de clara raigambre popular de donde también bebieron Rabelais y Brueghel a pesar de la irrupción de los cánones literarios y plásticos de la Antigüedad clásica en el Renacimiento.

Junto a la expresión de esta risa universal, o más bien deliberadamente enredada con ella, nos asalta en RS otra risa, la del espejo deformante, donde

releer distorsionada la poética gamonediana. Nótese que un lector desconocedor de ésta encontraría igualmente cómico el texto a partir exclusivamente de lo grotesco-universal. Pero la risa paródica deformante añade una carga grotesca contemporánea, en la que está en juego “algo más”. De ahí nuestro interés en la lectura comentada al subrayar los múltiples contrastes y divergencias paródicas entre poética e hipertexto paródico. Tal confrontación (la risa siempre posee un sustrato de cotejo) de escrituras no ha de entenderse, creemos, como una mera cuestión de dos diferentes precipitaciones textuales sino de los estereotipos que sustentan una y otra, y esta estereotipia enfrentada tiene también su propia tradición, que la literatura contemporánea recoge y explota en todo su radicalismo. Nos referimos al nacimiento de una poética romántica del sinsentido tal y como ha sido rastreada por Winfried Menninghaus (1999)²⁴. Parte el autor en sus tesis de que el sinsentido literario ha de reconocerse como una categoría del proyecto romántico en sus primeras fases. A pesar de que sinsentido o sentido textuales son conceptos de bordes difusos y sujetos a cambios históricos, puede señalarse una fecha (1800, siguiendo la cronología de A. Kittler) en la que se produce un salto cualitativo que demarca sus fronteras en relación a las prácticas literarias. Hasta esa fecha y

for more than two thousand years poetics, buttressed by rhetoric, has inquired into whether or not literature is beautiful, sublime, sentimental, overpowering, cathartic, pacific, soothing, or entertaining: whether or not literature fulfils certain *virtutes dicendi* in diction, phrase, and verse, and whether or not it attains canonical models. With the end of the rhetorical paradigm and the emergence of the hermeneutical paradigm, however, one claim above all is made upon literature: to be *infinitely meaningful*. Only with this claim does the correlative concept of nonsense become a relevant category of poetic. The system of literature first had to make the topic of “sense” its project as well as its criterion of quality before a counterpart could be created: a discrete genre that explicitly institutes the concept of nonsense as its proper name (Menninghaus, 1999: 6)²⁵.

²⁴ La perspectiva histórica aportada por Menninghaus nos lleva a distanciarnos de otras posibles claves interpretativas, como aquéllas que establecerían paralelismos, por ejemplo, entre la parodia en don Sotero y la poesía satírica medieval como reverso de la gran lírica del amor cortés (Alvar, 2002: 17-31).

²⁵ “Durante más de dos mil años, la poética, apuntalada por la retórica, ha investigado si lo literario es o no es bello, sublime, sentimental, potente, catártico, pacífico, tranquilizador o divertido; si lo literario satisface o no ciertas *virtutes dicendi* en la dicción, frase y verso, y se ajusta o no a modelos canónicos. Tras el final del paradigma

Se puede deducir de esta exposición que la irrupción del sinsentido moderno estuvo motivada por el ansia de encontrar en la poesía (clara suplantadora del discurso sagrado) una *significación infinita* que acogiera entera a la Verdad o al Ser. Este novedoso planteamiento en el Romanticismo también dio lugar a su contrapartida teórica:

If everything that we consider to be real and meaningful is in fact merely an effect of our own interpretative schemes, then that which evades those schemes can become for us the “authentic” and absolutely real in its transcendental givenness and unavailability (Menninghaus, 1999: 4).²⁶

Cuando la sospecha de futilidad o inconsistencia acecha las bases mismas de la palabra poética (tal y como es repetidamente cuestionada, por ejemplo, en la autorreferencialidad de la poética gamonediana o en la sospecha de la ficcionalidad de toda palabra), el sinsentido aún es capaz de mantener el andamiaje de la escritura, especialmente si éste es paródico, es decir, si usa los mismos materiales de sustentación sólo que ensamblados al servicio de la risa: al servicio de alguna forma de liberación, al servicio de nadie²⁷. La legitimidad de un discurso basado

retórico y la irrupción del paradigma hermenéutico, sin embargo, a la literatura se le exige sobre todo esto: ser *infinitamente significativa*. Sólo con esta exigencia puede transformarse el concepto correlativo de sinsentido en una categoría poética relevante. El sistema de la literatura tuvo primero que asumir el tema del “sentido” como su proyecto y su criterio de calidad para después crear una contrapartida: un género discreto que explícitamente instituye el concepto de sinsentido como su propio nombre”. Texto sin edición en castellano. Nuestra traducción parte de la citada versión inglesa de Henry Pickford reseñada en la bibliografía.

²⁶ “Si lo que consideramos real y significativo es de hecho sólo un efecto de nuestros esquemas interpretativos, entonces lo que escapa a estos esquemas se convierte para nosotros en “lo auténtico”, en lo absolutamente real dadas su autonomía y su no-manipulación”. Texto sin edición en castellano. La traducción es nuestra.

²⁷ Anotamos otro posible enfoque basado en el conocido comentario de Hobbes que aúna moral y sociología (y nosotros aportamos literatura) en la descripción de la risa: “La gloria súbita es la pasión que da lugar a esos gestos llamados 'risa', y es causada por algún súbito acto propio que complace, o por la aprehensión de algo deformado en otro, por comparación con lo cual hay una súbita autoaprobación” (Hobbes, 1983: 163). La interpretación moralizante de Hobbes, que se sitúa en la línea de “las teorías de superioridad” sobre el humor, teorías de raigambre platónica, redefine el contexto de la parodia: reírse de uno mismo (de la lengua propia) constituye *también* una

en su autonomía y no-manipulación (“givenness and unavailability”) coincide pues con la única supervivencia de cualquier discurso bajo el signo del simulacro desvelado, de la pura negatividad.

Crisis, escepticismo, diseminación, disolución, ocultamiento, disfraz, fragmentación, mezcla de códigos, eclecticismo, pastiche, ironía, parodia son otras categorías negativas que inciden en la constitución del paradigma estético postmoderno, que se ve afectado por ese desmoronamiento de la tradición y de la autoridad cultural heredado de la modernidad (Saldaña, 1999:143).

La parodia no es simplemente, en este contexto, el otro lado oculto del tejido, un punto de resistencia enfrentado tanto al poder textual autosuficiente y totalitario como al hundimiento de dicho poder. Ahí reside su “autenticidad”.

Límites, autoridad e irreverencia

No nos alejamos de nuestro relato. Las perspectivas teóricas sobre el sinsentido literario constituirían meras divagaciones si no incluyeran una definición de los procedimientos por lo cuales el discurso puede asumir el sinsentido y producir el efecto buscado:

In order to be successful, nonsense must at the same time invite the reader to interpretation and avoid the suggestion that there is a deeper meaning which can be obtained by considering connotations or associations, because these lead to nothing [...] Nonsense therefore is a genre of narrative literature which balances a multiplicity of meaning with a simultaneous absence of meaning [...] The greater the distance or tension between what is presented, the expectations that

autoaprobación por vía negativa donde el yo creador se enfrenta directamente al sometimiento a un discurso plenipotenciario (en cuanto que tal discurso construye la subjetividad) pero defectuoso (en cuanto que tal subjetividad está de continuo cuestionada por el propio discurso). Kenneth Burke, en su comentario a *The Secret of Laughter* de Ludovici, reformula las palabras de Hobbes y habla de la risa como una manifestación de la “gloria del yo” (Burke, 2003:369-372). En cierto sentido, añadimos, la intuición de Hobbes tuvo que esperar a los románticos para que el irrisorio sinsentido, reubicado entonces en las violencias del yo cuestionado, alcanzara la categoría de expresión artística.

are evoked, and the frustration of these expectations, the more nonsensical the effect will be (Tigges, 1988: 47).²⁸

“These lead to nothing”: “Don Sotero –dice Gamoneda– no demuestra nada ni deja de demostrarlo” (Alonso, 1986: 138). La invitación a una interpretación basada en la aparente multiplicidad de sentidos viene dada en RS por el hipotexto. El lector de Gamoneda se ha familiarizado con un universo simbólico y expresivo (una retórica y unos modos narrativos, unas inferencias sobre el correlato) cuyo alcance, cuyos límites significativos, RS delimita, acota, reduce:

Nonsense would have no effect at all and in fact would not even be perceived as nonsense were it not always already situated within the field of sense. It is therefore never simply the Other of the hermeneutical field but rather occupies an eccentric position to it and within it: as a provocative or playful exploration of its limit and as an impediment and intermittent suspension of its proper functioning. Nonsense is a way in which “the non-hermeneutical” (...) still appears *within* the horizon of hermeneutical field; as a hybrid of inside and outside, it articulates the field’s limitations (Menninghaus, 1999: 8).²⁹

Por esta razón, en nuestro discurso sobre el radicalismo de la escritura de Gamoneda, ocupa don Sotero un lugar destacado: porque señala con exactitud el borde mismo de las posibilidades de una escritura, colocándose simultáneamente dentro y fuera de ella y “suspendiendo su funcionamiento”.

²⁸ “Para ser efectivo, el sinsentido debe al mismo tiempo invitar al lector a una interpretación y evitar la sugerencia de que hay un significado oculto que puede desvelarse mediante connotaciones o asociaciones, porque eso no conduciría a nada. El sinsentido es un género de literatura narrativa que pone en juego la diversidad de significados junto con una simultánea ausencia de significado. Cuanto mayor sea la distancia o la tensión entre lo que se presenta, las expectativas evocadas y la frustración de estas expectativas, más efectivo será el sinsentido”. Texto sin edición en castellano. La traducción es nuestra.

²⁹ “El sinsentido no tendría ningún efecto, y ni siquiera sería percibido como tal, si no estuviera siempre situado en la misma esfera que el sentido. Por ello, nunca es lo Otro de la vía hermenéutica sino que más bien ocupa una posición excéntrica dentro de ella: como una provocativa o lúdica exploración de su límite y también como un obstáculo y una suspensión intermitente de su propio funcionamiento. El sinsentido es una vía en la que lo ‘no hermenéutico’ todavía aparece dentro del horizonte de la vía hermenéutica: como un híbrido entre lo interno y lo externo, articula los límites de esta esfera”. Texto sin edición en castellano. La traducción es nuestra.

¿Cómo o con qué opera el sinsentido en don Sotero? Dentro de la vieja clasificación de corte psicologista de Walter Blumenfeld (*apud* Menninghaus, 1999: 11-12), podemos distinguir dos tipos de sinsentidos presentes en nuestro texto. El primero, que enlaza directamente con la función cómica, es el denominado sinsentido motivacional y consiste en que la relación entre una cierta conducta y sus condiciones psicológicas no se corresponde a nuestros prejuicios (poéticos), a lo que creemos saber, o haber leído y comprendido, sobre el mundo. Cuando hemos aprendido y asimilado en la poética gamonediana una mirada trágica y expectante ante la muerte, don Sotero, siempre imprevisible, psicológicamente excéntrico, narrativamente demente, subvierte tal mirada recolectando los mismos materiales lingüísticos y refundiéndolos en una cháchara insustancial.

El segundo tipo de sinsentido es el denominado eidético, y afecta a la relación de las partes con el conjunto, a la carencia de una coherencia basada en reglas tácitamente preestablecidas que arbitran la semiosis del texto. Los continuos y cómicos saltos textuales de tono (del melancólico al más vulgar, de lo sublime a la pura grosería) han de ser interpretados como la transgresión de esas reglas que no son reemplazadas por una nueva normativa pero que tampoco apuntan hacia una (imposible) liberación absoluta de toda atadura (una escritura *blanca*, en terminología de Barthes): don Sotero depende de la poética gamonediana, de la cual trastoca las reglas mediante una simulación paródica. El absurdo-grotesco ha de entenderse en el marco de una “razón” cuestionada. En este sentido, el *ethos* de la parodia, esto es, la respuesta emocional que el texto pretende suscitar no se reduce a un mero rechazo ridiculizante³⁰ sino que apunta a un cuestionamiento interno de los principios textuales del hipotexto.

El contraste entre lo parodiado y lo paródico es ambivalente pues si bien puede describirse como una degradación irreverente, el hipertexto incluye también

³⁰ Hutcheon (1985:52-55) señala que los discursos irónicos, dentro de la tradición retórica, incluyen, junto con el contraste *semántico* entre lo que se dice y lo que se significa, un valor ilocutivo o *pragmático* que consiste en un juicio de valor casi siempre, aunque no necesariamente, peyorativo.

el reconocimiento de la autoridad, la soberanía (cuestionable) del hipotexto. Mediante la parodia, el hipotexto y, sobre todo, el estereotipo hipotextual (aquí, la gran lírica romántica) se rompe en pedazos, se disecan sus fórmulas retóricas, se delata su mera textualidad:

Esa duplicidad, distancia y esta caída que supone la parodia explican un sentido de rebajamiento de lo que ha adquirido por su uso, por su técnica, por su valor un cierto carácter alto, autoritario, que mueve la reacción del texto paródico como irreverencia respecto a la autoridad (...) Para ello es fundamental que el texto parodiado sea también algo más que un texto, sea en cierto sentido representación o imagen de una *textualidad* que comparta el mismo sufijo que *autoridad*. No hay parodia que no distinga en el texto parodiado, que no subraye en él precisamente lo protuberante de su textualidad, de ahí la importancia que tendrá (...) en el desarrollo de la parodia la hipertrofia del texto objeto de parodia, su textualidad subrayada, marcada, estabilizada, devenida textualidad autoritaria, preexistente y fija. De ahí también la contradictoria idea de un carácter reverencial, porque no hay parodia sin homenaje según Bajtín, Blesa y otros han subrayado (Pozuelo Yvancos, 2000: 13).

En este sentido, como texto hipertrófico, también ha de adscribirse RS plenamente a las prácticas de reescritura de su autor, como ya hemos repetidamente señalado. El mecanismo del cuestionamiento valorativo incluye el reconocimiento del peso y de la finitud inscritos en una lengua propia que pretende instaurar un régimen totalizante en el plano existencial:

La ironía de la parodia reside precisamente en este valor heurístico que pone en cuestión continuamente el valor de los textos parodiados y, por extensión, el valor de cualquier texto. La parodia supone una conciencia de la fragilidad de los textos (...) para dar testimonio del mundo, o de una parte del mundo, ya que la ironía con que son tratados subvierte cualquier capacidad en este sentido, por más que cualquier texto se proponga la utópica tarea de encerrar ese mundo en sus límites textuales (Pueo, 2002: 89)

Así, si en las reflexiones teóricas de Gamoneda encontrábamos una defensa de la tarea utópica de la poesía, en la práctica paródica RS redime *radicalmente a esta escritura* del fracaso de esa utopía.

La parodia es el último recurso de quienes no son capaces de encontrar textos alternativos a la crisis de la representación. La modernidad ha avanzado hasta llegar a la conclusión de que la representación se ha agotado así misma, hasta el

punto de que el único tema representado es la imposibilidad de la representación; la parodia actúa en el mismo sentido, pero su ironía parece que da cuenta de una posición desde la que observar esa imposibilidad de la representación. La ambigüedad de la parodia reside en que el parodista es consciente de esa imposibilidad, pero al mismo tiempo actúa como si fuera posible seguir representando como si nada. (Pueo, 2002: 93)

Recordamos ahora las palabras de Gamoneda que anteceden al cuento: “Aquí figura la impostura” (Alonso, 86: 138). Quizá radique tal impostura en ese seguir representando “como si nada”.

Apurando las implicaciones de una estética residual, sobreviven en el hipotexto unas palabras indescifrables y, en la hipertextualidad paródica, un reflejo anárquico y deformado de la consistencia ganada a pulso en la construcción de una lengua propia. El sueño de un poema en ausencia del yo se había cumplido, parcialmente, en *Libro de los venenos*, donde *al menos* la pasión por el lenguaje suplantaba a la potencia subjetivadora en la fundación de un discurso trascendente. “Don Sotero no muestra nada ni deja de demostrarlo”: aquí, a la ausencia del yo se le resta el brillo encadilador de la palabra, la seducción pasional de ese artificio (la poesía) que durante unos siglos nos hizo creer, en palabras de Heidegger, que el hombre, con la Poesía, podía pastorear al Ser y acogerle en su Casa. *Relación de don Sotero*, con su irreverente y marginal resistencia, nos conduce a un exilio del lenguaje fundador, ese nomadismo del que hablaba Blanchot que delata “una extraterritorialidad sobre la que ya no es posible tender ninguna posibilidad de habitabilidad” (Ruiz de Samaniego, 1999: 103). Su valor heurístico es el de desbaratar la creencia en la posibilidad de *un* verdadero sentido derivado de *unas* palabras determinadas. Remedando las palabras de Steiner sobre el acto artístico, la propuesta de la parodia contemporánea es una apuesta contra el significado del significado (Steiner, 1998:14).

La palabra poética, que se había investido con el poder de lo trascendental, cae bajo la sospecha de la superstición. El desmantelamiento paródico que retira la máscara tiene, en palabras de Barthes (1989: 80), “la estructura misma del suicidio”.

VII. CONCLUSIONES

A lo largo de la lectoescritura hemos ido anotando las reflexiones que nuestra amplia selección de textos de Antonio Gamoneda nos han sugerido. Ha sido un recorrido guiado por ciertas premisas y sembrado de hallazgos. Es el momento de la recopilación, de explicitar las inferencias y ordenar la dispersión de datos y apreciaciones, partiendo de los cuatro grandes apartados de los que hablábamos en los preliminares.

Nuestra detenida aproximación a *Blues castellano*, como primera obra de madurez del autor, nos ha posibilitado un repaso a los antecedentes biográficos, intelectuales, ideológicos y éticos que, creemos, sustentan toda la escritura posterior de Antonio Gamoneda. Al mismo tiempo, la revisión de ciertos tópicos comúnmente establecidos por el discurso crítico —la pertenencia generacional, la poesía social, el peso y el modo del *compromiso* como testimonio histórico...— nos ha permitido ubicar al autor con relación a sus coetáneos para arribar a una comprensión más exacta de las raíces de su marginalidad poética.

Especial atención han merecido tres cuestiones sobre este *Blues castellano*: los avatares de su publicación y su largo silenciamiento, debido en parte a la intervención de la censura; la presencia de voces ajenas y, finalmente, el registro de

una *variabilidad* textual intrínseca que nos permite hablar de diferentes *Blues castellanos* en el tiempo.

El hecho de que la obra permaneciera inédita durante casi tres lustros no constituye un dato trivial. Una de las formas limítrofes de las prácticas poéticas del autor es la manera en la que su escritura bordea el silencio. Ciertamente, la censura impuso sus condiciones, pero la decisión final de abandonar el original recayó en Gamoneda: una decisión drástica. Ese mismo silencio, radical, será el caldo de cultivo donde se gestó la ruptura inaugurada por *Descripción de la mentira*.

Hemos revisado igualmente la presencia en la obra de otras voces: el blues, Hikmet, Marx, Lefebvre, Weil, e incluso un Gamoneda anterior a *Blues castellano*. Tales voces, que son traídas hasta la poesía en forma de citas melódicas (ritmos) o citas paratextuales o contextuales, no sólo enmarcan ideológicamente el discurso sino que lo dotan estéticamente de un dialogismo intrínseco que prefigura la permeabilidad que algunos textos adquirirán más tarde.

En cuanto a la variabilidad, ésta insta un régimen de lectura particular: no es sólo que el lector posea versiones diferentes de un poema, es que la vigencia del poema se dirime en esa provisionalidad que se vuelve programática en la reescritura.

El segundo gran apartado de la investigación está dedicado a la franja de escritura iniciada con *Descripción de la mentira*, que alcanza su máxima —o quizá mínima— expresión, creemos, con “Frío de límites” y se prolonga, con otras contaminaciones, en *Arden las pérdidas* y en *Cecilia*.

Sobre *Descripción de la mentira* la crítica ha subrayado insistentemente la plenitud, su carácter fundacional, idea que nosotros retomamos centrándonos para ello en las articulaciones de lo simbólico, una de las claves que se mantienen en obras posteriores. Nos ha interesado resaltar la convivencia de la densidad, la exuberancia simbólica con una particular precariedad textual identificada con frecuencia con el hermetismo. Nos referimos en nuestro análisis de la obra a las condiciones de inteligibilidad en dos aspectos cruciales: el cuestionamiento autorreferencial de la obra y los lugares de indeterminación. Frente a la apariencia de sobreabundancia en la configuración textual, repasamos allí los signos de una carencia directamente emparentada con la estética de lo residual y la estética del

silencio, que afecta tanto a lo enunciado como al acto de la enunciación. En obras posteriores asoma de nuevo esta precariedad con diversos ropajes. En *Lápidas*, por ejemplo, el autor se decantará por lo fragmentario y la reunión de materiales dispersos, inconexos, al tiempo que redirigirá su atención sobre el detalle, la pintura de la anécdota, generalmente biográfica. La última parte de *Lápidas* enlaza con *Libro del frío*, donde se detecta una depuración expresiva, una lengua fatigada y condensada. El trazado lineal y progresivo de la indagación poética realizado desde la crítica posibilita una glosa, esto es, un relato coherente del avance y la transformación que satisface la apetencia narrativa del lector. Frente a la glosa, hemos propuesto un desglose, una constatación de las fracturas textuales, y así hemos encarado la lectoescritura de *Libro del frío* subrayando las *huellas* y *singularidades* que el discurso crítico suele obviar. Para ello hemos re-desnudado la aparente desnudez autocontemplativa, ensimismada, del texto. Bajo la piel de las páginas, como quien raspa un borrón, han aparecido nuevos rostros (Pedrero), nuevas voces ocultas (Vallejo, Machado) y nuevas aproximaciones (Valera, Valente). La tardía inserción de “Frío de límites” en el libro nos ha dado pie para resaltar la maleabilidad de los últimos poemarios.

“Frío de límites” presenta otro destacado hito: hasta ahí llega lo iniciado en *Descripción de la mentira*, pues esta colección de 21 poemas marca el límite existencial —que coincide plenamente con el límite de una vía poética— donde se testimonia la extinción: dicción nominativa de lo esencial, dilución del sentido en la perplejidad y fin de la escritura.

La reescritura es, en este contexto, una opción salvífica: un pliegue de la palabra sobre sí misma. Si bien en el caso de Gamoneda ya contábamos con muestras de reescritura desde *Edad* (1987), es a partir “Frío de límites” cuando tales prácticas, que generalmente equilibran lo iterativo y la tachadura, adquieren un cariz radical.

Arden las pérdidas puede leerse bajo esta luz que dota a la revisión del mismo estatus creativo que la escritura: ya han ardido todos los significados en palabras incomprensibles, todo está dicho y puede volver a decirse (y es, y no es, indiferente). El fenómeno es poéticamente efectivo —no una mera reiteración

obsesiva— porque parte de la saturación connotativa de los signos, recolecta y modula la fabulosa cosecha de la lengua propia en el tiempo (como autocita) y reenvía el agotamiento hacia un (aún) posible dialogismo. Así puede afirmarse que si la reescritura legitima una re-apropiación de lo ya dicho, también legitima el anclaje poético en la palabra ajena.

Con la reescritura se inauguran en Gamoneda nuevos interrogantes que afectan a la raíz de lo poético: la dificultad de un inventario; la provisionalidad de los textos que anula su firmeza y los desplaza hacia lo imperfectivo y lo durativo; la liberación de la condena a la clausura... Lo reescrito genera nuevas tensiones sobre la lectoescritura al escindir o deconstruir la textualidad y dotarla de un organicismo que habla de resistencia y pervivencia. En este sentido, creemos que hay en la reescritura una nueva confianza depositada en la palabra como conocimiento, un rescate violento contra toda caducidad, una aproximación lateral a la muerte.

Finalizamos este segundo apartado con unas páginas en las que recogemos el ideario poético del autor, desde donde nos asaltan otras cuestiones de interés: la negación de la ficcionalidad de la poesía y su “realismo”; la defensa de una palabra de revelación frente a los minirrealismos poéticos imperantes en el momento y en el mercado actuales; la justificación histórica del hermetismo, la desesperación optimista de la escritura, la densidad moral del anudamiento de vida, escritura y conciencia, etc. El lenguaje poético es, bajo este prisma, el acto donde se dan cita lo subversivo y la dignidad, la rebeldía y la lucidez, la pregunta sin respuesta.

El ya aludido dialogismo con la obra ajena, tal y como es practicado en la reescritura, apoya un cuestionamiento —también radical— de la identidad poética: se difuminan los límites establecidos sobre la propiedad de las palabras y se da paso a lo que será el *tour de force* de las mudanzas.

Las mudanzas ocupan el tercer punto de análisis de esta investigación y presentan la particularidad de no haber sido abordadas anteriormente por la crítica. Trastocando la ordenación cronológica de la publicación de obras, hemos reemplazado su estudio justo después de nuestras apreciaciones sobre la reescritura pues creemos que es ahí donde las mudanzas encuentran su natural medio interpretativo. El subtítulo del capítulo, “las lenguas propicias”, apunta a una

particular apropiación de la palabra ajena como elemento desencadenante, de manera sucinta o dilatada, de la escritura de Gamoneda.

El término mudanza es redefinido implícitamente por el autor en la recopilación de su poesía reunida (*Esta luz*) al acoger en un único bloque sus “versiones” de algunos blues y seis poemas de Nazim Hikmet, fragmentos de Mallarmé y de Trakl y también las “notas para un diccionario apócrifo” sobre textos de Plinio, Dioscórides y otros. En los “Avisos y explicaciones” del libro, el autor nos recuerda que, en su opinión, aquí debería figurar su *Libro de los venenos* (propuesta descartada por razones editoriales). Recuperamos esta voluntad de Gamoneda e insertamos en nuestro tercer gran apartado, junto con el de las mudanzas de *Esta luz*, el análisis de *Libro de los venenos*.

Hemos considerado las mudanzas, solapadas evidentemente con la reescritura, como un experimento de carácter musical, para instrumento solista, que pretende “dar presente” a las diferentes partituras convocadas. La dispar selección del repertorio no nos parece justificada ni justificable desde parámetros críticos tales como las “influencias” ni constituye, a nuestro entender, una declaración sistemática de filiaciones significativas: la selección delata sólo la fruición estética que estos textos han despertado, hasta el punto de provocar una respuesta: la mudanza.

Las mudanzas, hecho sustancial a esta experiencia poética, nunca operan sobre el original de la obra sino sobre sus traducciones. Se trata en buena medida de recuperar la poesía acallada en la traducción y establecer una nueva literalidad poética donde se entrecruza la sensibilidad de Gamoneda con la del autor: una lectura posesiva, una *ejecución*, en la que se sacrifica el concepto de “autoría original”.

Más que un rastreo minimalista de cada mudanza, nos ha interesado establecer un marco hermenéutico general que recoja los postulados teóricos de las posibles y legítimas exégesis. En este sentido, repasamos las implicaciones de una “lectura inocente” frente a las exégesis contrastivas de contigüidad o de ruptura, para finalizar con la que hemos denominado “exégesis suspicaz”, que nosotros defendemos. Hablamos, evidentemente, de la legibilidad de las mudanzas, del perspectivismo en la validación de la lectura, del lugar desde donde pueden ser

leídas a la hora de insertarlas en el conjunto de las escrituras de Gamoneda y también en relación a la experiencia creativa en sí misma.

Sin duda, el sacrificio de la autoría original se nos impone como un nuevo límite que ha de ser comprendido dentro de las variadas aproximaciones a “la muerte del autor” reseñada por varias corrientes críticas desde hace medio siglo. La crisis de la autoría responde, defendemos, a un desmoronamiento de los presupuestos de la gran lírica moderna, del subjetivismo de corte trascendentalista que ha marcado la poesía tras el romanticismo: el sujeto de la enunciación (el autor) comienza entonces a verse desplazado por el sujeto del enunciado (el yo lírico), que se hipertrofia en el llamado posromanticismo de corte expresionista; tal desplazamiento implica una desvinculación del texto del despotismo de una única autoridad que controla el significado. La radicalización de este proceso, como puede detectarse en las mudanzas, conduce a la absoluta irrelevancia de la autoría: el autor, su firma —Gamoneda o Mallarmé, por ejemplo— se convierte en otra ficción convencional, una máscara más. Y de ahí, creemos, que el propio Gamoneda se vea impelido desde sus apreciaciones críticas a defender (teóricamente) la no ficcionalidad de la poesía.

En el tercer gran apartado de nuestra investigación abordamos también la extensa mudanza que es *Libro de los venenos* y, a su sombra, las “Notas para un diccionario apócrifo”. En la revisión de las *Notas* nos hemos detenido en consideraciones léxicas alrededor del *mot rare* y de los fenómenos osmóticos que revelan la conexión entre el lenguaje, arcaico o no, de la farmacopea toxicológica y la aquí llamada lengua propia. El diccionario es, desde este punto de vista, un particular *musée imaginaire*, apócrifo y tautológico, donde destacamos la fruición de las palabras “frutales y paradójicas” y la soterrada presencia del subjetivismo (las graduaciones del pronombre tú).

Estos rasgos encuentran nuevo acomodo en *Libro de los venenos*, del que hemos señalado someramente los referentes bibliográficos para destacar el abigarrado sustrato intertextual en que se mueve esta escritura. Una sucinta identificación de las fuentes nos ha conducido a poner de manifiesto el selectivo envite lúdico de la obra frente a un lector anonadado: el sustrato hipotextual nos muestra, de nuevo, cómo se diluye la originalidad en el imperio de la corrupción, de

la atribución dudosa, de la reminiscencia, y cómo se aproxima la escritura a la anonimidad.

Cuatro son las máscaras vocales de *Libro de los venenos*: Dioscórides como pieza angular, Laguna debidamente retocado, Kratevas como alter ego de Gamoneda y de nuevo Gamoneda comentarista. Cada firma, en este contexto, se configura como el exponente de una ausencia, de una desposesión dependiente del injerto en ese lugar inaudito que es el diálogo de las cuatro voces a las puertas del siglo XXI: una lectoescritura desvirtualizada, aberrante pero estéticamente efectiva, fantasmagórica, deshecha en ecos parasitarios y en dispersiones.

Libro de los venenos cuestiona también, radicalmente, la determinación de su pertenencia a un género al reciclar textos con desvaídas funciones comunicativas (el protocientifismo deriva aquí al esteticismo preciosista y a la fábula) y conformar un artefacto retórico transgresor *sui generis*. La apoyatura básica de Gamoneda es Laguna: el humanista había roto, con “su dioscórides”, un molde clásico y medieval para alojar un recién estrenado yo moderno en la escritura; Gamoneda reutiliza la rotura de Laguna para intentar “desalojar” el ya viejo yo moderno (el subjetivismo) de su escritura en fusión con la de Laguna. Ambos se sitúan en un mismo corrimiento de géneros, en una fractura que alumbra nuevas posibilidades expresivas.

Relacionada con la ruptura de géneros, aparece en *Libro de los venenos* la inclusión de narraciones alrededor de Kratevas, un personaje complejo y oscuro, un mercenario del dolor y de la enfermedad, familiarizado profesionalmente con la muerte y con todas las pasiones del alma humana. Kratevas introduce la última inestabilidad del texto, la más esencial, pues con él el artificio estético se desliza hacia la ética, donde el discurso danza entre el veneno, el horror y el crimen, todo ello en medio del exceso y de la abyección. Al deslumbramiento del continente verbal —la sonoridad de las palabras, su gravitación musical, su sintaxis, sus formas narrativas— se le une la turbación de una prolija inspección sobre el Mal, disfrazado aquí de abundantes digresiones narrativas sobre la eficacia de los métodos del atosigamiento sutil. La carencia de un asidero moral en estos procesos “reproduce” el hechizo ontológico de la conciencia perpleja ante la muerte, conciencia de la que

ya teníamos extensa noticia en la “lengua propia” de Gamoneda. El exorcismo en palabras contra el miedo nunca es pleno —un relativo fracaso—, pero nos queda esta visión radical: una exposición indagatoria, audaz y a menudo insoportable, sobre la muerte contemplada desde más allá de la subjetividad, desde un lugar apenas imaginable.

La cuarta y última parte de la investigación versa sobre un único relato: *Relación de don Sotero*. Con él nos adentramos en otra reescritura, en gran medida paradójica, pues, entre otras particularidades llamativas del texto, antecede cronológicamente a la mayoría de los hipotextos que se pueden rastrear bajo sus líneas. Abordamos el relato, básicamente, en su función paródica. En una lectura detenida, párrafo a párrafo, hemos ido desgranado formas simbólicas, rasgos estilísticos, campos semánticos e incluso detalles biográficos compartidos con la lengua propia. Posteriormente hemos comprobado cómo se lleva a cabo una tergiversación subversiva mediante la hipertrofia textual y también a través de la elección de un nuevo continente narrativo que sustituye el confesionalismo por la impostura.

Se puede detectar en *Relación de don Sotero* el realismo grotesco que Bajtín definió para las formas carnalescas medievales: la risa apoyada en el fisiologismo más feroz y en la parodia sacra. Pero la dimensión paródica del relato sólo se revela en cuanto espejo deformante donde releer distorsionada la poética gamonediana. Por ello, el relato actúa como la mano que deshace el reflejo del agua, como exponente de una severa deconstrucción que deja paso al sinsentido moderno tal y como éste ha sido descrito por Menninghaus. El sinsentido sería aquí la respuesta, por vía negativa, a la demanda ante el lenguaje de una *significación infinita*. Cuando, a partir de los mismos materiales de su lengua propia, Gamoneda erige un relato que suprime la aspiración o la sugestión de la revelación (que “no demuestra nada ni deja de demostrarlo”), acota con él el borde mismo de las posibilidades de una escritura, suspende su funcionamiento. La parodia así diseñada fija y resalta —y asesina, estereotipándola— la textualidad de lo parodiado, al tiempo que realiza un cuestionamiento valorativo complejo, que habla de la fragilidad de los textos totalitarios (instauradores de *un* sentido) al restarles el brillo de la potencia

subjetivadora en la fundación de un discurso trascendente. Si en *Libro de los venenos* asistíamos a una calculada destrucción de yo subjetivador, *Relación don Sotero* añade a este propósito, mediante el desmantelamiento paródico, la supresión radical de “la soberanía de las palabras”.

Hasta aquí el resumen de los contenidos esenciales de nuestra investigación. Recapitulemos en unas páginas finales el sentido de los límites que sustentan la escritura de Antonio Gamoneda.

Denominamos radicalismo al empuje mediante el cual la lengua poética es conducida hacia espacios donde se pone en juego su pervivencia, su continuidad, sus posibilidades significativas. Toda poética radical, toda reincidencia sobre un límite, abandona un terreno conquistado, una posición acomodaticia, para enfrentarse a ese borde que dibuja su precariedad, para asomarse de lleno al vacío situado más allá de lo verbal. En Gamoneda, la búsqueda transcurre entre el acendramiento de la conciencia, el dominio de la lengua y, especialmente, desde un posicionamiento de extremo rigor ante su propia labor. El marco histórico —que acompaña al biográfico— de los diferentes límites contemplados en nuestra investigación es, lo hemos señalado repetidamente, el final de la gran lírica romántica. Por ello, serán las claves románticas (subjetividad, trascendencia, originalidad...) las que se resientan ante el brío inquisitivo y liberador de la palabra radicalizada.

Así hemos comprobado cómo buena parte de la escritura de Antonio Gamoneda linda con el silenciamiento. Éste puede aparecer derivado de un contexto exoliterario, cuando el autor extrema la propuesta parcial de la censura, entierra sus versos durante años y propicia un salto cualitativo hacia “otro lugar”. Pero el silenciamiento tiene también otras cualidades íntimas que afectan a la progresión de la vía indagativa de la poesía. La marginalidad, asumida y finalmente deseada, está emparentada con algunas de las manifestaciones más seductoras del silencio. Por otra parte, establecida una perspectiva en la cual el poeta se sienta a contemplar la muerte, la experiencia poética será el relato de esa aproximación a una extinción simultáneamente vital y verbal. Si el hermetismo —el cuestionamiento autorreferencial, la indeterminación— de *Descripción de la mentira* señalaba abiertamente las grietas del gran edificio poético, “Frío de límites” —verdadero

punto de llegada, límite expresivo— dibuja la línea final, ascética y frágil, hasta donde es posible el avance.

Cuanto más se estiliza la escritura en ese agotamiento luminoso, más espacio ocupa en la labor pasional de Antonio Gamoneda la reescritura, otro radicalismo que redefine la materia poética a partir de su porosidad, de su maleabilidad. La losa del paso del tiempo impone una distancia, una fijación (y finalmente un previsible olvido, mortal): la reescritura proporciona ese hábito orgánico donde los poemas pueden volver a respirar. Tachar lo ya escrito —pues en Gamoneda reescribir supone con frecuencia la tachadura— es, entonces, preservar del silencio lo que todavía late vivo en el poema.

Como práctica radical, la reescritura actúa en Gamoneda no sólo sobre la palabra ya dicha sino también “hacia delante”, como una forma de dialogismo del autor consigo mismo mediante la autocita combinada con la voluntad recapituladora (*Arden las pérdidas*). “Hacia delante”: un paso más en la conciencia reflexiva y sensitiva —poética—, un paso que exprime hasta el fondo el recurso de la reiteración con nuevas modulaciones que obliteran el peso de lo ya dicho.

El trabajo sobre la porosidad —el desanquilosamiento— de la lengua propia se acompaña, se continúa, en Gamoneda con el de la apropiación de las lenguas ajenas (o propicias). Reescritura y mudanza se engarzan así íntimamente. Lo iniciado como una práctica intertextual en la asimilación de Nazim Hikmet o Blanca Valera, por ejemplo, alcanza su expresión más depurada, más compleja, en las mudanzas de *Esta luz* (Mallarmé, Trakl) y, especialmente, en *Libro de los venenos*. El límite rozado en este último caso no es ya el del silencio sino el de la disolución de la originalidad en el murmullo de múltiples voces recolectadas en un tiempo muy dilatado.

Obra de un particular y complejo experimentalismo esteticista, *Libro de los venenos* propone otro punto de llegada: este gran artefacto retórico demuestra cómo una fabulación desatada sobre una lengua semiolvidada puede *todavía* conmovernos, despertar en nosotros la sensitiva ebriedad de la poesía.

Emplazada al final de nuestro recorrido, encontramos la propuesta más radical del autor: *Relación de don Sotero*, parodia —descomposición y escarnio—

de las condiciones esenciales de toda su poética. Este relato responde violentamente, así lo hemos leído, a la amenaza cobijada en el vasto y utópico proyecto romántico: el fracaso de una autenticidad ontológica, la ficcionalidad de lo poético. Tal forma de reescritura sustentada en la distorsión y la degradación deja paso al sinsentido, una vía poética de pura negatividad donde, paradójicamente, y en medio de la mayor precariedad, aún subsiste la palabra.

Éste ha sido nuestro mapa sobre las múltiples escrituras de Antonio Gamoneda. Más exactamente, hemos acompañado al autor en un viaje del que relatamos aquí las incursiones en varias de sus fronteras. Confiamos en que con este recorrido, no reduccionista, no exhaustivo, hayamos abierto para otros lectores, en alguna medida, las inagotables puertas heterotópicas que nos brinda la literatura.

VIII. BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE ANTONIO GAMONEDA CITADAS EN ESTE LIBRO

Señalamos a continuación los libros de Antonio Gamoneda que aparecen citados en la presente tesis doctoral ordenados cronológicamente según la fecha de su primera impresión. Hemos optado por facilitar la consulta de las fuentes citando las obras en aquellas ediciones más accesibles, lugares que indicamos en las entradas correspondientes. Adjuntamos un índice de abreviaturas.

No hemos creído necesario recoger una bibliografía exhaustiva del autor, pues, como comentamos en su momento, ésta ya ha sido elaborada por José Luis Calvo Vidal y Francisco Javier Reija Melchor (2000) y ampliada por José Antonio Expósito Hernández en su Tesis Doctoral *La obra poética de Antonio Gamoneda* (2003). Completamos esta ingente recopilación de datos con la anotación de los libros de Antonio Gamoneda publicados con posterioridad a esa fecha.

1960. *Sublevación inmóvil*, Madrid, Ediciones Rialp S. A., colección Adonais CLXXXII. Obra incluida en *Edad* (1987), por donde nosotros citamos.

1963. "Poesía y conocimiento. Notas para una revisión" en *Ínsula*, nº 204, noviembre de 1963, p. 4.
1977. *Descripción de la mentira*, León: Coedición de Diputación Provincial de León y la Fundación March, "Provincia", Colección de poesía, n.º XXXIX, al cuidado editorial de la Institución Fray Bernardino de Sahagún. Incluida en *Edad* (1987), por donde nosotros citamos.
1979. *León de la mirada*, León: Espadaña Editorial, León. Obra reeditada en 1990 en la colección Breviarios de la Calle del Pez (n.º 25, Diputación Provincial de León), donde incluye unos "Avisos sobre la presente edición" a cargo del autor. Citamos, indicando la fecha, por esta última.
1980. "Don Sotero", en *Margen*, Universidad de León, octubre-noviembre. Citamos esta primera versión y también, indicándolo, la reedición ampliada del relato, titulado entonces "Relación de son Sotero", incluida en la obra colectiva *Figuraciones* (León: Breviarios de la Calle del Pez, nº 11, Diputación Provincial de León, 1986, edición a cargo de Santos Alonso).
1982. *Blues castellano (1961-1966)*, Oviedo: Ediciones Noega, Aeda Colección de poesía, n.º XIV. Incluye una nota inicial del autor sin título. Citamos esta edición o bien por *Edad* (1987).
1984. "Lapidario incompleto", incluido en la obra colectiva *León: traza y memoria*, Madrid: Antonio Machón editor, colección Enebras, n.º 1, pp-11-40.
1986. *Lápidas*, Madrid: Trieste, Biblioteca de autores españoles. Citamos dentro de *Edad*.
1987. *Edad (Poesía 1947-1986)*, Madrid: Ediciones Cátedra, colección Letras Hispánicas. Incluye una extensa "Introducción" y un "Apéndice de variantes" de Miguel Casado, así como unas "Advertencias" y unos comentarios *Lápidas*, sin título, del autor.
1992. *Libro del frío*, Madrid: Siruela. Citamos la edición ampliada en la misma editorial, año 2002.
1993. *Sección de la memoria*, Ponferrada: Ayuntamiento de Ponferrada, colección Cuadernos del Valle del Silencio. Breve antología del autor.
1994. *Mortal 1936 (Pasión y Luz de Juan Barjola)*, Mérida: Asamblea de Extremadura, tirada no venal. Obra reeditada por la misma institución y el mismo año como catálogo bajo el título de *Tauromaquia*. Citamos poemas incluidos en la antología *Sólo luz* (2000).

1995. *Libro de los venenos. Corrupción y fábula del Libro Sexto de Pedacio Dioscórides y Andrés de Laguna, acerca de los venenos mortíferos y de las fieras que arrojan de sí ponzoña*, Madrid: Siruela, colección La Biblioteca sumergida, serie menor. La misma editorial lo reeditó en la serie Siruela/Bolsillo en 1997, que es por la que citamos. Incluye una “Noticia” del autor.
1997. *Cuaderno de octubre*, Madrid: Ediciones San Roque. Breve antología.
1997. *El Cuerpo de los símbolos*, Madrid: Huerga y Fierro Editores.
2000. *Sólo luz (Antología poética 1947-1998)*, Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, colección Barrio de Maravillas. “Preámbulo” y selección del propio autor.
2000. “Valente: de la contemplación de la muerte”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 600, junio de 2000, pp. 7-10.
2000. “Conocimiento, revelación, lenguajes”, en *Cuadernos del Noroeste*, 3, I.E.S. “Lancia” de León.
2000. “Viaje a la cumbre de Luis Sáez”, en *Luis Sáez. Retrospectiva 1956-1999*, Burgos: Centro cultural de “Casa Cordón”, Caja de Burgos, Obra Social.
2001. “Hablo con Blanca Varela”, epílogo a la poesía reunida de Blanca VARELA (*Donde todo termina abre las alas*, Barcelona: Círculo de lectores/Galaxia Gutenberg), pp. 265-278.
2002. *Descripción del frío*, León: Celaryn. Antología de 35 textos, publicados e inéditos, acompañados de las obras de trece artistas que conformaron la exposición "Con Antonio Gamoneda", abierta el 12 de febrero de 2002 en la Sala Juana Mordó en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.
2002. “Poesía, existencia, muerte”, en *Europe. L'ardeur du poème*, nº 875, marzo de 2002 (traducido al francés). Citamos por la versión en castellano dentro de la antología poética *Atravesando olvido* (México: Editorial Aldus, 2004, pp. 209-221). Puede consultarse también en la revista *Tropelías* (Zaragoza), nºs 12-14, 2001-2003, pp. 551-556.
2002. “Poesía y literatura: ¿límites?”, en J. E. MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, M.J. ÁLVAREZ MAURÍN, M.L. CUESTA TORRE, C. GARRIGÓS GONZÁLEZ, J. RODRÍGUEZ DE LERA (eds.): *Estudios de literatura comparada. Actas del XIII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, León: Universidad de León, pp. 33-42.

2002. *Relación y Fábula* (“Relación de don Sotero” y “Fábula de Pieter”), Santander: Editorial Límite, Los pliegos de la Ortiga/2.
2003. *Arden las pérdidas*, Barcelona: Tusquets. Citamos por esta edición salvo cuando expresamente lo hacemos por *Esta luz* (2004).
2004. *La voz de Antonio Gamoneda*, Madrid: Residencia de Estudiantes.
2004. *Cecilia*, Lanzarote: Fundación César Manrique. Citamos por *Esta luz* (2004).
2004. *Reescritura*, Madrid: Adaba editores.
2004. *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)*, Barcelona: Círculo de lectores/Galaxia Gutenberg.
2004. *Un armario lleno de sombra*, fragmentos adelantados de las memorias en elaboración en *Espacio/Espaço escrito*, n^{os} 23 y 24, Badajoz.
2005. *Un armario lleno de sombra*, nuevos fragmentos adelantados en la obra colectiva *The Children`s Book of American Birds*, n^o 1, León: Club cultural Leteo.

ABREVIATURAS

- ALLSa: Un armario lleno de sombra (2004).
- ALLSb: Un armario lleno de sombra (2005).
- AP: *Arden las pérdidas* (2003). Citado también, si así se indica, por *Esta luz* (2004).
- BC: Blues castellano, citado por *Edad* (1987).
- BC-82: *Blues castellano*, citado por Ediciones Noega, Aeda Colección de poesía, n.º XIV, (1982).
- CO: *Cuaderno de octubre* (1997).
- CRL: “Conocimiento, revelación, lenguajes” (2000).
- CS: *El cuerpo de los símbolos* (1997).
- DM: *Descripción de la mentira*, citado por *Edad* (1987).
- DS-80: “Don Sotero”, en *Margen* (1980).
- EL: *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)* (2004).

- HBV: "Hablo con Blanca Varela" (2001).
- LF: *Libro del frío* (1992). Citamos por la edición ampliada de 2000.
- LI: "Lapidario incompleto", en *León, traza y memoria* (1984).
- LM: *León de la mirada* (1979).
- LV: *Libro de los venenos* (1995), citado por la reimpresión de 1997.
- PEM: "Poesía existencia, muerte" (2002).
- PyC: "Poesía y conocimiento. Notas para una revisión" (1963).
- RS: "Relación de don Sotero" en *Figuraciones* (Alonso: 1986).
- SL: *Sólo luz. Antología poética (1947-1998)* (2000).
- EL: *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)* (2004).

OBRAS CREATIVAS DE OTROS AUTORES

- BORGES, Jorge Luis (1995): "Pierre Menard, autor del Quijote" en *Obras seleccionadas*, Madrid: Cátedra.
- BUJÍA Y LAMPARILLA (1929): *La guía cómica de León*, León: Imprenta Católica.
- DUCHASE, Isidore (2000): *Los cantos de Maldoror por el Conde de Lautréamont*, Valencia: Pretextos.
- GÓMEZ, Gaspar Moisés (1968): *Con ira y con amor*, Salamanca: Álamo.
- GUILLÉN, Jorge (1987): *Aire nuestro. Cántico*, Valladolid: Diputación de Valladolid, Centro de creación y estudios Jorge Guillén.
- HIKMET, Nazim (1964): *Anthologie poétique*, Paris: Les Editeurs Français Réunis.
- HOBBS, Thomas (1980): *Leviatán*, Madrid : Editora Nacional.
- HUSEIN, Faik (1972): *Las escamas del corazón*, León : Diputación Provincial, "Provincia", Colección de poesía, XIV.
- MALLARMÉ, Stéphane (1987): *Prosas*, Madrid : Alfaguara.
- MARTÍNEZ, Luis Federico, (1986): *Tixtos de Melibea*, Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura.

- RABELAIS, François (1971): *Pantagruel*, París: Prensa de Jean Grou -Rodeneze (facsimil de la edición de 1873).
- SAINT-JOHN PERSE (1988): *Poemas (Anabasis. Exilio. Crónica. Canto para un equinoccio)*, Barcelona: Lumen.
- VALENTE, José Ángel (1993): *Material memoria. Trece años de poesía 1979-1992*, Madrid: Alianza editorial, Alianza Tres.
- (2004): *La memoria y los signos*, Madrid: Huerga y Fierro editores.
- VARELA, Blanca (2001): *Donde todo termina abre las alas. Poesía Reunida (1949-2000)*, Barcelona: Círculo de lectores/Galaxia Gutenberg.
- TRAKL, Georg (1994): “Canto del retraído” en *Obras completas*, Madrid: Trotta, p. 134.
- WEIL, Simone (1977): *Attente de Dieu*, Paris: Éd. du Seuil.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, María Nieves (2005): *Partes iguales de vértigo y olvido. La poesía de Antonio Gamoneda*, Madrid: Calambur.
- ALONSO, Santos (ed.) (1986): *Figuraciones*, León: Diputación Provincial de León, Breviarios de la Calle del Pez, nº 11.
- ALVAR, Carlos (2002): “El reverso del amor cortés: poesía satírica medieval”, en J.E. MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, M.J. ÁLVAREZ MAURÍN, M.L. CUESTA TORRE, C. GARRIGÓS GONZÁLEZ y J.R. RODRÍGUEZ DE LERA (eds.): *Estudios de literatura comparada. Actas del XIII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, León: Universidad de León, pp. 17-31.
- AMORÓS, Amparo (1991): *La palabra del silencio (La función del silencio en la poesía a partir de 1969)*, Madrid: Universidad Complutense.
- ANCET, Jaques (2003): “La musique et la voix. Poétique et poésie d’Antonio Gamoneda” en C. LE BIGOT (dir.): *Les Polyphonies Poétiques*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- (2004): “Gravitación del cuerpo (Prefacio a una introducción)” en *Espacio/ Espaço escrito*, nºs 23 y 24, Badajoz, pp. 91-96.

- ARROYO Gago, José (1983): *Mis personajes zamoranos favoritos*, Zamora: s.e.
- BAJTÍN, Mijail (1989): *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, Madrid: Alianza Editorial.
- BALCELLS, José María (1998): *De Jorge Guillén a Antonio Gamoneda*, León: Universidad de León.
- BALLART, Pere (1994): *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona: Quaderns Crema.
- BARANDA, Concepción (1992): “Objetividad y primera persona: el yo en los tratados científicos del Renacimiento”, en M.C. LÓPEZ ALONSO (dir.): *Compás de letras*, nº1, 1992, p. 75-89.
- BARTHES, Roland (1987): *El susurro del lenguaje*, Barcelona: Paidós.
- (1989): *El grado cero de la escritura*, México: Siglo XXI.
- (1991): *El imperio de los signos*, Ginebra: Mondadori.
- (1992): *Sobre Racine*, México: Siglo XXI.
- BLAS NISTAL, Cristina (2001): “La recepción del doctor Laguna en la lexicografía histórica castellana: el léxico botánico desde Juan Lorenzo Palmireno hasta el Diccionario de Autoridades”, en J.L. GARCÍA HOURCADE y J.M. MORENO YUSTE (coords.): *Andrés Laguna. Humanismo, ciencia y política en la Europa renacentista*, Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, pp. 467-478.
- BLESA, Túa (1990): *Scriptor Ludens (Ensayo sobre la poesía de Ignacio Prat)*, Zaragoza: Lola Editorial.
- (1998): *Logofagias. Los trazos del silencio*, Zaragoza: Anexos de Tropelías.
- BOUSOÑO, Carlos (1985a): *Poesía poscontemporánea. Cuatro estudios y una introducción*, Madrid: Júcar.
- (1985b): *Teoría de la expresión poética*, Madrid: Gredos.
- BRUZOS, Alberto (2005): “Modalidad irónica, medio paródico, fin satírico”, en J. MATAS CABALLERO, J.M. TRABADO CABADO, J.J. ALONSO PERANDONES (coords.): *La maravilla escrita, Antonio de Torquemada y el Siglo de Oro. Actas del Congreso Internacional Antonio de Torquemada y la literatura del Siglo de Oro*, León: Universidad de León, pp. 199-212.

- BURKE, Kenneth (2003): *La filosofía de la forma literaria y otros estudios sobre la acción simbólica*, Madrid: Machado Libros.
- CABELLO DE LA TORRE, Pedro (1990): “Datos histórico-bibliográficos del herbario 'Macer Floridus'”, en *Macer Floridus*, León: Universidad de León, Cátedra de San Isidoro, edición facsímil del herbario médico medieval de la Real Colegiata de San Isidoro de León, VII-XIV.
- CALVO VIDAL, José Luis (1996): “Entrevista a Antonio Gamoneda”, en *Moenia. Revista Lucense de Lingüística y Literatura*, vol. 2, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 565-574.
- CALVO VIDAL, José Luis y REIJA MELCHOR, Francisco (2000): “Bibliografía en torno a Antonio Gamoneda” en *Moenia, Revista Lucense de Lingüística y Literatura*, vol. 6, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 431-447.
- CANDAU, Antonio (1994): “Antonio Gamoneda: La conciencia y las formas de la ironía”, en *Hispanic Review*, vol. 62, nº 1, 77-91.
- CANO, José Luis (ed.) (1962): *Segunda antología de Adonais*, Madrid: Rialp
- CASADO, Miguel (1987): “Introducción”, en A. GAMONEDA, *Edad*, Madrid: Cátedra.
- (1990): “Para un cambio en las formas de atención”, en *El urogallo*, monográfico de junio de 1990, pp. 28-37.
- (1993): “Un ejercicio de comparación: 'Lapidario' y 'Lápidas'”, en D. DONCEL (coord.): *Antonio Gamoneda*, Madrid: Calambur, pp. 119-134.
- (1999): *De los ojos ajenos*, Salamanca: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura.
- (2001): “La realidad y los géneros. Algunas preguntas de Antonio Gamoneda”, en *Zurgai*, Bilbao, diciembre, pp. 108-109.
- (2004a): “Epílogo. El curso de la edad”, en A. GAMONEDA, *Esta luz*, Madrid: Galaxia Gutenberg, 575-626.
- (2004b): “La condición obrera de Antonio Gamoneda”, en *Espacio/Espaço escrito*, nº 23 y 24, Badajoz, pp. 71-83.
- (2005): “‘Tengo miedo de mi obra reunida’” [Entrevista], en *La Vanguardia, Culturas*, 4 de mayo, pp. 3-4.
- CELAYA, Gabriel (1959): “Doce años después”, en *Acento cultural*, nº 3.

- (1976): “Introducción”, en *Itinerario poético*, Madrid: Cátedra.
- COLECTIVO ALICIA BAJO CERO (1994): *Las ruedas del molino. Acerca de la crítica de la última poesía española*: Eutopías, Vol. 59
- COSERIU, Eugène (1977): *El hombre y su lenguaje*, Madrid: Gredos.
- DEBICKI, Andrew. P. (1982): *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*, Madrid: Júcar.
- DEMICHELI, Tulio (2004): “En la tele te dicen que la muerte es mentira” [Entrevista], en *ABC, Cultura*, 11 de noviembre de 2002.
- DERRIDA, Jaques (1998): *Márgenes de la filosofía*, Madrid: Cátedra.
- DIEGO, José Manuel (1992): “Antonio Gamoneda, el valor de la marginalidad”, en *Ínsula*, nº 543, pp. 11-12.
- DÍEZ, Luis Alfonso (2003): “Antonio Gamoneda. Una poesía de la fugacidad (A propósito de *El libro del frío*)”, en *Paideia*, nº 63, pp. 117-125.
- DURAND, Gilbert (1969): *Structures anthropologiques de l'imaginaire: introduction à l'archétypologie générale*, Paris: Dunod.
- ECO, Umberto (1984): *Obra abierta*, Barcelona: Ariel.
- (1986): *Tratado de semiótica general*, Barcelona: Lumen.
- (1987): *Lector in fábula, La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona: Lumen.
- (1997): *Interpretación y sobreinterpretación*, Madrid: Cambridge University Press.
- ESCAPA, Ernesto (1978): “Descripción de la mentira, de Antonio Gamoneda. Crónica de un estrago moral”, en *Informaciones de las artes y de las letras*, 5 de octubre de 1978.
- EXPÓSITO, José Antonio (2003): *La obra poética de Antonio Gamoneda*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid (Tesis Doctoral).
- FOUCAULT, Michel (1978): *Las palabras y las cosas*, Madrid: Siglo XXI.
- GABRIEL Y GALÁN, José Antonio (1990): “Una revisión imprescindible”, en *El urogallo*, monográfico de junio de 1990, pp. 26-27.

- GAITERO, Ana (2004): “La semilla de los indianos”, en *Diario de León*, 16 de julio de 2004, p.2-3.
- GARCÍA JURADO, Francisco (1997): “Algunos textos de ciencia convertidos en poesía: Dioscórides y Andrés de Laguna en el *Libro de los venenos*, de Antonio Gamoneda”, en *Epos*, Vol. XIII, Madrid: UNED, pp. 379-395.
- GARCÍA ROMÁN, Juan Andrés (2005): “Esta luz”, en *Revista Jizo de Humanidades*, Año II, nº 4-5, primavera.
- GAVALDÀ, Josep Vicent (1992): “El principio de alteridad y la condición bajtiniana del discurso”, en *Investigaciones semióticas IV*, vol. I, Madrid: Visor, pp. 95-100.
- GENETTE, Gérard (1989): *Palimpsestos*, Madrid: Taurus.
- GUILLÉN, Claudio (1985): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Crítica.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis (1995): “El desafío de Acebal”, en *La Voz de Asturias*, 23 de noviembre de 1995, p. 15.
- GARCÍA HOURCADE, Juan Luis y MORENO YUSTE, Juan Manuel (coords.) (2001): *Andrés Laguna. Humanismo, ciencia y política en la Europa renacentista*, Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Ciencia, Valladolid.
- GONZÁLEZ IGLESIAS, Juan Antonio (2001): “Digno de los cantos antiguos”, en *Zurgai*, Bilbao, diciembre de 2001, p. 113.
- GONZÁLEZ MANJARRÉS, Miguel Ángel (2000): *Andrés Laguna y el humanismo médico*, Salamanca: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Ciencia.
- GRANDE, Félix (1969): “1939-1969. Poesía en castellano”, en *Cuadernos para el diálogo*, XIV Extr., mayo.
- GRANJEL, Luis (2001): “El médico Andrés Laguna”, en J.L. GARCÍA HOURCADE y J.M. MORENO YUSTE (coords.): *Andrés Laguna. Humanismo, ciencia y política en la Europa renacentista*, Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, pp. 11-22.
- HEIDEGGER, Martin (1990): *De camino al habla*, Barcelona, Ediciones Serbal.
- HELDER, Helberto (1997): “Introducción”, en *Ouolof. Poemas mudados para Portugués*, Lisboa: Assírio & Alvim.

- HUTCHEON, Linda (1985): *A Theory of Parody*, University of Illinois Press.
- JAUSS, Hans Robert (1976): *La literatura como provocación*, Barcelona: Ediciones Península.
- KORSCH, Karl (1975): *Karl Marx*, Barcelona: Ariel.
- LACHMANN, R. (1993): “Dialogicidad y lenguaje poético”, en *Criterios*, edición especial, julio de 1993, pp. 41-52.
- LADDAGA, Reinaldo (2000): “‘Un refinamiento absurdo’. Enumeraciones de Sergio Pitol”, en *Ciberletras*, consultable en:
<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v01n02/Laddaga.htm>
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1979): *Estudios de poética*, Madrid: Taurus.
- LIMAT-LETELIER, Nathalie (1998): “Historique du concept d’intertextualité”, en N. LIMAT-LETELIER y M. MIGUET-OLLAGNIER (eds.): *L’intertextualité*, Paris: Les Belles Lettres (Annales littéraires de l’Université de Franche-Comté, 637), pp.17-64.
- LIPOVETSKY, Gilles (1992): *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona: Anagrama.
- LÓPEZ-CALVO, Ignacio (2001): “Hacia una desmitificación y reconstrucción de la figura de Andrés Laguna”, en J.L. GARCÍA HOURCADE y J.M. MORENO YUSTE (coords.): *Andrés Laguna. Humanismo, ciencia y política en la Europa renacentista*, Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, pp. 459- 467.
- LÓPEZ CASTRO, Armando (1986): “La mirada natural de Claudio Rodríguez”, en *Hora de Poesía*, nº 45, mayo-junio, pp. 11-16.
- LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel (2004): “Entrevista a Antonio Gamoneda”, en *Analecta Malacitana*, nº 15, junio.
- LÓPEZ IZQUIERDO, Jesús (2001): “Andrés Laguna y Cervantes, precursores del diálogo psicoanalítico”, en J.L. GARCÍA HOURCADE y J.M. MORENO YUSTE (coords.): *Andrés Laguna. Humanismo, ciencia y política en la Europa renacentista*, Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, pp. 445-451.
- LOTMAN, Yuri (1978): *Estructura del texto artístico*, Madrid: Istmo.
- LLAMAZARES, Julio (1992): *El entierro de Genarín: evangelio apócrifo del último heterodoxo español*, Madrid: Endymión.

- MAILLARD, Chantall (1998): *La razón estética*, Barcelona: Laertes.
- MAINER, José Carlos (1998): “Sobre el canon de la literatura española del s. XX”, en E. SULLÀ (comp.): *El canon literario*, Madrid: Arco/Libros, pp. 271-299.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (1988): “Don Sotero se mira 'en el espejo de la muerte’”, en *Diario de León, Filandón*, 10 de julio de 1988, pp. IX.
- (1991): *Victoriano Crémer, el hombre y el escritor*, León: Ayuntamiento de León.
- (1996a): “Prometeo frente a Orfeo: poética de la renuncia frente a poética de la plenitud”, en *Mitos* (Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica), Zaragoza: Anexos de Tropelías, pp. 60-66.
- (1996b): *El fragmentarismo poético contemporáneo* (Fundamentos teórico-críticos), León: Universidad de León.
- (1999): “Caballos de luz en la poesía de Ángel Crespo”, en J.M. BALCELLS (ed.): *Ángel Crespo: una poética iluminante*, Ciudad Real: Diputación Provincial de Ciudad Real, pp. 223-236.
- (2001): *La intertextualidad literaria*, Madrid: Cátedra.
- (2002): “El haiku: nuevas propuestas teóricas y creativas”, en J.E. MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, M.J. ÁLVAREZ MAURÍN, M.L. CUESTA TORRE, C. GARRIGÓS GONZÁLEZ y J.R. RODRÍGUEZ DE LERA, (eds.): *Estudios de literatura comparada. Actas del XIII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, León: Universidad de León, pp. 621-632.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Francisco (1991): *Gamoneda. Un poética temporalizada en el espacio leonés*, León: Universidad de León.
- MARTÍNEZ REÑONES, José Antonio (2000): “Antonio Gamoneda. Así es mi edad” [Entrevista], en J. E. MARTÍNEZ REÑONES: *Los nombres del León. Conversaciones con leoneses imprescindibles*, León: Ediciones Lobo Sapiens.
- MENNINGHAUS, Winfried (1999): *In Praise of Nonsense (Kant and Bluebeard)*, California: Stanford University Press.

- MERINO, Margarita (1999): *Ambigüedad y certidumbre en las “Edades” poéticas de Antonio Gamoneda*, Florida: The Florida State University, College of Arts and Sciences (Tesis inédita).
- MOGA, Eduardo (2001): “Un solo y vasto libro”, en *Zurgai*, Bilbao, diciembre, pp. 122-125.
- MOLINA, César Antonio (1988): “Antonio Gamoneda: ‘Escribir es una tarea alquímica’” [Entrevista], *Diario 16, Culturas*, 18 de junio de 1988. pp. I-II.
- (2001): “Seeing salvation”, en *Zurgai*, Bilbao, diciembre 2001, p. 78.
- NAVARRO, Desiderio (1997): “*Intertextualité: treinta años después*”, en D. NAVARRO (ed.): *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana: Casa de las Américas/Embajada de Francia en Cuba V-XIV.
- ORTEGA, Antonio (1993): “La realidad plástica en *Descripción de la mentira*”, en D. DONCEL (coord.): *Antonio Gamoneda*, Madrid: Calambur, pp. 109-117.
- ORTEGA, Carlos (1994): “Introducción” en S. Weil, *La gravedad y la gracia*, Madrid: Editorial Trotta, pp. 9-46.
- ORS, Miguel d’ (1978): “Gamoneda, Antonio; *Descripción de la mentira*” [Reseña], en *Nuestro tiempo*, nº 285, marzo de 1978, Navarra: Ediciones de la Universidad de Navarra.
- OSORIO, Amparo, y MÁRQUEZ CRISTO, Gonzalo (2005): “Entrevista a Antonio Gamoneda. El silencio imperfecto”, en *Común Presencia*, nº 17, Bogotá, pp. 2-3.
- OUTERIÑO, Manuel (1988): “Antonio Gamoneda: ‘Adiviño que tódalas manifestacións da arte son formas de loita’” [Entrevista], en *Diario de Galicia, Cultura*, 19 de junio de 1988, pp. 44-45.
- PÉREZ CHENCHO, Juan F. (1986): “Entrevista a Gamoneda”, en *La crónica de León*, 4 de abril de 1986, pp. 34-35.
- PÉREZ LASHERAS, Antonio (1992): “De *juventud del dolor* a la *frialdad de la existencia: la poética unitaria de Antonio Gamoneda*”, en T. BLESA (ed.): *Jaime Gil de Biedma y su generación poética*, Zaragoza: Diputación General de Aragón, Departamento de Educación y cultura, pp. 655-663.
- PÉREZ PAREJO, Ramón (2002): *Metapoesía y crítica del lenguaje. (De la generación de los 50 a los novísimos)*, Cáceres: Universidad de Extremadura.

- (2004): “Procedimientos expresivos y sistema simbólico de la poesía metaficcional (generación de los 50-novísimos)”, artículo consultado en http://www.elcolloquiodelosperros.net/numero8/el_curioso_pertinente.htm
- PICARDO, Osvaldo (2001): “Antonio Gamoneda: el abrazo de Orfeo”, en *La Pecera # 2*, año I, Buenos Aires.
- PIGLIA, Ricardo (2001): *Crítica y ficción*, Barcelona: Anagrama.
- POZUELO YVANCOS, José María (1989): *Teoría del lenguaje literario*, Madrid: Cátedra.
- (1994): “La ficcionalidad: estado de la cuestión”, en *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, nº 3, pp. 265-284.
- (1996): “Poética explícita y poética implícita en Jaime Gil de Biedma”, en T. BLESÁ, (ed.): *Jaime Gil de Biedma y su generación poética*, Zaragoza: Diputación General de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, pp. 91-110.
- (2000): “Teoría del canon”, en J.M. POZUELO YVANCOS y R.M. ARADRA SÁNCHEZ (coaut.): *Teoría del canon y literatura española*, Madrid: Cátedra, pp. 11-140.
- PRADO, Benjamín (1988): “El año Gamoneda” [Entrevista], *Leer*, nº 11, enero-marzo, 1988, pp. 90-91.
- PRADO, Javier del (1987): “Estudio previo”, en *Mallarmé, Prosas*, Madrid: Alfaguara, pp. XIII-CLIX.
- PRIETO, Antonio (1986): *La prosa española del siglo XVI*, Madrid: Cátedra.
- PRIETO DE PAULA, Ángel Luis (1989): *La llama y la ceniza. Introducción a la poesía de Claudio Rodríguez*, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- (2002): “Introducción”, en A. GAMONEDA, *Antología poética*, León: Edilesa, pp. 9-52.
- (2004): “Antonio Gamoneda y la construcción de un poeta”, en *Espacio/Espaço escrito*, nºs 23 y 24, Badajoz, pp. 99-104.
- PROVENCIO, Pedro (1988): *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 50*, Madrid: Hiperón.
- PUEO, Juan Carlos (2002): *Los reflejos en juego*, Valencia: Tirant lo Blanch.

- RICHTER, Jean Paul (1991): *Introducción a la estética*, Madrid: Editorial Verbum.
- RODRÍGUEZ, Ildelfonso (1993): “Una conversación con Antonio Gamoneda”, en D. DONCEL (coord.): *Antonio Gamoneda*, Madrid: Calambur, p. 61-85.
- (1995): “Gamoneda: 'Entre ciencia y magia sólo hay un paso'” [Entrevista], en *Diario 16/ Culturas*, 14 de octubre de 1995, p. 7.
- (1996): “Azogue, sangre, leche, alacrán: el libro de lo incierto”, en *Espacio/Espaço escrito*, n^{os} 13 y 14, Badajoz, pp. 209-215.
- (1998): “La presión sobre los límites. Dos cuentos de Antonio Gamoneda”, en *El diario montañés*, 2 de enero de 1998, p. 66.
- (2003): “Releyendo *Descripción de la mentira*”, en *La alegría de los naufragios*, n^{os} 7 y 8, pp.183-186.
- (2004): “Las músicas de Gamoneda”, en *Espacio/Espaço escrito*, n^{os} 23 y 24, Badajoz, pp. 37-44.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (1997): *Biblioclasmo. Por una práctica crítica de la lecto-escritura*, Salamanca: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura.
- RODRÍGUEZ IZQUIERDO, Fernando (2001): *El haiku japonés*, Madrid: Hiperión.
- RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto (1999): *M. Blanchot: una estética de lo neutro*, Vigo: Servicio de Publicacions da Universidade de Vigo.
- SALDAÑA, Alfredo (1997): “El texto iluminado”, en *Athamor*, n^o 8, pp. 60-64.
- (1999): “Poesía española y postmodernidad: ideología y estética”, en *Interlitteraria*, n^o 4. pp. 132-149.
- (2003): *El texto del mundo. Crítica de la imaginación literaria*, Zaragoza: Anexos de Tropelías, 11, Colección Trópica.
- SALDÍVAR, Dasso (2001): “Antonio Gamoneda, entre dos edades”, en *Zurgai*, Bilbao, diciembre, pp. 74-77.
- SÁNCHEZ SANTIAGO, Tomás (2004): “El poeta fuera de tono”, en *Espacio/Espaço escrito*, n^{os} 23 y 24, Badajoz, pp. 45-52.

- SANTOS, Maria Etelvina (1998): “Herberto Helder, Territórios de uma poética”, artículo publicado en http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/4Sem_20.html.
- SOBEJANO, Gonzalo (1987): “Gonzalo Rojas: alumbramiento”, en E. GIORDANO (ed.): *Poesía y poética de Gonzalo Rojas*, Santiago, de Chile: Monografías del Maitén, pp. 63-69.
- STEINER, George (1998): *Presencias reales*, Barcelona: Ediciones Destino.
- (2001): *Sobre la dificultad y otros ensayos*, México: Fondo de Cultura Económica.
- STIERLE, Karleinz (1977): “Identité du discours et transgression lyrique”, en *Poétique*, 32, pp. 422-441.
- SUÑÉN, Juan Carlos (1990): “La voz de 'los otros'”, en *El urogallo*, monográfico de junio de 1990, pp. 56-59.
- TIGGES, Wim (1988): *An Anatomy of Literary Nonsense*, Amsterdam: Ripoldi.
- VALENTE, José Ángel (1971): *Las palabras de la tribu*, Madrid: Siglo XXI.
- (2004): *Comunicación sobre el muro*, Barcelona: Ediciones de la Rosa Cúbica.
- VALVERDE, Álvaro (1993a): “La travesía del silencio. *Pasión de la mirada*”, en D. DONCEL (coord.): *Antonio Gamoneda*, Madrid: Calambur, pp. 103-108.
- (1993b): “La poesía de Antonio Gamoneda (Una lectura)”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 522, diciembre, pp. 134-143.
- VIAN HERRERO, Ana (2001): “Algunas técnicas literarias de Andrés Laguna en al descripción de simples. Las anotaciones a Dioscórides y la tradición retórica greco-bizantina”, en J.L. GARCÍA HOURCADE y J.M. MORENO YUSTE (coords.): *Andrés Laguna. Humanismo, ciencia y política en la Europa renacentista*, Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, Valladolid, pp. 205-237.
- WEIL, Simone (1962): *Ensayos sobre la condición obrera*, Barcelona: Terra Nova.