Muerte, muertes. Una aproximación a *Libro del frío* de Antonio Gamoneda

Enric Bou
Università Ca' Foscari Venezia

Recibido: 12 de noviembre de 2017 *Aceptado: 5 de diciembre de 2017*

Abstract: Taking as a starting point E.A. Poe's reflection of the most poetic and melancholic subject (a poem dedicated to death) this article analyzes *Libro del frío (1986-1992),* a book of poetry by Antonio Gamoneda, which can be considered crucial in his poetic trajectory. The poet himself defined the book as an extension of the question he posed in *Descripción de la mentira*: "Después del conocimiento y el olvido, ¿qué pasión me concierne?" Some of Gamoneda's declarations of poetics are analyzed along with the poetic mechanisms that define a way of silence, of allusions, in a centripetal expression, that manifests itself in a book of hypnotic cryptic poetry with combinations of colors (black and white) and obsessive semantic fields (the ruin, the fragment).

Key words: Antonio Gamoneda, love, detah, *Libro del frío*, cromatism, time.

Resumen: A partir de la reflexión de E. A. Poe acerca del tema más poético y melancólico (un poema dedicado a la muerte) en este artículo se analiza un poemario de Antonio Gamoneda, *Libro del frío* (1986-1992), que puede considerarse como crucial en su trayectoria poética. El propio poeta definió el libro como una ampliación de la pregunta que planteó en *Descripción de la mentira*: "Después del conocimiento y el olvido, ¿qué pasión me concierne?". Se analizan algunas de las declaraciones de poética de Gamoneda y se estudian los mecanismos poéticos que definen una vía de silencio, de alusiones, en una expresión centrípeta, que se manifiesta en un libro de críptica poesía hipnotizada por unas combinaciones de colores (blanco y negro) y unos campos semánticos obsesivos (la ruina, el fragmento).

Palabras clave: Antonio Gamoneda, amor, muerte, *Libro del frío*, cromatismo, tiempo.

> Toda mi poesía tiene una apoyatura existencial que quizá yo desconozco en el momento en el que el poema arranca, pero a través del pensamiento poético, de su lógica, su sintaxis y su semántica no discursivas ni reflexivas, llegas al conocimiento.
>
> Antonio Gamoneda

> En el olvido están los recuerdos.
>
> Antonio Gamoneda

1. Muerte y ausencias

Es bien conocida la afirmación de Edgar Allan Poe en su "The Philosophy of Composition" (1846) acerca de cuál es el tema poético más melancólico en absoluto.

> I had now gone so far as the conception of a Raven, the bird of ill-omen, monotonously repeating the one word "Nevermore" at the conclusion of each stanza in a poem of melancholy tone, and in length about one hundred lines. Now, never losing sight of the object — supremeness or perfection at all points, I asked myself — "Of all melancholy topics what, according to the universal understanding of mankind, is the most melancholy?" Death, was the obvious reply.
>
> [Así, pues, había llegado por fin a la concepción de un cuervo. ¡El cuervo, ave de mal agüero!, repitiendo obstinadamente la palabra *nevermore* al final de cada estancia en un poema de tono melancólico y una extension de unos cien versos aproximadamente. Entonces, sin perder de vista el superlativo o la perfección en todos los puntos, me pregunté: entre todos los temas melancólicos, ¿cuál lo es más, según lo entiende universalmente la humanidad? Respuesta inevitable: ¡la muerte!] (Poe 1984: 19).

El ilustre vate prosigue preguntándose —retóricamente— cuál es el tema más poético entre aquellos que pueden considerarse como melancólicos. Para concluir con una respuesta que considera obvia: "When it most closely allies itself to Beauty: the death then of a beautiful woman is unquestionably the most poetical topic in the world, and equally is it beyond doubt that the lips best suited for such topic are those of a bereaved lover" [cuando se alíe íntimamente con la belleza. Luego la muerte de una mujer hermosa es, sin disputa de ninguna

clase, el tema más poético del mundo; y queda igualmente fuera de duda que la boca más apta para desarrollar el tema es precisamente la del amante privado de su Tesoro] (Poe, 1984: 19). Viene a cuento la reflexión de Poe acerca de su defensa de un tema triste y melancólico porque esta coincidencia es una de las razones poderosas que podemos reconocer en la poesía de Antonio Gamoneda. En particular en un poemario como *Libro del frío* (1986-1992). El propio poeta definió libro como una ampliación de la pregunta que planteó en *Descripción de la mentira*: "Después del conocimiento y el olvido, ¿qué pasión me concierne?" (*EL* 613) Como ha indicado Miguel Casado "los propios poemas se hacen eco de este juicio: 'mi pasión no existiría si dijese su nombre'" (Casado, 2004: 613). El poeta escoge una vía de silencio, de alusiones, en una voz concentrada que usa una vía centrípeta como modo de expresión. El mismo crítico apuntó: "Para Gamoneda belleza y muerte aparecen juntas y su unidad justifica la escritura; su poética se inscribe en la huella de *lo sublime* romántico que había subvertido las categorías tradicionales de lo bello, abriéndolas a otra dimensión en los lugares más ásperos de lo existencial" (Casado, 2004: 583). En este artículo quiero examinar *Libro del frío* (1986-1992), que puede considerarse como crucial en su trayectoria poética, a la luz de algunas declaraciones de poética de Gamoneda y los mecanismos poéticos que definen una vía de silencio, de alusiones, en una expresión centrípeta, que se manifiesta en un libro de críptica poesía hipnotizada por unas combinaciones de colores (blanco y negro) y unos campos semánticos obsesivos (la ruina, el fragmento).

El aprecio por la poesía de Antonio Gamoneda acompañado de buenas lecturas críticas ha ido creciendo en los últimos decenios hasta constituir uno de los legados más significativos de la poesía española del siglo XX. Desde el lejano *Sublevación inmóvil* (1953-1959), publicado en 1960, obra con la que fue finalista del premio Adonais de poesía y que representó un alejamiento del realismo social imperante, empezó a ser considerado entre los poetas que manifestaron una resistencia al franquismo. Hay en la poesía de Gamoneda una fijación en el tiempo que representa muy bien el volumen de poemas *Edad*, que recoge la poesía escrita hasta 1987 y que le valió el Premio Nacional de Literatura. *Libro del frío* (1992) representó su consagración como uno de los poetas más importantes en lengua española. En el año 2000 dio a conocer la versión definitiva, que incluía *Frío de Límites*, procedente de una colaboración con Antoni Tàpies, y que podía ser leído como una adenda al *Libro del frío*.

En uno de los mejores ensayos de Paul Virilio, *La estética de la desaparición*, el filósofo francés introdujo un concepto clave conectado con la desaparición. Éste se inspira en la epilepsia, un trastorno neurológico caracterizado por episodios repentinos recurrentes de trastorno sensorial, en los que se produce una pérdida de la conciencia o la aparición de convulsiones. Virilio definió como *picnolepsy* la condición de estos breves lapsos de tiempo, las ausencias momentáneas de conciencia, o como él dice, los ejemplos de momentos fugaces en los que la vida escapa. La *picnolepsy* se produce a causa de la velocidad y es una característica del ritmo frenético con que vivimos nuestras vidas. Como dice Virilio, si la epilepsia es una pequeña muerte, la *picnolepsy* es una muerte minúscula. Nuestro conocimiento de la vida está hecha de una infinidad de pequeñas muertes, pequeños accidentes, pequeñas roturas, cortes pequeños en nuestra vida, hecho de ecos de sonidos, efectos visuales, de lo que recordamos. Corresponde a un montaje de temporalidades, que están estrechamente relacionados con las tecnologías de la organización del tiempo (Virilio, 2008: 48).

La persona afectada por la *picnolepsy* establece equivalencias entre "lo [que] ha visto y lo que no ha sido capaz de ver" (Virilio, *The Aesthetics of Disappearance*, 10). Virilio presenta un ejemplo, el de un niño incómodo, molesto con los adultos que se encuentran en una posición de autoridad hacia él:

> People want to persuade him of the existence of events that he has not seen, though they effectively happened in his presence; and as he can't be made to believe in them he's considered a half-wit and convicted of lies and dissimulation. Secretly bewildered and tormented by the demands of those near him, in order to find information he needs constantly to stretch the limits of his memory. When we place a bouquet under the eyes of the young picnoleptic and we ask him to draw it, he draws not only the bouquet but also the person who is supposed to have placed it in the vase, and even the field of flowers where it was possibly gathered.
>
> [La gente quiere convencerlo de la existencia de hechos que él no ha visto, a pesar de que se hayan producido efectivamente en su presencia; y como no se puede obligarle a creer en ello se le considera como un medio idiota y se le condena por mentiroso y poco fiable. Atormentado y desconcertado en secreto por las exigencias de los que están a su alrededor, con el fin de encontrar información, necesita constantemente abusar de los límites de su memoria. Cuando ponemos un ramo de flores ante los ojos de un joven *picnoleptic* y le pedimos que

> lo dibuje, él dibuja no sólo el ramo, sino también a la persona que se supone lo ha colocado el jarrón, e incluso el campo de flores en las que éstas han sido cortadas.] (Virilio, 1991: 10).

Se pueden definir estos momentos de ausencia o *picnolepsy*, el sueño REM, la relación espacio-tiempo de lectura en los marcos fragmentados por nuestra conexión ojo-cerebro, y la afirmación de que "la arquitectura es sólo una película" (Virilio, 1991: 65) como una experiencia similar a la del olvido provocado por la desaparición. A pesar de que el concepto de *picnolepsy* de Virilio se aplica al ritmo de vida en la sociedad contemporánea, me resulta también útil para discutir el problema de la desaparición del espacio y su transformación. Como escribió Benjamin, "articular el pasado históricamente no significa reconocerlo, significa apropiarse de una memoria, ya que destella en un momento de peligro 'la forma de lo que realmente era'" (Benjamin, 2003: 391).

Estas reflexiones de Virilio son pertinentes porque existe en la poesía de Gamoneda, en sus declaraciones de poética, una constante fijación en el tiempo. Veamos como botón de muestra algunos ejemplos:

> Pero la memoria es siempre *conciencia de pérdida* (recuerdo lo que ya no tengo o lo que ya no es); conciencia, por tanto, de consunción del tiempo correspondiente a mi vida y, por esto mismo, conciencia de ir hacia la muerte.
>
> En mi libro *Descripción de la mentira* hay un renglón que viene a decir que toda mi actividad poética se deduce de "la contemplación de mis actos en el espejo de la muerte". Y cabe una segunda deducción (verificable, por otra parte): mi poesía estuvo siempre en la perspectiva de la muerte (Gamoneda, 1997: 24).

El poeta ha detectado un cierto impudicia en "la contemplación de mis actos en el espejo de la muerte". La actitud ha sido ampliada en libros posteriores como *Lápidas* en el que escribe: "Siéntate ya a contemplar la muerte". Y posteriormente, en *Libro del frío*, se traduce en: "Ya sólo hay luz dentro de mis ojos". ¿Implican estas afirmaciones alguna forma de placer en la propia percepción de la muerte? El poeta prefiere reconocer: "Hablo de las tristezas corporales, de la vejez atravesando los órganos, de los avisos relativos a la desaparición de la conciencia" (Gamoneda, 1997: 25). Si lo relacionamos con la pérdida, la muerte ínfima o *picnolepsy* en la terminología de Virilio, las afirmaciones de Gamoneda implican que existe una memoria que sirve de

testimonio a estas pequeñas transformaciones. En efecto, Gamoneda lo ha expresado así:

> La memoria es conciencia de pérdida del presente, conciencia de tránsito, luego la memoria es también conciencia de ir hacia la muerte. Según esto, la poesía es arte de la memoria en la perspectiva de la muerte.
>
> 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 (Gamoneda, 1997: 26).

Es decir que la muerte implica un tránsito, una transformación, un viaje:

> Habrá de perdonárseme que hable tan seguidamente de mi escritura para decir algo sobre la poesía en la perspectiva de la muerte, cosa que, supongo, es asunto de muchos (mejor dicho: asunto de todos, quieran o no quieran). No es sólo porque esta escritura esté más a mano, es porque de este modo, o que digo tiene asideros en la experiencia (Gamoneda, 1997: 30).

Gamoneda acepta el sino que sabe ineludible y lo asocia con una experiencia. No la confesión o la crónica al uso en la llamada "poesía de la experiencia" (Langbaum 1957; Iravedra, 2002: 2007)[1], sino en su particular modo entrecortado, fragmentario y simbólico. Hay en estas palabras un eco de algunos temas clave de la poesía barroca que provienen de la tradición clásica. En especial una reapropiación del *ubi sunt* (dónde están las grandes glorias del pasado, como en el ejemplo genial de François Villon, "Ballade des dames du temps jadis", o en las "Coplas por la muerte de su padre" de Jorge Manrique), teñido por un sentido moral y religioso (que en época contemporánea se traduce en actitudes éticas agnósticas). El sentimiento de la rapidez con que pasa el tiempo da paso a la poesía de las ruinas. Los símbolos de la fragilidad humana (calaveras, esqueletos, cenizas) desaparecen en época contemporánea, pero surgen otros modos de expresar esta situación. Quevedo había llegado a llamar al cuerpo humano una "sepultura portátil" en el poema "El escarmiento":

[1] Araceli Iravedra afirmó que, a pesar de no existir una estricta uniformidad en las filas de la experiencia, "el concepto se ha desleído y perdido entidad al desdibujarse unos rasgos distintivos (referencialismo, narratividad, anecdotario biográfico...) en los que muchos de sus cultivadores han dejado de reconocerse" (Iravedra, 2007: 157).

la muerte, prevenida
la alma que anudada está en la vida,
disimulando horrores
a esta prisión de miedos y dolores,
a este polvo soberbio y presumido,
ambiciosa ceniza, sepultura
portátil que conmigo la he traído,
sin dejarme contra hora segura.
Nací muriendo, y he vivido ciego,
y nunca al cabo de mi muerte llego.

(Quevedo, 1969: 159)

La poesía de las ruinas tiene un ejemplo extraordinario en Rodrigo Caro, autor de la conocidísima "Canción a las ruinas de Itálica":

Estos, Fabio, ¡ay dolor! que ves ahora
campos de soledad, mustio collado
fueron un tiempo Itálica famosa

No cabe duda de que Gamoneda está lejos del Barroco, pero a pesar de ello nos invita a una revisitación del pasado a una velocidad lentísima. Está más cerca del famoso cuadro de Paul Klee, "Angelus Novus" que fue propiedad de Walter Benjamin y que el propio filósofo alemán interpretó en estos términos:

> A Klee painting named 'Angelus Novus' shows an angel looking as though he is about to move away from something he is fixedly contemplating. His eyes are staring, his mouth is open, his wings are spread. This is how one pictures the angel of history. His face is turned toward the past. Where we perceive a chain of events, he sees one single catastrophe which keeps piling wreckage and hurls it in front of his feet. The angel would like to stay, awaken the dead, and make whole what has been smashed. But a storm is blowing in from Paradise; it has got caught in his wings with such a violence that the angel can no longer close them. The storm irresistibly propels him into the future to which his back is turned, while the pile of debris before him grows skyward. This storm is what we call progress.
>
> [Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él se muestra a un ángel que parece a punto de alejarse de algo que le tiene paralizado. Sus ojos miran fijamente, tiene la boca abierta y las alas extendidas; así es como uno se imagina al Ángel de la Historia. Su rostro está vuelto hacia el pasado. Donde nosotros percibimos una cadena de

> acontecimientos, él ve una catástrofe única que amontona ruina sobre ruina y la arroja a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado, pero desde el Paraíso sopla un huracán que se enreda en sus alas, y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irremediablemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras los escombros se elevan ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso] (Benjamin, 2003: 392).

En el poeta castellano la recuperación del pasado se efectúa a partir de fragmentos en apariencia inconexos entre sí, pero que la gramática del poema, el ritmo que imprime a cada libro, sitúa en su justo lugar, proporcionando las claves para que el lector efectúe su propia descodificación.

En el caso de *Libro del frío* es pertinente relacionar la construcción del libro de Gamoneda con la reflexión de Friedrich Schlegel acerca del fragmento. Algunos de los poema pueden ser leídos como fragmentos de una visita a las ruinas del pasado. Haciendo realidad aquella afirmación de Schlegel: "Viele werke der Alten sind Fragmenten geworden. Viele werke der Neuern sin des gleich bei der Entstehung" [Muchas obras de los antiguos se han convertido en fragmentos. Muchas obras del modernos son fragmentos en su origen]. El libro es fragmentario respecto a una vida real original y resulta así un extracto de fragmentos de una realidad presente y desaparecida. Por ellos se puede relacionar con el concepto de ruina. Gamoneda conjura ruinas de un pasado. Las ruinas son formas altamente evocadoras del fragmento, y operan de acuerdo con su lógica: sugieren algo ausente, y de hecho ocupan un espacio ambivalente entre el pasado total y parcial, cuya presencia afirman y niegan. Las ruinas significan pérdida y ausencia; son, por otra parte, una evocación visible de lo invisible, la aparición de la desaparición. Y, sin embargo, en la medida que las ruinas son conservadas, sugieren la perseverancia: la posibilidad, por lo menos, de la resistencia contra las maldades del tiempo y la historia. Las nociones de esperanza, de conmemoración y de restauración son inherentes a la ruina como ha afirmado Sophie Thomas:

> Essentially ruins are highly evocative forms of fragment, and they operate according to its logic: they suggest an absent whole, and indeed occupy and ambivalent space between the part and the past whole, whose presence they affirm and negate. (...) ruins signify loss and absence; they are, moreover, a visible evocation of the invisible,

> the appearance of disappearance. And yet, to the extent that they are themselves preserved, they suggest perseverance: the possibility, at least, of endurance against the odds of time and history. Notions of hope, memorialization, and restoration all thus adhere to the ruin as an object of contemplation, however framed or constructed that object might be.
>
> [Esencialmente, las ruinas son formas de fragmentos altamente evocativas, y operan según su lógica: sugieren un todo ausente, y de hecho ocupan un espacio ambivalente entre la parte y el todo del pasado, cuya presencia afirman y niegan. (...) las ruinas significan pérdida y ausencia; Son, además, una evocación visible de lo invisible, la aparición de la desaparición. Y sin embargo, en la medida en que ellas mismas son preservadas, sugieren perseverancia: la posibilidad, al menos, de la resistencia contra el ímpetu del tiempo y la historia. Las nociones de esperanza, de memorialización y de restauración se relacionan así con la ruina como un objeto de contemplación, por muy enmarcado o construido que pueda ser ese objeto.] (Thomas, 2007: 42).

Por otra parte, los poemas de Antonio Gamoneda, en su alusión a la ruina, a los espacios vacíos que necesitan ser colmados, que dejan entrever aspectos de una vida, pueden ser relacionados con las obras al estilo de *Building cuts*, que realizó el artista Gordon Matta-Clark (hijo del artista surrealista chileno Roberto Matta), quien no sólo utilizó el vacío como un bloque de construcción en sus obras de arte, sino que creó el vacío mismo como un acto de preservación. Buena parte de sus trabajos consisten en horadar físicamente edificios que estaban a punto de ser demolidos. Al crear este vacío, Matta-Clark consigue cargar la estructura con una tensión muy fuerte, dejando en el observador la impresión que lo que está haciendo es preservar el edificio, darle una nueva entidad. He seleccionado una ilustración, Conical Intersect (1975), que fue la contribución de Matta-Clark a la Bienal de París de 1975, y en la que manifestaba su crítica a la gentrificación urbana. Se trata de una incisión radical a través de dos edificios adyacentes del siglo XVII destinados a ser demolidos cerca de donde se realizaban las obras de construcción del muy controvertido Centro de arte contemporáneo Georges Pompidou. Para este antimonument, o "nonument", que contemplaba la poética de la ruina cívica, Matta-Clark realizó un agujero en forma de torno que retrocedía en un ángulo de 45 grados para salir por el techo. El vacío ofrecía a los transeúntes una visión del esqueleto interno de los edificios como si se tratara de una especie de periscopio.

De un modo semejante Gamoneda horada el edifico de su ser más íntimo combinando olvidos y recuerdos. El poema, a semejanza de los grandes orificios efectuados por Matta-Clark conectan tiempos y realidades antes separadas.

2. *Libro del frío*

El volumen de Gamoneda se compone de 7 secciones. Los poemas de las mismas son breves apuntes líricos en forma de prosas poéticas, otros adoptan la forma de un poema. Son hálitos de un pensamiento, fragmentos de recuerdos de una realidad esencial, antigua, preindustrial, profundamente castellana. Como ha indicado Elena Medel a propósito de *Blues castellano*, la poesía de Antonio Gamoneda tiene un comportamiento característico: "habita al lector, que la interioriza, desentraña y reescribe con una lectura que no zanja la aproximación, sino que permite que se expanda. De esta forma el lector no se limita a ejercer como *espectador* de lo leído, sino que se convierte —en cierto modo— en *coautor* del poema" (Medel, 2007: 61). Esta es una característica esencial de la poesía de Gamoneda, el hecho de reclamar la intervención del lector, para lograr la complicidad y la exigencia de intervenir completando la lectura, tejiendo una red de complejidades. El conjunto del libro se puede leer como un inmenso paréntesis, desde el poema inicial, hasta el final. El libro se abre con unas "Geórgicas" bien poco virgilianas. El poema primero de la sección llena de expectativas y misterios la avidez del lector:

> Tengo frío junto a los manantiales. He subido hasta cansar mi corazón.
>
> Hay yerba negra en las laderas y azucena cárdenas entre sombras, pero, ¿qué hago yo delante del abismo?
>
> Bajo las águilas silenciosas, la inmensidad carece de significado (*EL*, 307).

Inmediatamente destacan ante nuestros ojos conceptos e imágenes como la temperatura, el cansancio, la yerba negra, el abismo, las águilas silenciosas. La pregunta existencial ("¿qué hago yo delante del abismo?"), es contestada con el reconocimiento de la ausencia de una explicación. Siguen las demás secciones, "El vigilante en la nieve", "Aún", "Pavana impura", "Sábado", "Frío de límites". *Libro del frío* se cierra con un poema-sección en el que leemos:

> 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 (*EL*, 407).

Resulta una brillante compleción del círculo iniciado en el primer poema. Del negro al blanco, de lo externo y sensorial, a lo interno que ha sido elaborado mentalmente.

En los poemas domina el fragmento y recuerdo insinuado, la reelaboración dejada a la vista (en el sentido de perspicacia), la necesaria colaboración del intelecto del lector. Articulan también un sentido de la temporalidad. Como algo impuesto desde fuera, como comprobamos en uno de los poema de *Libro del frío*:

> Mi rostro hierve en las manos del escultor ciego.
>
> En la pureza de los patios inmóviles él piensa dulcemente en los suicidas; está creando la vejez:
>
> ayer y hoy son ya el mismo día en mi corazón (*EL*, 371).

La figura del "escultor ciego" podría ser substituida fácilmente por la del "vigilante de la nieve" que aparece en la sección "Pavana impura" del mismo libro. La afirmación sobre la continuidad del tiempo es importante. Nos sitúa en una posición de completar. Un reconocimiento de las huellas profundas del ayer en el hoy. Y viceversa. El sentido del tiempo aflora en otros poemas: "Un bosque se abre en la memoria" (*EL*, 310); "Yo soy la senda y el anciano, soy la ciudad y el viento" (*EL*, 343). En ambos casos la naturaleza ofrece el "tenor" para unas metáforas de hondo sentido temporal. En el primer caso se amplía con la imagen del crepúsculo en los ojos. En el segundo la senda es el camino hacia la muerte, el viento sobre las huellas, el rastro de una vida.

Además el lector reconoce una humanidad elemental con referencias frecuentes a animales y aceros, el rostro (que puede ser el propio u otro, que a veces es el mismo a quien se dirige en segunda persona), aspectos del mismo, desde la mirada a los cabellos, los órganos del amor: "Amor que duras: llora entre mis piernas, / come la miel sin esperanza" (*EL*, 360); "ha venido tu lengua; está en mi boca / como una fruta en la melancolía" (*EL*, 361). La sección "Pavana impura" contiene una evocación de la relación amorosa. Aquí el paso del tiempo es cifra de la transformación, del envejecimiento, pero asimismo de la perdurabilidad de unas vivencias elementales expresadas con metáforas esenciales: la del cabello y la cebada, la cabeza en manos —de

nuevo— del vigilante de la nieve. Uno de los poemas concentra de manera imponente el binomio —de raigambre trovadoresca— amor y muerte[2]:

> He envejecido dentro de tus ojos; eras la dulzura y el exterminio y yo amé tu cuerpo en sus frutos nocturnos.
>
> Tu inocencia es como un cuchillo delante de mi rostro.
> Pero tú pesas en mi corazón y, como una miel oscura, yo te siento en mis labios al ir hacia la muerte (*EL*, 363).

Los versos de este poema hipnótico, construido a partir del oxímoron inicial (dulzura/exterminio, prolongado en la oposición inocencia/ cuchillo), concita una entrega total, un envejecer dentro de los ojos del otro, en una afinidad sublime. Para culminar en una identificación basada en los recuerdos de lo sensorial (impacto en el corazón, miel en los labios), en el camino hacia la muerte.

El "animal" que domina la sección "Sábado" exige ser leído como un alter-ego: "El animal que llora, ése estuvo en tu alma antes de ser amarillo; el animal que lame las heridas blancas", y concluye con un definitivo "Así es la luz de la vejez, así/ la aparición de las heridas blancas." (*EL*, 374). Los versos finales cierran el poema con un contundente:

> Has llegado al gran sábado de la vida.
>
> En la blancura avanza el animal perfecto, ávido en la quietud, con su brasa amarilla.
>
> Cesa en su llanto melodioso y, suavemente, orina (*EL*, 379-380).

A causa del intenso nivel de abstracción característico de esta poesía, no aparecen sino sombras de lo que podría entenderse como unas referencias a lugares reales vividos por el poeta, unas experiencias íntimas que son de una vida, de las vidas. Se trata de una escenografía abstracta pero con un fondo real, en el que los detalles pertenecen a

[2] Denis Rougemont en un tratado clásico, *L'amour et l'occident*, relaciona el ansia de muerte asociada al amor con las concepciones platónicas que hicieron que el amor se entendiera como un episodio del ascenso del hombre hacia Dios. En los mitos celtas existía ya esta necesidad de la muerte, muy vinculada a las concepciones dualistas religiosas. La muerte y el amor aparecen como fusionados y ambos son instrumentos a través del cual el Dios positivo triunfa sobre el Dios negativo. Denis de Rougemont la relaciona con la poesía occitana "cortesana" de los trovadores del siglo XII, el momento de plenitud de la herejía cátara, el maniqueísmo reprimido violentamente por la Iglesia Católica (Rougemont 1972).

un paisaje interiorizado, intensificado en esencia, que exige —como he indicado antes— la participación del lector. Como en otros poetas (José Ángel Valente sería la referencia más obvia) la realidad se percibe en sus aspectos morales, según la construcción de la realidad que efectúa la conciencia. Memoria y autobiografía, recuerdo e indicios se revelan a través de ausencias, vacíos, soledades, frío. Y desemboca irremediablemente en la reflexión sobre la muerte. Recuerdo la frase del propio Gamoneda citada antes: "mi poesía estuvo siempre en la perspectiva de la muerte". Esto marca el sentido de la temporalidad adoptado por el poeta. No se trata de una simple elegía, sino de algo más dramático y fuerte: un prepararse para, un afrontar, la muerte.

En el libro domina un intenso juego cromático elemental, pero no por ello menos eficaz. El negro y el blanco pueden ser leídos como una metáfora con categoría de símbolo que arranca ya del último poema del libro anterior de Gamoneda, de título más que significativo: *Lápidas* (1977-1986 y 2003). Allí leemos estos versos:

> Edad, edad, tus venenosos líquidos.
> Edad, edad, tus animales blancos (*EL*, 301).

El juego cromático se retoma y se intensifica en *Libro del frío* ya desde el primer poema, donde en el tercer verso leemos: "Hay yerba negra en las laderas…" (*EL*, 307). Desde aquí el poeta no hace sino amasar una larga ristra de asociaciones contrastadas. Los ejemplos del listado (no exhaustivo) son tan sólo indicativos de una presencia constante y obsesiva:

Blanco	**Negro**
la campana de la nieve 308	
Una vecina lava la ropa fúnebre y sus brazos son blancos entre la noche y el agua. 312	fúnebre noche 312
	palomas negras 313
	Pongo los frutos negros en la boca y su dulzura es de otro mundo 315
Como mi pensamiento arrasado por la luz. 315	
la cal, su luz en los ancianos 316	
un territorio blanco abandonado por las palabras. 317	
sebes blancas 326	dulzura negra (...) cocinas negras 327
	la cinta negra en el silencio de las serpientes. 328
la blancura de los sanatorios abandonados 329	
Era veloz sobre la yerba blanca	latían pétalos negros 330
Alguien ha entrado en la memoria blanca, 338	

En este listado se detecta enseguida el uso del blanco como color fúnebre, afín por lo tanto al negro, símbolo de luto. Esta pequeña muestra da idea de la importancia de esta serie de oposiciones que culminan en el poema final citado más arriba. El blanco y el negro y las asociaciones de oposición que generan están claramente relacionados con el sentido primordial de estos colores, muerte, duelo, pureza,

inocencia. Pero sobre todo duelo, muerte. El cromatismo elemental es sustentado por una naturaleza compuesta por animales: caballos, yeguas, palomas negras, gavilanes, águilas silenciosas. Las oposiciones explotan en uno de los poemas que contiene un sofisticado zeugma simbólico, con alusiones a reacciones anímicas, sentimientos de rechazo, miedo e ira, que se cruzan con sensaciones provocadas por la naturaleza:

> Ante las viñas abrasadas por el invierno, pienso en el miedo y en la luz (una sola sustancia dentro de mis ojos),
>
> pienso en la lluvia y en las distancias atravesadas por la ira (*EL*, 309).

De nuevo, elementos extraídos de la naturaleza adquieren un valor simbólico aplicados a la expresión de la fase terminal e la vida.

En la sección "Aún" del *Libro del frío* leemos un poema sobrecogedor:

> 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 (*EL*, 348).

Este poema está dominado de principio a fin por el recurso a una serie de oposiciones (sábana-negra-nieve; lengua-idioma-sangre-atravesando dulcemente-llagas) que culmina en su centro, en el verso cinco, en el oxímoron "y atravesando dulcemente llagas". El poema tiene un destinatario ambiguo (¿la sábana? ¿un "tú" humano?). Muchos son los sentidos posibles, pero en el centro de estos siempre encontramos la sábana que es un sudario que es la nieve (camino del cementerio?). Laurence Breysse-Chanet ha revelado recientemente un eco de Vallejo en la poesía de Gamoneda a propósito de este poema. Documenta en

el poemario *Lápidas* de Gamoneda diversos ecos de los *Poemas humanos* de César Vallejo. Y en particular en las variantes que detecta en el poema:

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

En palabras de Breysse-Chanet: "En el poema a Vallejo, se han desvanecido los límites entre la vida y la muerte, ya que la voz poética se dirige al poeta muerto con las mismas palabras de la sombra de Patroclo. Así se expresa una comunión intensa, con palabras de muerte, cuando la vida ya no tiene sitio sino en la energía poética que, en vez de repetir la súplica por la unión eterna de las cenizas, afirma en su realidad la unión de los huesos" (Breysse-Chanet 2016, s.p.). Además en el verso 6 existe una importante variante: "ata mis huesos a los huesos de César Vallejo" > "ata mis huesos a tus huesos humanos". Parece como si Gamoneda estuviera revelando una fuente del poema (lo que confirma Breysse-Chanet), pero seguro que está confirmando también una gramática cromática que tanta fuerza tiene en el conjunto de este libro. Apunta la crítica francesa: "obra extraña, dolorida, que nos arrastra hacia su mundo singular, pero de total evidencia, las palabras son cuerpos vivos que lentamente, entran en nuestra existencia, con música propia y fraseo distinto al compás de los once poemarios y conjuntos poéticos reunidos en *Esta luz*." (Breysse-Chanet 2016, s.p.).

La poesía de Antonio Gamoneda es un muy buen ejemplo de lo que Gombrich denominó la teoría centrípeta de la expresión artística. En primer lugar se refería a la centralidad del lenguaje en sí en cualquier obra literaria:

> El medio artístico del poeta es el lenguaje. El poeta sólo puede expresar sus ideas o emociones por medio de las formas o palabras que le ofrece el lenguaje. Su arte consiste en tantear su medio artístico con el fin de seleccionar la palabra correcta, el tono o la forma que encaja con mayor perfección con aquello que él desea expresar. Pero, una vez más, incurriríamos en una excesiva simplificación si pensáramos que lo primero son sus sentimientos emotivos; sentimientos que, posteriormente, debe envolver con las palabras de su lengua nativa. Al igual que con los síntomas de la expresión —sólo que en este caso con mayor fuerza— será el lenguaje el que sugiera y suscite sus sentimientos en un constante movimiento de interacción (Gombrich, 2002: 15).

Con una clara distinción entre lo que es primario y lo que es secundario, Gombrich apostaba por una supeditación de los sentimientos (el sentido) a las palabras con que éste se expresa:

> Tal como solía recalcar el gran crítico inglés Ivor A. Richards, tras haber abandonado la escritura en prosa para practicar la poesía: "es el lenguaje el que inspira al poeta". Una vez más cabe hablar de la teoría centrípeta de la expresión: es el lenguaje el que ofrece al poeta los medios para dar forma a sus sentimientos o pensamientos en una creación artística (Gombrich, 2002: 15).

Gombrich demuestra que la relación entre sentimientos y síntomas no es una relación unilateral. No nace del interior al exterior, no se proyecta en una sola dirección de principio a fin. Existe lo que él denomina un *feed-back*, por lo que hay una constante interacción entre la forma artística y el mensaje que transmite. Es el propio lenguaje el que inspira al poeta, el que le ofrece los medios para expresar mediante una forma determinada el eco de sus sentimientos. Según Gombrich esta es una teoría que expresa la interacción constante entre sentimiento y forma, entre medio y mensaje. En la poesía de Antonio Gamoneda, como hemos visto, tenemos ejemplos soberbios de esta relación.

Túa Blesa indicó la excentricidad y particularidad de la poesía de Gamoneda en el conjunto de la poesía española: "sabe y dice la fugacidad de todo, cómo al recuerdo le acompaña indefectiblemente el olvido, a la presencia la ausencia, a la inminencia de lo vivo la sentencia de muerte que no deja de ser pronunciada sobre todas las cosas" (Blesa, 2012: s.p.). El dominio por parte de Gamoneda de un lenguaje centrípeto, explica el carácter de su poesía. La palabra escrita aúna experiencia y lengua, el fundamento de una expresión que desde los límites aceptados se traduce en una presencia vital construida en el libro que me ha ocupado a partir de la reflexión sobre la muerte. Una poesía que logra "hacer visible lo invisible" (Lanz, 2010: 347) al materializar las huellas de la ausencia, puesto que el olvido rima con la memoria. Es esta una poesía que necesita de bien pocas referencias puesto que es autónoma en su realidad potente. En los ejemplos que he comentado apreciamos la importancia de la "muerte minúscula", las pequeñas transformaciones que nos acercan al abismo, lo fragmentario que no acerca a la ruina (una versión del cementerio), los intensos juegos cromáticos.

Leyendo la poesía de Antonio Gamoneda uno puede llegar a temblar. Porque se trata de un poeta en estado puro que ha sabido integrar el dolor en su mundo poético, y la obsesión por la vejez y la muerte. En unos versos que tienen mucho de visionario y órfico, sabe cantar la revelación y la fusión con el universo. A partir de detalles de lo íntimo que incluye los gesto más estrictamente cotidianos sublimados a condición de emblema, consiguiendo detener la mirada en el paso del tiempo: "Toda mi poesía tiene una apoyatura existencial que quizá yo desconozco en el momento en el que el poema arranca, pero a través del pensamiento poético, de su lógica, su sintaxis y su semántica no discursivas ni reflexivas, llegas al conocimiento" (Gamoneda, 2007b: s.p.).

Obras citadas

Benjamin, Walter. *Selected Writings Volume 4. 1938-1940*. Cambridge: MA, Harvard University Press, 2003.

Blesa, Túa. "*Canción errónea* de Antonio Gamoneda. Tusquets. Barcelona, 2012". *El cultural* (19.10.2012). http://www.elcultural.com/revista/letras/Cancion-erronea/31684.

Breysse-Chanet, Laurence. "Las sombras del solitario (Gamoneda, Trakl, Lorca, Vallejo)". Texto leído en el Instituto Cervantes de París, en el ciclo "La República de la Poesía. La obra poética de Antonio Gamoneda", coordinado por Félix Blanco. 4 de mayo de 2006. *Faro Gamoneda*. www.farogamoneda.wordpress.com/2016/03/27/1-laurence-breysse-chanet-gamoneda-trakl-lorca-vallejo/.

Casado, Miguel. "Epílogo. El curso de la edad". En Antonio Gamoneda, *Esta luz. Poesía reunida (1947–2004)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2004. pp. 575-627.

Gamoneda, Antonio. *El cuerpo de los símbolos*. Madrid: Huerga & Fierro, 1997.

———. *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007.

———. Entrevista de Elena Pita, *El Mundo* (1 de julio de 2007), 405. www.elmundo.es/suplementos/magazine/2007/405/1183127520.hmtl.

Gombrich, Ernst. H. "Cuatro teorías sobre la expresión artística". *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, 7 (2002): 11-18.

Iravedra, Araceli (coord.). Monográfico "Los compromisos de la poesía". *Ínsula*, 671-672 (2002).

———. Ed. *Poesía de la experiencia*. Madrid: Visor, 2007.

Langbaum, Robert. *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, London: Chatto & Windus, 1957 (versión española: *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*. Introducción y traducción de Julián Jiménez Heffernan, Prólogo de Álvaro Salvador, Granada: Comares, 1996).

Lanz Rivera, Juan José. "Para una relectura del compromiso en los años sesenta: paradoja, escritura transparente, retracción y desaparición en "Blues castellano" de Antonio Gamoneda". *Bulletin of Hispanic studies* 87, 5 (2010): 545-571.

Medel, Elena. "La canción del solitario". En Antonio Gamoneda, *Blues castellano*. Madrid: Bartleby Editores, 2007. pp. 61-79.

Poe, Edgar Allan. "The Philosophy of Composition". In *Essays and Reviews*, ed. G. R. Thompson. New York: Library of America. pp. 13-25.

Quevedo, Francisco de. *Obra poética*, vol. 1. Ed. J. M. Blecua. Madrid: Castalia, 1969.

Rougemont, Denis de. *L'amour et l'occident*. Paris: Librairie Plon, 1972.

Thomas, Sophie. *Romanticism and Visuality: Fragments, History, Spectacle*. London: Routledge, 2007.

Virilio, Paul. *Pure War*. Los Angeles: Semiotext(e). New York: Semiotext(e), 2008.

———. *The Aesthetics of Disappearance*. New York: Semiotext(e), 1991.