

**LA MEMORIA Y LA MUERTE EN LA POESÍA**  
**DE ANTONIO GAMONEDA:**  
**UNA LECTURA DE *DESCRIPCIÓN DE LA MENTIRA*\***

JOSÉ ANTONIO LLERA

*Universidad Complutense*

*Para la interpretación correcta de un poema en su totalidad, el único criterio válido es el de que la interpretación desaparezca totalmente cuando se vuelve a abordar el poema (H.-J. GADAMER).*

**1**

El reconocimiento que en los últimos años viene acaparando la obra de Antonio Gamoneda demuestra hasta qué punto la calidad estética ha terminado por imponerse al fatídico lecho de Procusto que supone toda rígida aplicación del método generacional<sup>1</sup>. Nuestro poeta siempre ha mantenido una actitud distante al respecto de su inclusión en el grupo de los 50, al que cronológicamente pertenecería, argumentando, desde el extrarradio leonés, que su poesía difícilmente se adscribe a los rasgos que por lo común han venido a caracterizar a dicho grupo<sup>2</sup>. Leídos sus primeros libros, *Subelevación inmóvil* (1959, finalista del Premio Adonais) y *Blues castellano* (escrito en los sesenta,

---

\* Este artículo se publicó originalmente en *Laurel. Revista de Filología* (núm. 5, 2002, pp. 25-61). Debido a que la revista tuvo escasa difusión, ofrezco ahora el texto sin modificaciones.

<sup>1</sup> Ángel Luis Prieto de Paula (1995: 152-164) es uno de los pocos antólogos que incluye a Gamoneda en la nómina de poetas de los 50. Luis García Jambrina (2000: 24), en el prólogo a su reciente antología sobre la promoción poética de los 50, alude a Gamoneda como uno de los poetas “descolgados de su generación”.

pero publicado en 1982), el aserto de Gamoneda podría tal vez discutirse en razón de ciertas coincidencias temáticas “generacionales”, pero resulta difícilmente rebatible a partir de *Descripción de la mentira*, publicado en 1977 en la colección Provincia, que el propio poeta había fundado siete años antes. La inmediata recepción crítica del libro, finalista del Premio Nacional de Poesía del mismo año, destacaba ya entonces su dimensión histórico-existencial y el sesgo irracionalista de su lenguaje. Se escribió que el poemario significaba “una radiografía existencial del hombre español de las últimas décadas” (Martínez Ruiz, 1978). *Descripción de la mentira* es un *descensus ad inferos*, una catarsis, una purga del corazón donde late también la historia colectiva. No obstante, conviene manejar con extrema cautela su valor testimonial. Estas reservas tienen que ver tanto con el carácter problemático de los referentes en el discurso lírico como con el hecho de que no estamos ante una poesía de circunstancias.

La conocida definición jakobsoniana de la función poética como el mensaje volcado sobre sí mismo será el primer paso para la consideración del poema por parte de las poéticas formalistas como una construcción lingüística eminentemente autotélica e intransitiva, fundada sobre la distancia y la impersonalidad: “Los deícticos no nos remiten a un contexto externo sino que nos fuerzan a construir una situación ficticia en que se produce la expresión, a dar vida a una voz y a una fuerza a las que aquélla se dirige” (Culler, 1978: 236). Juan Ferraté no hace sino recoger estas tesis cuando afirma que “en la poesía el acto de comunicación verbal no es real, sino ideal o ficticio” (1968: 381). De esta forma, se rompen los lazos que desde la estética romántica habían venido identificando, por vía de la confesión emocional, al autor empírico y al sujeto lírico: no habría por tanto identidad entre el autor real y el hablante imaginario del poema, sino, en todo caso, proyecciones empáticas del autor sobre el discurso de sus personajes, *préstamos contemplativos* (Martínez Bonati, 1972: 163). Del mismo modo, en el ámbito de la pragmática se ha observado que en poesía, al no estar prefijada la situación de habla, la interpretación de los referentes se torna ambigua (Oomen, 1987: 143). Esta aparente dicotomía entre autobiografía y ficción afecta al discurso mantenido por el propio Gamoneda, quien aun reconociendo que en su poesía el yo real y el textual se identifican (*apud* Martínez García, 1991: 37), señala que “la poesía, en rigor, *no refiere*

---

<sup>2</sup> Para las opiniones de Gamoneda acerca de la generación del medio siglo puede verse la entrevista realizada por César Antonio Molina (1988). Remito asimismo a los matices que introduce sobre el tema Miguel Casado (1987: 11-13; 1991).

*ni se refiere a una realidad, a no ser en modo secundario. La poesía —lo diré de una vez— crea realidad*” (1997: 35).

*Descripción...* sigue la senda de la modernidad fracturando la linealidad y multiplicando los contextos en las dos direcciones que según Stierle (1999: 220) promueve la lírica: mediante la distancia trópica de la metáfora (y del símbolo, habría que añadir) y mediante la distancia temática. Pese a que Gamoneda (2000) ha rechazado la idea de que la lírica sea ficción, lo cierto es que su obra transgrede la identidad entre el autor empírico y el autor implícito. En ella, no sólo no es evidente quién habla, el sujeto de la enunciación (podemos interpretar permutaciones en más de un pasaje), sino que también se problematizan los enunciatarios a los que se dirige la voz, por lo que *Descripción* constituye un paradigma de la *obra abierta* en el sentido que le da Umberto Eco al término: más allá del referente externo identificable por el lector y de un sujeto firme e invariable, se impone un texto complejo, de múltiples sentidos, donde la elevación del lenguaje a su máxima potencia extrañadora evita la univocidad, cimentando un mundo propio, un espacio y un tiempo que trascienden la anécdota autobiográfica o histórica para erigirse en una creación universal de la que rebosa la conciencia existencial de quien escribe; una conciencia múltiple, contradictoria, bifurcada. Por estas razones, creo que haríamos un flaco favor al libro forzando una lectura estrictamente autobiográfica como ha propuesto, por ejemplo, Manuel Vilas (1993: 55). *Descripción...* no es un documento de la vida del autor. Es ingenuo pensar, al resguardo de un positivismo decimonónico, que estamos ante un texto cifrado en que una vez descubierta la clave se abren las puertas de un secreto hasta entonces inaccesible; ello equivale a reducir la *poiesis* a teleología, a finalidad genética<sup>3</sup>. La fuerza del libro radica en que ha superado el contexto original de su escritura: la ficción se convierte en la verdad poética del discurso lírico, lo cual permite hablar, siguiendo a Dominique Combe, de un *sujeto autobiográfico ficcionalizado*, “porque la ficción es también un instrumento heurístico, de ningún modo incompatible con la exigencia de

---

<sup>3</sup> Este intento de *racionalizar* el poemario mediante lecturas blandas que allanen la dimensión visionaria y disruptiva de sus significantes en beneficio de un centro dador de sentido es patente también en la lectura de Luis Antonio de Villena, para quien nos hallamos ante “poesía de la experiencia, sometida a un proceso antinarrativo” (1985: 121). Huelga decir que la obra gamonediana no se aviene en absoluto a los códigos de la mal llamada poesía de la experiencia o poesía figurativa, de ahí que el juicio de Villena implique una contradicción en sus propios términos: la poesía de la experiencia, hoy canon dominante, tiende a evitar justamente lo que Villena califica como antinarrativo.

verdad y de realidad” (1999: 144-145). De este modo se deconstruye la artificiosa dicotomía realismo/ficcionalidad, y se recalca que la experiencia del mundo adviene en la experiencia del lenguaje porque es en él donde cristaliza la visión de la historia individual y colectiva.

## 2

Formalmente, *Descripción de la mentira* es un largo poema en versículos, cuya estructura fragmentaria se asemeja a un jarrón roto, con partes desencajadas, desiguales, pero nunca caóticas. No puede hablarse de una articulación rígida de unidades de contenido; el modelo compositivo es la dispersión en espiral de un conjunto de fotogramas interiores. La perspectiva callada y exacta de la muerte y la desolación de la memoria es lo que otorga unidad al conjunto, que se organiza en campos magnéticos, en ciclos y variaciones de naturaleza espasmódica o musical, como el vaivén de recuerdos, temores y olvidos que conforman el tejido (*textus*) de una vida. Aparte del título general, de por sí elusivo o simbólico, y de la indicación final acerca de la fecha de escritura, no encontramos los paratextos habituales en los libros de poesía —ni citas, ni portadillas, ni titulación—, sino un total de 21 secuencias mayores separadas por la marca gráfica del blanco, de unos silencios que actúan como cadencia rítmica y como ámbito de resonancia de las interrogaciones y de las estremecedoras síncopas que lanza el texto. Cada secuencia contiene un número variable de versos tanto en el número como en el cómputo métrico de cada uno de ellos (el endecasílabo convive con versículos de más de cincuenta sílabas). Pese a no existir una progresión ni climática ni anticlimática que responda a las convenciones narrativas tradicionales, sí detectamos una tendencia al progresivo adelgazamiento, y por tanto una mayor presencia de los blancos como síntoma espacial de la cercanía de la muerte, de la ausencia.

Si como ha observado Stierle (1999), el discurso lírico se caracteriza por la búsqueda de la identidad del sujeto, *Descripción...* representa bien a las claras dicha indagación, el esfuerzo por conocer los límites de un yo que habla desde un tiempo en que se vislumbra la propia desaparición, allí donde sólo queda la perplejidad de quien se sabe naturaleza existiendo frente al mundo, animalidad que expresa su horror: “Esta perplejidad es la conciencia. El miedo ejerce de pastor, pero no sabes más de ti que un

animal absorto sobre el agua” (282)<sup>4</sup>. Se empieza con una mirada interior recapitulativa, focalizando a través del pretérito perfecto simple un tiempo cuya miseria repercute vivencialmente sobre el presente:

El óxido se posó en mi lengua como el sabor de una desaparición.

El olvido entró en mi lengua y no tuve otra conducta que el olvido,

y no acepté otro valor que la imposibilidad.

Como un barco calcificado en un país del que se ha retirado el mar,

escuché la rendición de mis huesos depositándose en el descanso;

escuché la huida de los insectos y la retracción de la sombra al ingresar en lo  
que quedaba de mí;

escuché hasta que la verdad dejó de existir en el espacio y en mi espíritu,

y no pude resistir la perfección del silencio (235).

Tanto el *óxido* como el *olvido*, sujetos respectivos de los dos primeros versículos, introducen la isotopía clave del libro y de toda la obra gamonediana: el tiempo, la *edad*, y su consecuencia inexorable: la muerte. El óxido, mediante el tropo metonímico que sustituye el efecto por la causa, convoca la vejez que paraliza e imposibilita; se posa además, en la lengua, en el lugar del canto. El símil sinestésico (*como el sabor de una desaparición*) traspone los sentidos del gusto y de la vista sobre la base de una noción abstracta que de esta manera se materializa, y sella el movimiento de caída gradual que se describe: el olvido, que también implica temporalidad, nos conduce a otro término con prefijo de negación: la *imposibilidad*. La imagen del barco, utilizada por poetas barrocos como Lope o Quevedo para alegorizar el *topos* de la vida como travesía, supone otro jalón más del descenso; se trata de un barco calcificado, es decir, que contiene el sema de la /inmovilidad/, que va a desarrollarse posteriormente sobre un nuevo haz de conceptos abstractos (*rendición, descanso*) que modulan la

---

<sup>4</sup> Cito en adelante por Gamoneda (1987).

ausencia total: la perfección del silencio. La huida de los insectos y de la sombra, reducto mínimo de vida uno y huella del cuerpo el otro, componen un predicado que tiene por núcleo el órgano del oído (*escuhé*), cerrándose de este modo el circuito abierto anteriormente con la aparición del óxido y del olvido en la raíz de la voz, en la lengua. El sufrimiento existencial empieza entonces por la clausura de la comunicación, de la palabra poética. Pero llegado el fondo de la caída, llama la atención sobre todo la *perfección* del silencio. El silencio puede ser perfecto porque absoluto, consumado e íntegro en sus aristas. Ahora bien, simultáneamente a ese abismarse en el tiempo sentido como agonía, vibran semas de alivio (*descanso*) y de plenitud (*perfección*). La paradoja es cierta: aquello que trae la negación, trae también el consuelo.

La trabada sinonimia que acabamos de anotar se traslada al terreno de los significantes, validando así la tesis jakobsoniana según la cual la función poética consiste en proyectar el principio de equivalencia del eje paradigmático sobre el eje sintagmático. En primer lugar, cabe señalar un doble simbolismo fonoestilístico: la aliteración de la silbante /s/ para connotar el silencio, a lo que hay que añadir la gravedad que aporta una vocal oscura y de articulación posterior como la /o/, sobre la que recaen los acentos rítmicos del primer versículo: *óxido, posó, sabor, desaparición*. En ese sentido, crean también una suerte de coherencia fonético-emotiva las rimas internas que emparejan vocablos oxítonos, alargando la resonancia lúgubre (*posó, sabor, desaparición, entró, valor, retracción, dejó, perfección*), o estableciendo nexos semánticos de términos que en ocasiones ocupan una misma posición en el eje de las combinaciones: *mar-imposibilidad-ingresar-verdad; mí-resistir-dejó de existir*. Estos emparejamientos o *couplings* (Levin, 1979) se localizan no sólo en la recurrencia fónica, sino también en la sintáctica, creando estructuras paralelísticas bimembres o trimembres sobre las que se funda el ritmo versicular: “El óxido se posó en mi lengua / El olvido entró en mi lengua”; “y no tuve otra conducta que el olvido, / y no acepté otro valor que la imposibilidad”; “escuché la rendición de mis huesos / escuché la huida de los insectos / escuché...”.

El silencio es una metonimia de la muerte, por eso recibe la misma atribución: “La perfección de la muerte está en mi espíritu” (267). Si el silencio castra y en su dimensión social es el lenguaje mudo de los humillados, también se emparentaba con el descanso, con la calma y el sosiego: “Ciertamente es una historia horrible el silencio,

pero hay una salud que sucede a la desesperación” (243). De la muerte puede decirse lo mismo, pues se contempla, con diversas variantes, no sólo como extinción de la vida futura y como abolición de la esperanza: “El resplandor está en la muerte” (271); “Sólo vi luz en las habitaciones de la muerte” (274); “Mi lucidez está ofrecida a la muerte” (275). ¿Qué luz, qué conocimiento es el que otorga al fin la muerte? Ya en el Quevedo metafísico está presente dicha dualidad o ambivalencia: “Si agradable descanso, paz serena / la muerte en traje de dolor envía” (1998: 13). El poeta barroco está expresando tópicos neostoicos dentro del marco ideológico del cristianismo: la muerte se empareja con la dicha porque es promesa de vida eterna, tránsito hacia la otra vida, la eterna, la verdadera (“Este mundo es el camino / para el otro que es morada / sin par”, escribía el Manrique de las *Coplas*). Pero en Gamoneda no hay tal, ya que la muerte no significa, como en la tradición mística, transmutación o renacimiento por el que se accede a la contemplación de la divinidad mediante un olvido de sí (San Juan de la Cruz)<sup>5</sup>; su cosmovisión es nihilista, de ahí que la luz de la muerte se encuentre próxima al blanco de la nada, y sea su intuida plenitud, su infinita quietud y no su promesa de regeneración lo que reconcilie. Al contrario de poetas de la posguerra como Vicente Gaos, Carlos Bousoño, Blas de Otero o José María Valderde, que llaman desgarradamente a Dios ansiando su presencia o doliéndose por su silencio, Gamoneda no confía en la redención, y la esperanza se siente como *vergüenza* tanto en el sentido personal como en el histórico. Por ello se acepta la paz de la muerte como liberación de un determinismo del que el ser humano no puede evadirse y se convive con ella a pesar del horror que produce. Personificada dentro de un espacio de implicaciones sombrías —la oscuridad, el caballo como símbolo temporal, apocalíptico— no se huye de la muerte, sino que se va a su encuentro; el silencio es reemplazado por el diálogo: “En los establos olorosos donde me envuelve la oscuridad yo recibo la muerte y conversamos hasta que lame dulcemente mis labios” (245). Incluso se apostrofa a la juventud perdida con la intención de capitular con el hecho cierto de su ocaso, desde una óptica curativa: “Está bien, juventud, ¿por qué voy a olvidarte inútilmente? / Voy a pactar con tu desaparición y tú me serás dócil como manteca puesta sobre la garganta” (253-254).

---

<sup>5</sup> Jacques Ancet (2001: 291), en alusión a *El libro del frío* (1992), ha hablado de los posibles vínculos de Gamoneda con la mística, aspecto en el que discrepo. Aunque la muerte no se identifica con la esterilidad tampoco es un espacio de revelación; se siente más bien como la emancipación de una memoria devastada por las circunstancias históricas y de la angustia que supone toda conciencia de acabamiento. Se encarece el resplandor de la muerte para subrayar la oscuridad de la vida.

Manteca que es el propio poema en cuanto funciona como un rito purificador que procura lucidez y placer estético: tematizar la muerte hace menos heridora su realidad (Gamoenda, 1997: 24-25). El enfoque, al discurrir en la inmanencia y no en la trascendencia, privilegia el aspecto más puramente existencial y heideggeriano. Para el filósofo alemán, la muerte es un fenómeno de la vida inherente al hombre, que es *ser para la muerte (Sein zum Tode)*, su irrenunciable e inherente posibilidad:

La muerte es la posibilidad de la absoluta imposibilidad del ‘ser ahí’. Así se desemboza la *muerte* como la *posibilidad más peculiar, irreferente e irrebasable* [...] La angustia ante la muerte es angustia ante el poder ser más peculiar, irreferente e irrebasable [...]. No hay que confundir con el temor de dejar de vivir la angustia ante la muerte. Éste no es un sentimiento cualquiera y accidental de ‘debilidad’ del individuo, sino, en cuanto fundamental encontrarse del ‘ser ahí’, el ‘estado de abierto’ de que el ser ahí existe como yecto [geworfenes] ‘ser *relativamente* a su fin’ (Heidegger, 1951: 274).

No es éste el único intertexto filosófico implícito que hallamos en *Descripción...* Se observa un eco proveniente de Schopenhauer en estos versos de carácter sentencioso y aforístico, tono por otra parte muy frecuente a lo largo del libro: “Es nocivo el deseo; vive en la anterioridad y su experiencia es cesar. Es confusión de la memoria” (249). Esta condena de la ciega e implacable voluntad de vivir, del deseo, se asemeja al dictamen del citado filósofo, cuyo sistema descansa precisamente en la supresión de la voluntad como exigencia imprescindible para la serenidad del espíritu:

Desear, es decir, tener necesidad de alguna cosa, es la condición previa de todo goce. Mas con la satisfacción cesa el deseo, y por consiguiente el placer. La satisfacción o felicidad no puede ser nunca más que la supresión de un dolor, de una necesidad (Schopenhauer, 1985, II: 136).

Si bien es cierto que el reposo imperturbable se anuncia en más de una ocasión como estado del sujeto lírico —“La indiferencia está en mi alma” (275)—, en Gamoneda esa paz imperturbable es un expediente nunca satisfecho por entero, por cuanto está llena de remordimiento, es una paz culpable. Y es así porque esa quietud es sólo una forma furtiva de la cobardía y de la renuncia a lo más alto y digno de ser



deseado: el olvido sobreviene tras la abolición de la *verdad*, de su sustancia ética (la justicia, la libertad) y estética (la belleza).

Además de su anulación en la nada (la inmovilidad) o la aceptación de la finitud humana, se manifiestan, sin abandonar la estructura de la temporalidad, otras formas de consuelo como la amistad y el amor, que no salvan, pero alivian el fracaso y restituyen la libertad del ser arrebatada por la historia y el tiempo. En el primer fragmento, que hemos citado completo, era patente la dialéctica entre la desolación del descenso y el alivio que convocaba el descanso. En el segundo fragmento, ya en presente de indicativo, percibimos un bálsamo al cansancio y la lentitud —improntas temporales—, esto es, el ámbito semántico de la afectividad, opuesto a la anterior dureza-calcinación: “Vienen rostros sin proyectar sombra ni hacer crujir la sencillez del aire; / [...] Son obedientes y yo siento su reunión como una salud que se refugia en la oscuridad” (236). También en *Blues castellano*, el valor de la amistad y de la solidaridad resultaba claro en poemas como “El río de los amigos” (191). En *Descripción...*, la *música* de la amistad vivifica el erial de una época castigada por el silencio: “Ahora un rostro sonrío y su sonrisa se deposita sobre mis labios, / Y la advertencia de su música explica todas las pérdidas y me acompaña” (237). Es el reclamo erótico, articulado sobre el futuro próximo, lo que saca al yo poemático de su abatimiento, pues la identificación con los elementos cósmicos de la naturaleza se comporta como un índice de elevación (*majestad*) y de fertilidad (*gránulos silvestres*, *esperma*) que afectan a la misma escritura (*mi valor se descubre en sílabas*), impulsada por el isocolon rítmico:

Voy a extender mis brazos y penetrar la hierba,

voy a deslizarme en la espesura del acebo para que tú me adviertas, para que me  
convoques en la humedad de tus axilas.

Todavía existe luz en la destitución y mi valor se descubre en sílabas en las que  
tú y los rostros actuáis como gránulos silvestres,

como espermias excitadas hasta penetrar en la bujía del sonido

[...] hasta cubrir mi rostro con las pomadas de la majestad (237).

Esa querencia por lo que aún late no es volitiva como la reconciliación, sino que pertenece al instinto: “Huelo los testimonios de cuanto es sucio sobre la tierra y no me reconcilio, pero amo lo que ha quedado de nosotros”. A pesar de que la realidad produce pavor y rechazo, brota una emoción de piedad hacia lo que es común a la humanidad (nótese el desplazamiento hacia la primera persona del plural). Si la paz era una *paz alterada por el remordimiento* y este oxímoron se dilataba sin hallar resolución o síntesis emotiva, el amor parece inmune a la temporalidad. El sujeto lírico, que sufre la física degradación del cuerpo, manifiesta su extrañeza frente a la tenaz subsistencia del sentimiento:

Es extraño que yo tiemble aún como instrumento de amor;

es extraño deducir aún amor en humedales tan ocultos, en agujeros tan equívocos que hasta los mendigos orinan sobre cualquier sospecha de fructificación (252).

¿Desde qué presupuestos podríamos entonces explicar esta ambivalencia poética en que venimos insistiendo entre una imagen saturnina del tiempo y una visión apaciguadora del mismo? Sabemos que la actividad antropológico-imaginaria se articula en unos símbolos cuya cartografía ha trazado fundamentalmente Gilbert Durand (1981), quien denomina régimen diurno de la imagen a aquella orientación simbólica que aglutina la experiencia del tiempo como caída-destrucción y su superación a través del arquetipo ascensional o purificador. En Gamoneda, si seguimos el mapa de Durand, encontramos en efecto *símbolos teriomorfos* que connotan viscosidad, suciedad y excremento, como la lombriz: “No pongas lombrices encima de mi alma” (244). Y *nictomorfos*, seres de las tinieblas emisarios del miedo como el murciélago: “En esta humedad viven máscaras diminutas, máscaras relucientes como la dentadura del murciélago” (253). Este símbolo remite al mundo goyesco de *Los Caprichos* (“El sueño de la razón produce monstruos”) y de *Los Desastres* (“Las resultas”), con el que está emparentada la cosmovisión gamonediana. Todo ello se contrarresta con emblemas de la elevación aereo-espacial como la paloma, o con *símbolos diaieréticos* como el agua, presente en el versículo citado. No obstante, Gamoneda también se vale del *régimen*

*nocturno de la imagen*, que a decir de Durand (181 y ss.) se desarrolla bajo el signo de la conversión y el eufemismo: veíamos anteriormente que surgía el resplandor y la lucidez en la geografía de la muerte, que ya no era devoradora como sugiere la dentadura del murciélago ni oculta de forma inquietante como la máscara; por el contrario, se torna cognoscible en su proximidad y *lame dulcemente*. También pertenecen a este ámbito del imaginario la leche, la miel y la hierba *alta*, dadores de vida, elementos todos del sueño y la eternidad, de un no-lugar ajeno a la maldición de la memoria: “Más allá, antes de la memoria, un país sin retorno, acaso sin existencia: / hierba muy alta y dulce, siesta en la densidad: aquella miel sobre los párpados” (244-245)<sup>6</sup>.

### 3

No es la poesía de Gamoneda una poesía pura adscrita a los paramentos del virtuosismo verbal; y no lo es por su correlato ético. Decíamos más arriba que *Descripción...* es un canto trágico de esencia bifronte: la muerte individual se expande hasta el territorio de la muerte colectiva, la una es símbolo reflejo de la otra, como indica la alternancia entre la enunciación en primera persona del singular y en primera persona del plural. Frente al lado amable de la memoria —los rostros sumisos y suaves que llamaban desde un lugar desconocido, el recuerdo que al proteger nuestra identidad nos fortalece— tenemos la maldición de la memoria, su daño, su bilis: “Mi memoria es maldita y amarilla como un río sumido desde hace muchos años” (244). La tragedia colectiva se cifra en el episodio de la guerra civil de 1936 y en la posguerra, bajo la dictadura franquista. Y sin embargo, estos sucesos históricos se hallan trascendidos en su ubicación local, pues, al contrario de lo que ocurrirá en *Lápidas* (1987), el referente España no se explicita nunca, siendo el lector el que ha de interpretar o no la alegoría<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Esta rememoración del edén perdido, de un mundo mítico ajeno a la angustia del presente y del pasado es motivo recurrente en un poeta de posguerra que, a tenor de un surrealismo crítico y existencialista, tiene algunos puntos en común con Gamoneda; me estoy refiriendo a Miguel Labordeta: “No había huella de vida eran los cielos / eran los cielos mismos / sin madre y sin mentira sin nada que sonase” (1983, III: 58).

<sup>7</sup> Utilizando otra terminología, Carlos Bousoño (1976, I: 117 y ss.) ha hablado de *símbolos disémicos*.

Por esta razón, de lo que sí podemos estar seguros es de que *Descripción...* representa, entre otras cosas, una denuncia contra todo ejercicio de poder y de opresión, y que dicho compromiso cívico se realiza merced a su compromiso verbal<sup>8</sup>. La lectura histórico-biográfica es una de las posibilidades del texto, en absoluto incompatible con su ficcionalidad. Hay que tener en cuenta que la escritura del libro transcurre entre diciembre de 1975 y diciembre de 1976, es decir, durante el comienzo de la transición democrática española, una vez ha muerto Franco el 20 de noviembre de 1975 y Juan Carlos I jura ante las Cortes a título de Rey. En este punto, la mirada identifica el ayer con la destrucción y la ruina, con el silencio que sufre toda una generación, ya que el régimen autoritario había acogotado la libertad de prensa con unas muy estrictas leyes de censura previa, en vigor desde 1938. Antonio Gamoneda había sufrido en sus propias carnes el peso de la censura, ya que, a la vista de las tachaduras que imponía la maquinaria estatal, decide no publicar en la editorial Ciencia Nueva, como estaba previsto, el que iba a ser su segundo libro, *Blues castellano*. Después de varios años sin escribir, rompe su letargo editando *Descripción...*

He salido de la habitación obstinada.

[...] Durante quinientas semanas he estado ausente de mis designios,

depositado en nódulos y silencioso hasta la maldición.

Mientras tanto la tortura ha pactado con las palabras.

[...] En este país, en este tiempo cuya pesadumbre se dibuja en lápidas de mercurio.

[...] Yo haré con los príncipes una destilación que será nociva para ellos pero excitante y dulce en la población como lo es el zumo reservado en vasijas muy oscuras.

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.

---

¿La verdad es lo que responde a la pregunta de los príncipes?

¿Cuál es entonces la respuesta a la pregunta de los alfareros? (236-239).

La *habitación obstinada* es la sinécdoque de una nación cerrada, aislada internacionalmente, con un ambiente intelectual gris, donde predominan la miseria moral y la humillación al silencio. Este aguafuerte coincide con el mensaje de denuncia que transmite ciertas tendencias artísticas de posguerra. Por ejemplo, la poesía de Blas de Otero, quien como Gamoneda insiste en la metáfora del encierro: “Salir / de esta espaciosa y triste cárcel, / aligerar los ríos y los soles / salir, salir al aire libre, al aire” (1977: 47). O la pintura de Juan Barjola, amigo personal de nuestro poeta, con el que presenta coincidencias en lo temático y en lo compositivo: anatomías mórbidas y feístas, muros, telas metálicas... Repárese en la densidad de la isotopía de la ausencia y de la muerte: *ausente, silencioso, maldición, lápidas de mercurio*. La tortura, alusiva a ese secuestro de la libertad y a la autocensura, introduce un concepto moral desde el flanco del metadiscurso: en el reino de la mentira, el mal se ha introducido en el lenguaje hasta acabar con la verdad, causando daño (*ácidos*, vocablo perteneciente a la química, que es el venero de muchas imágenes gamonedianas) en el yo poético. En Gamoneda la noción de verdad no tiene un componente eleático, sino que reenvía al universo ético, a los ideales de justicia social, igualdad, libertad y progreso. Existe un antecedente expresionista muy señero que seguramente conocía Gamoneda; me refiero a uno de los grabados que integran la serie *Los desastres de la guerra*: “Murió la verdad”. En él, una tupida y siniestra recua de clérigos entierran el cuerpo resplandeciente de la verdad, alegorizada en la imagen femenina de la doncella, con la que Goya expresaba su desesperanza ante la supresión absolutista de la Constitución liberal de 1812. En el fragmento de Gamoneda, agentes de la mentira son los príncipes, emblemas de la represión y el totalitarismo (la silueta militar que se insinúa a la derecha en el lienzo de Barjola), que forjan una verdad a su medida, interesada, opuesta a la verdad elemental de los creadores, los *alfareros*. Se está enunciando pues una dialéctica del discurso poético: el arte de los alfareros debe dirigirse a los desheredados, a los humildes (*la población*), mientras que desafían la autoridad de los príncipes y su cohorte de censores

---

<sup>8</sup> En este sentido, resulta muy ilustrativo el artículo de *Ínsula* en que Gamoneda (1963) protestaba contra la instrumentalización de que era objeto el lenguaje en la poesía social.

a través de un simbólico envenenamiento. La falsificación del lenguaje sometido a la ideología genera a su vez una crítica de las palabras *desechadas*, sin compromiso; los versículos aclaran metaficcionalmente los motivos del silencio del sujeto lírico: “¿Para qué las palabras desechedas en cíngulos o las construidas en esquinas inmóviles, / las instruidas en láminas y, luego, desposeídas y ávidas? / Y bien: ¿he sido yo alguna vez cínico como asfalto o pelambre?” (239). Repare el lector en el significado de *cíngulo*: “Cordón o cinta de seda o de lino, con una borla a cada extremo, que sirve para ceñirse el sacerdote el alba cuando se reviste” (*DRAE*). Por metonimia, se alude tal vez a la poesía religiosa de posguerra, que implícitamente reafirma los valores del régimen autoritario franquista. De otro lado, ¿no era la poesía *garcilasista* rehén de un clasicismo formal que la anclaba en el pasado, *en esquinas inmóviles*? *Descripción...* se postula por tanto como un libro que escapa mediante su alta densidad simbólica al lenguaje ideologizado; un libro que *envenena a los príncipes* porque su mensaje no puede ser metabolizado por el poder. El poeta habla desde la revelación; es un ser excéntrico, marginado, que ha de hacer audible su palabra en el entorno hostil de los cobardes (los que no resisten la verdad, los que la ignoran, los que comercian con ella, los que no son dignos): “¿Quién habla aún al corazón abrasado cuando la cobardía ha puesto nombre a todas las cosas? / [...] habla un ser perseguido; habla sobre las úlceras inmóviles. Su alma ve en la falsedad, sus labios pesan en las pausas ilícitas” (276). Ser perseguido porque reta la *doxa*, blasfema y se aparta como el extranjero o el leproso.

La violencia irracional del conflicto bélico aparece en otro pasaje de impulso narrativo:

Los sacerdotes hicieron negación y los comerciantes y los hombres de honor  
hicieron negación;

y hubo negación en los niños y en los que resistieron la tortura por causas justas  
y en los que estaban poseídos por la amistad;

y los muslos que yo conocí con mi lengua se cerraron y los pechos que  
estuvieron en vuestros labios se endurecieron como sílice.

[...] y las madres estaban ciegas en sus vientres

y no existía lugar en aquel país

y cada hombre lloró en esta enseñanza y abandonó la ciudad y no se supo de él durante mucho tiempo (254).

Las figuras de repetición (polisíndeton y anadiplosis) crean en el lector un fuerte sentimiento de presencia de la negación destructora con que se caracteriza a la guerra civil; la negación, instinto compulsivo del mal, se intensifica acumulativamente. La categoría de actante-opresor en la que habíamos colocado a los príncipes se amplía ahora con una serie de sinécdoques particularizantes que señalan, desde una óptica ideológica muy determinada, a los causantes del desastre: los *sacerdotes* (la Iglesia, como en el grabado goyesco), los *comerciantes* (la burguesía que no quería renunciar a sus privilegios de clase) y los *hombres de honor* (los militares, los reaccionarios y tradicionalistas). La negación que emprenden los representantes de la España eterna se cierne sobre los seres más vulnerables e inocentes, los niños, y sobre los defensores de la verdad y la solidaridad, conduciendo el país a la privación, el odio, la esterilidad y el exilio (*abandonó la ciudad...*). La dura materia inanimada, el *sílíce*, irrumpe en el lecho de lo maternal; el espacio soñado de la concordia y de la humanidad es abolido: *no existía lugar en aquel país*. La doble admonición de la sangre (lo visual) y el gemido (lo auditivo) conforman el *triumfo de la muerte*, lo irracional de la guerra:

No, no son éstos ni aquellas madres erguidas en el furor, ágiles ante paredes ensangrentadas; no es la humedad extraída de ojos que fueron grandes sobre cadáveres muy amados ni las alcobas encendidas hasta el amanecer.

[...] Alguien ha gemido mientras la noche cae sobre la ciudad.

¿Quién ha gemido tras el cinturón de álamos, en las praderas excavadas donde los hielos ciñen el pedernal?

La ciudad ha sido rodeada por un gemido (266-269).

Este grito desgarrador, que crece progresiva e hiperbólicamente hasta rodear la ciudad, se erige en la imagen fantasmagórica de una época; está presente en muchos de

los poetas del 27 y, muy significativamente, en Miguel Labordeta: “Y una manada de gritos huyeron / dejando solitario al mundo / en soledad de soledades, / gritos con raíces de tiempos, / con ramajes de generaciones perdidas” (1983, I: 116). Además, los intertextos pictóricos que podrían actualizarse son abundantes. Empezando por *Los fusilamientos* de Goya y buena parte de sus *Desastres*, que comparten esta 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 entre los brazos. Podrían citarse asimismo modelos europeos como el célebre cuadro “El grito”, del postimpresionista Edvard Munch. La consecuencia del estrago es el escepticismo (“atravesábamos las creencias”) de toda una generación de banderas rotas, con la razón vital extraviada, entre la renuncia más o menos encubierta y el pálido remordimiento de un viaje hacia el sueño que en la intimidad se siente como inútil: “Este relato incomprensible es lo que queda de nosotros” (285). Lo incomprensible atañe al absurdo vital; la posguerra acaba con la inocencia, aborta los proyectos, roba la juventud y la alegría a toda una generación, de tal forma que lo ocurrido, por lo abominable, se hace ininteligible a la razón.

Los que sabían gemir fueron amordazados por los que resistían la verdad, pero la verdad conducía a la traición.

Algunos aprendieron a viajar con su mordaza y éstos fueron más hábiles y adivinaron un país donde la traición no es necesaria: un país sin verdad.

Era un país cerrado; la opacidad era la única existencia.

[...] Permanecí, permanecí, pero mi hábito es la retracción, la retirada hacia una especie maternal (240-241).

El deber de la denuncia (*los que sabían gemir*) que alentaban unos pocos, fue reducido al silencio por los vencedores. La mordaza sintetiza todo el aparato represor del régimen autoritario, la legitimación del poder mediante los preceptos jurídicos (Principios Fundamentales, derogación de la libertad de cultos, de reunión, de asociación, de expresión) y la propaganda, consustancial a la mentira como estrategia de manipulación de signos, sancionadora de una ideología que instaura lo que debe ser



tenido por racional y absoluto<sup>9</sup>. El autoengaño, la sumisión a la ley del más fuerte, significaba transigir con la mentira, y por tanto no dejaba lugar para la traición, es decir, para el rechazo del *statu quo*. (La traición, término muy habitual en la prensa de entonces, pertenece al código de la ideología autoritaria, y designaba lo antiespañol). No había alternativa: o los ácidos de la verdad, el sufrimiento, o el olvido, que en este caso equivale al descenso hacia la madre, emblema del origen, del centro nutricional y regenerador. Tal vez por esta elipsis de la praxis el yo poético, desde un riguroso código ético, contemple el pasado con remordimiento.

Si desde la óptica exclusivamente subjetiva el descanso de la muerte contribuía a aplacar el pánico a la propia muerte, en el territorio de lo colectivo también se observan dos vectores que se entrecruzan. El balance del pasado es enteramente pesimista y se ofrece con una crudeza sin paliativos ni remisión posible, como un designio fatal. De otro lado, el presente es un tiempo de vacilaciones: si bien es “el único día digno de ser vivido” (254) en contraste con el sufrimiento del pasado, no es menos cierto que continúa bajo el dominio de la obscenidad y la impureza, de la corrupción de la utopía. Sin embargo, se proyecta una fe tibia —sólo consumada en lo desiderativo— para con las futuras generaciones, que inoculadas por la rebeldía y las ansias de justicia (la *irritación*), podrán crecer al resguardo de unos símbolos vegetales que convocan valores de elevación y de alimento: “La ciudad no está limpia, pero en los ejidos hay irritación y el cornezuelo y el centeno cohabitan y crece un alimento que será comido por nuestros hijos” (260). Hay que señalar que esta dicotomía entre el espacio urbano alienador y una naturaleza prístina, protectora del espíritu, se da ya en *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca.

El dolor por el destino de España es inseparable del destino individual del sujeto lírico: la salida de un trecho de la historia desemboca en la conciencia del propio acabamiento: “Éste es un año de cansancio. Verdaderamente es un año muy viejo” (236). En este presente lírico se están sintetizando las inflexiones temporales en las que se desenvuelve la poesía de Gamoneda: el lamento por el pasado y terror al futuro se

---

<sup>9</sup> Perelman y Olbrechts-Tyteca llaman la atención sobre el potencial persuasor de la mentira y de otras estrategias análogas: “La ficción, la mentira, el silencio, sirven para evitar una incompatibilidad en el plano de la acción, para no tener que resolverla en el terreno teórico” (1989: 312).

funden en un presente donde confluyen el arrepentimiento y el miedo a lo desconocido. La mentira, en su dominio social e histórico, aloja una certeza irrefutable en relación con el rumbo de la existencia particular: “Profundidad de la mentira: todos mis actos en el espejo de la muerte” (258). Gamoneda está formulando el tópico barroco del engaño de la vida, que sería sólo un espejismo, un reflejo; digámoslo en los versos de Quevedo: “soy un fue, y un será, y un es cansado”. En esta concepción de la temporalidad como sustrato íntimo del ser coincide el poeta leonés no sólo con los poetas del Siglo de Oro, sino también con la filosofía existencialista de Heidegger: “El sido surge del advenir, pero de tal suerte que el advenir sido (mejor, que va siendo) emite de sí el presente. A este fenómeno unitario de esta forma, como ‘advenir presentando que va siendo sido’, lo llamamos la ‘temporalidad’ ” (1951: 354).

## 4

Las más recientes teorías pragmáticas convienen en afirmar que el discurso lírico, en tanto que *representación* de una comunicación, carece de circunstanciación, ya que el lector ha de inferir imaginativamente los elementos enunciativos (Cabo Aseguinolaza, 1997: 15). Así como el hablante lírico se singulariza por su multivocidad, variando entre el “yo” y el “nosotros”, el enunciatario también es una figura muy difusa y cambiante, que adopta los deícticos del singular y del plural (el “tú” y el “vosotros”), sin que respondan a una identidad fija, salvo en los usos claramente apostroáficos. Este ejercicio constante de desplazamientos, traslados y suplantaciones es un aspecto reconocido por el propio Gamoneda (1978). Lo que sí parece claro es que la actitud del sujeto lírico hacia el enunciatario se polariza: una veces se muestra condescendiente, tierno y conmovedor, otras responde con un desprecio irrevocable. La repulsa invade la enunciación cuando se dirige al mundo de la mentira, cuyo rostro es la suciedad moral y la voluntad de poder, la luz maligna del crimen y la paranoica mención del enemigo (en el franquismo tenían nombres: comunistas, separatistas, masones). A dicha obscenidad, el yo poético contrapone el descenso hacia la pureza elemental (los *légamos*), la piedad o la desnudez:

Vuestra limpieza es inútil. Ilumináis en la ejecuciones y la locura crece en este resplandor. Magnificáis a vuestros enemigos y vuestra imprudencia comunica con vuestros designios.

Haríais mejor abandonando, deshabitando un tiempo que se coagula en la dominación.

Los morfemas de género (“veloz y oscura”, “profunda y bella”) nos informan de que a veces el tú apelado se identifica con la amada. Se trata de un erotismo en continua tensión con la idea de la muerte. Otras veces, podría pensarse que asistimos a un dialogismo interno o desdoblamiento dramático de la voz; el niño lejano, la infancia a la que se invoca marca la conciencia del ser temporal: “Tú, lejos, debes dormir entre alaridos, hijo mío, tú que acostumbrabas a enloquecer a los maestros y a las mujeres que se deslizaban debajo de tus dedos” (243). En otro fragmento, el “tú” alude desde la rememoración a una persona muerta. Posiblemente, con los ostentosos funerales del dictador frescos aún en la retina, Gamoneda nos esté ofreciendo un relato, atravesado de símbolos y reticencias, de ese día. En el texto hay los suficientes indicios: la mención a la horda despolitizada dirigida por el pastor-caudillo, la púrpura como atributo del poder imperial, el dolor que no desaparece tras la muerte del dictador y la sordera egotista que condena al silencio:

Como a animales sosegados, hartos de indiferencia, nos conducías a la frecuentación de los notables y a las acacias inmóviles sobre la oscuridad del río.

Tu suavidad purpúrea y tu murmuración eran dóciles [...].

Hay un relato y es la humedad que sucedió el mismo día de tu muerte: tus largas túnicas solicitadas por mujeres o respetadas en los urinarios. Es lo que queda de ti: una ciudad más ácida.

Ése eras tú: nuestras palabras aniquiladas en tus oídos (268).

Otro pasaje puede interpretarse como una elegía al padre, o más bien como una reconciliación con la imagen paterna, del que sabemos que murió prematuramente, y que había publicado un libro de poemas modernistas, *Otra más alta vida* (1919). A esta vinculación con la escritura se hace referencia en el texto a través de la asociación poeta-pájaro: “Tú invocabas al chamariz [...]. // La ceniza de tus uñas se refugiaba en las escrituras” (258-259). El sujeto lírico se compromete a conservar la herencia ética y la memoria del padre: “Mi deseo es alimentarme con tu bondad, pero también con los aromas que te sobreviven” (259).

Pero insistimos en que *Descripción* es un libro que se mantiene vivo no por sus elementos histórico-biográficos, muy desleídos y universalizables, sino por la esbeltez de su lenguaje: “No lo que dicen las palabras sino las palabras mismas, su exhalación caliente como el amor” (250). Esta exhalación física, apuntada por algunos críticos (Rodríguez, 1987), activa dos núcleos esenciales: la musicalidad como principio dinamizador del versículo y el carácter plástico-visionario de la imágenes. Antonio Gamoneda (2000: 15-16) ha subrayado que para él la poesía es un pensamiento que canta, “antes sensible que inteligible”; la elección del versículo como matriz formal no es pues arbitraria. Sabemos que el versículo no se fundamenta en un ritmo fónico, sino en el llamado ritmo de pensamiento (Paraíso, 1985: 57-58), es decir, en la iteración musical de elementos léxicos, sintácticos y semánticos, entre los que cabe destacar múltiples figuras retóricas de repetición —geminaciones, quiasmos, anadiplosis, epanadiplosis, anáforas, epíforas, paralelismos—, ejemplificadas en los fragmentos que hemos ido citando en estas páginas. El tiempo y la memoria, temas centrales de la obra gamonediana, se hacen extensivos a la misma materia lingüística desde el momento en que se evidencia una pauta rítmica que estimula la memoria del lector. Las repeticiones, cuyo módulo expresivo es a veces la construcción interrogativa que traslada la tensión al lector, enlazan cohesivamente un fragmento con otro, configurando un canto memorable basado en simetrías y equivalencias: *¿Qué sabes tú de la mentira, qué sabes tú de las sustancias soportables?* (250) // [...] *¿Sabes tú lo que es la destrucción?* (255) // [...] *¿Sabes qué es el olvido?* (260) // [...] *¿Qué sabes tú de la mentira?* (279).

Se han buscado conexiones entre la obra de Gamoneda y la del francés Saint-John Perse, a tenor del uso recurrente del versículo, la elusividad del sujeto lírico, la narración lírica donde se insertan personajes (los *príncipes*, por ejemplo, aparecen

también en el *Anábasis*), y ciertas coincidencias en el tratamiento de la imagen. Convendría en todo caso dejar sentada una diferencia clave: Perse es un poeta de la celebración; hay en él una verbosa energía algo gratuita que discrepa de la cosmovisión existencial gamonediana. Sí es cierto que la resonancia simbólica y enigmática del lenguaje está presente en ambos. Pueden localizarse también coincidencias en la selección léxica: uno y otro tienen predilección por términos como *espíritu*, y explotan poéticamente los campos semánticos de la botánica, la medicina y la mineralogía. Es más, Gamoneda utiliza algunos estilemas del francés como la interjección *ah*: “Ah la mentira, ciencia del silencio” (280) – “Ah! tant de souffles aux provinces” (Perse, 1988: 40). Anotemos otros ecos intertextuales: “Para que me convoques en la humedad de tus axilas” (237) nos hace pensar en “Ah! que l’acide corps de femme sait tacher une robe à l’endroit de l’aisselle!” (46); y “Así es el mundo delante de mis ojos” (264) reenvía a “C’est là le train du monde” (52).

En todo caso, pienso que la huella del versículo bíblico es más profunda que la de Perse, empezando por algunas selecciones léxicas — sentimientos y actitudes— que ciñen el discurso del sujeto lírico gamonediano y que abundan en la Biblia, sobre todo en *Salmos* y en *Proverbios*: *príncipes, ira, corazón, alma, piedad, indignación, pureza, sacrificios...* Del reino de la mentira también tenemos noticia en los evangelios, donde se increpa a los impíos de esta forma: “Día y noche giran en torno a sus murallas, / y en medio de ella, la iniquidad y la maldad. // Dentro de ella la insidia; / de sus plazas no se apartan / le mentira y el fraude” (*Salmos*, LV, 12). Incluso hallamos algún verso de Gamoneda que evoca por medio del intertexto implícito otro de la Biblia. Así, por ejemplo, “[Hijo mío] Todas estas palabras deben entrar en tu corazón” es un eco de “Hijo mío, no te olvides de mis enseñanzas, conserva mis preceptos en tu corazón” (*Proverbios*, III, 1).

Pronto se advierte que el imaginario de Gamoneda no responde a los patrones tradicionales de la imagen, pues no se establece entre el tenor y el vehículo una relación de semejanza física, moral o de función: “Mi amistad está sobre ti como una madre sobre su pequeño que sueña con cuchillos” (243). Como ha destacado Carlos Bousoño (1976, I: 265-266), la imagen visionaria despliega significados irracionales de tipo asociativo, y desprovista de valores referenciales cobra autonomía en virtud de su carácter plástico. Las imágenes de Gamoneda operan por *extrañamiento*, ofreciéndonos

una percepción inédita e imprevisible de la realidad, desautomatizan el lenguaje dejándolo hablar en libertad, preñándolo de un sentido que obtura la mirada trivial. Son imágenes ajenas a los sistemas formalistas de la lógica y a los convencionalismos de la ideología, y por eso provocan un íntimo asentimiento en el lector. Por lo general, están enraizadas en lo grotesco-expresionista, nucleadas en torno a la enfermedad, la putrefacción, el excremento y la muerte, sobre todo cuando se describe la inhóspita y *no-familiar* (Freud) geografía de la mentira: “Profecías insufribles como los tábanos en la lengua de los animales muy enfermos” (245); “Como el animal que ha masticado su placenta y como las gallinas que le rodean con ojos giratorios, de ambas maneras estás sucio en ti y alrededor de ti” (256). El mundo de *Descripción...* se nutre de la distorsión y el contraste, de ahí que sea frecuente la súbita inclusión de un léxico perteneciente a la esfera rural en un contexto filosófico —“La naturaleza de los cuerpos es fingir la existencia y este conocimiento es el fin de un espíritu rodeado por ávidas gallinas en los preámbulos” (281)—, así como la degradación material de símbolos que implican elevación: “¿Conoces tú la virtud de las palomas en sus excrementos?” (259). Esta tensión espiritual/material reproduce de manera homóloga la tensión entre la angustia ante la muerte y su sublimación consoladora. Este uso de la analogía tiene antecedentes literarios muy concretos: el simbolismo (Rimbaud, Nerval, Lautréamont) y el surrealismo, incluyendo en él a Lorca, Cirlot, Cela y Labordeta.

Mediante la personificación o materialización de entidades abstractas se logra su vívida percepción, un sentimiento de proximidad que las abre a su captación por los sentidos: “sorbes el miedo” (275), “aceitado por la tristeza” (276), “la costra del hastío” (279), “tazas pulimentadas por el vértigo” (282). A este mismo efecto coadyuva el golpe de color, donde el amarillo —connotado peyorativamente, como en Lorca— resulta el tono dominante: “La aversión merodea como un perro amarillo” (246); “Obscenidad, dulzura fúnebre, ¿quién no bebe de tus manos amarillas?” (251). Este empleo subjetivista del color es otro rasgo más que une la poesía de Gamoneda, crítico de arte muchos años, con la pintura expresionista: recordemos los intensos amarillos de Marc, de Kirchner o de Barjola.

Termina el libro con una pregunta, figura de una ambigüedad y de una ausencia que se intuye en la respuesta: “¿Qué hora es ésta, qué yerba crece en nuestra juventud?” (285). Porque la muerte es sobre todo lo incumplido, la interrogación que nos alcanza

con la inercia urgente de su anticipación, y en ella se gesta la escritura de Antonio Gamoneda.

## OBRAS CITADAS

- ANCET, J., “El éxtasis blanco”, *La alegría de los naufragios*, 5-6, pp. 287-292, 2001
- GAMONEDA, A., “Poesía y conciencia. Notas de una revisión”, *Ínsula*, 204, noviembre, 1963, p. 4.
- , “Preguntas a Antonio Gamoneda” [entrevista], *El Imparcial*, 9 de julio, 1978, p. 26.
- , *Edad (Poesía 1947-1986)*, ed. de Miguel Casado, Madrid, Cátedra, 1987.
- , *El cuerpo de los símbolos*, Madrid, Huerga & Fierro, 1997.
- , *Conocimiento, revelación, lenguajes*, León, I. E. S. “Lancia”, 2000.
- BOUSOÑO, C., *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1976<sup>6</sup>, 2 vols.
- CABO ASEGUINOLAZA, F., “Entre Narciso y Filomela: enunciación y lenguaje poético”, en CABO ASEGUINOLAZA, F. y GULLÓN, G. (eds.), ed. cit., 1998, pp. 11-39.
- y GULLÓN, G. (eds.), *Teoría del poema: la enunciación lírica*, Ámsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998.
- (ed.), *Teorías sobre la lírica*, Madrid, Arco/Libros, 1999.
- CASADO, M., “Introducción” a GAMONEDA, A., ed. cit., 1987, pp. 7-65.
- , “Seis poetas de las periferias”, *Fetasa*, 6, 1991, pp. 7-23.
- COMBE, D., “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía”, en CABO AGUESINOLAZA, F. (ed.), ed. cit., 1999, pp. 127-153.
- CULLER, J., *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*, Barcelona, Anagrama, 1978.
- DONCEL, D. et al., *Antonio Gamoneda*, Madrid, Calambur, 1993.
- DURAND, G., *Las estructuras antropológicas de lo imaginario: introducción a la arquetipología general*, Madrid, Taurus, 1981.
- FERRATÉ, J., *Dinámica de la poesía. Ensayo de explicación, 1952-1966*, Barcelona, Seix Barral, 1968.

- GARCÍA JAMBRINA, L. (ed.), *La promoción poética de los 50*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000.
- HEIDEGGER, M., *El ser y el tiempo*, trad. de J. Gaos, México, FCE, 1951. Manejo también la edición alemana: *Sein und Zeit*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1977.
- LABORDETA, M., *Obra completa*, ed. de Clemente Alonso, Barcelona, Libros de la Frontera, 1983, 3 vols.
- LEVIN, S. R., *Estructuras lingüísticas de la poesía*, Madrid, Cátedra, 1979<sup>3</sup>.
- MARTÍNEZ BONATI, F., *La estructura de la obra literaria. Una investigación de filosofía del lenguaje y estética*, Barcelona, Seix-Barral, 1972.
- MARTÍNEZ GARCÍA, F., *Gamoneda: una poética temporalizada en el espacio leonés*, León, Universidad de León, 1991.
- MARTÍNEZ RUIZ, F., “Descripción de la mentira”, *ABC*, 5 de octubre, 1978, p. 37 [reseña].
- MAYORAL, J. A. (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco/Libros, 1987, pp. 137-149.
- MOLINA, C. A., “Antonio Gamoneda: ‘Escribir es una tarea alquímica’ ”, *Diario 16/Culturas*, 1988, pp. I-II [entrevista].
- OOMEN, U., “Sobre algunos elementos de la comunicación poética”, en MAYORAL, J. A. (ed.), ed. cit., 1987, pp. 137-149.
- OTERO, B. de, *En castellano*, Barcelona, Lumen, 1977.
- PARÁISO, I., *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, Madrid, Gredos, 1985.
- PERELMAN, Ch. y OLBRECHTS-TYTECA, L., *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, Madrid, Gredos, 1989.
- PERSE, S.-J., *Poemas (Anábasis. Exilio. Crónica. Canto para un equinoccio)*, ed. bilingüe de Enrique Moreno Castillo, Barcelona, Lumen, 1988.
- PRIETO DE PAULA, A. L. (ed.), *Poetas españoles de los cincuenta. Estudio y antología*, Salamanca, Colegio de España, 1995.
- QUEVEDO, F. de, *Un Heráclito cristiano. Poemas a Lisi*, ed. de Ignacio Arellano y Lia Schwartz, Barcelona, Crítica, 1998.
- RODRÍGUEZ, I., “La escritura del cuerpo”, *Un ángel más*, 2, 1987, pp. 117-132.
- SCHOPENHAUER, A., *El mundo como voluntad y representación*, Barcelona, Orbis, 1985, 2 vols.



STIERLE, K., “Lenguaje e identidad del poema. El ejemplo de Hölderlin”, en CABO AGUESINOLAZA, F. (ed.), ed. cit., 1999, pp. 203-268.

VILAS, M., “La muerte, y su hermano el miedo: la edad de Antonio Gamoneda”, en DONCEL, D. *et al.*, ed. cit., 1993, pp. 49-60.

VILLENA, L. A. de, “Acercamiento a Gamoneda”, *El Urogallo*, 15-16-17, agosto-septiembre, 1987, pp. 121-122.

\* \* \*