

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
ESCUELA DE LENGUA Y LITERATURA**

**DISERTACIÓN FINAL
PREVIA A LA OBTENCIÓN DE LA LICENCIATURA
EN COMUNICACIÓN CON MENCIÓN EN
LENGUA Y LITERATURA**

TEMA:

**“Todos mis actos en el espejo de la muerte”:
muerte y contingencia en
Descripción de la mentira de Antonio Gamoneda**

JOSÉ LUIS ASTUDILLO PÁRRAGA

DIRECTORA: DRA. MERCEDES MAFLA

Quito, 2013

La imperfección es la cima

Yves Bonnefoy

Agradecimientos:

A Patricio Briceño –amigo verdadero y maestro–, por presentarme a Antonio Gamoneda y a otros tantos poetas y músicos muy queridos, durante varios años de amistad.

A Mercedes Mafla –gran profesora, lectora lúcida y apasionada–, por compartir sus conocimientos, su visión crítica y su amor por la literatura.

A mi papá, por su apoyo económico y su paciencia durante –e incluso después de– mis estudios.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I.....	10
1.1. Poesía ante la muerte.....	10
1.2. El despertar del pájaro mortal	14
1.3. El silencio y sus círculos: <i>Descripción de la mentira</i>	22
CAPÍTULO II	25
2.1. Verano: la reunión con los residuos	25
2.2. Otoño: la reflexión bajo los árboles de la quietud.....	37
2.3. Invierno: largas acusaciones bajo la nieve	44
2.4. Primavera: la yerba que crece en la juventud.....	51
CONCLUSIONES	57
BIBLIOGRAFÍA	60

INTRODUCCIÓN

Tanto los críticos como los lectores no especializados de la obra de Antonio Gamoneda, coinciden en que *Descripción de la mentira* es su libro más importante –sólo el *Libro del frío* (1992) rivaliza, tal vez, con este inagotable poema. A pesar de que en 1977 –año de su publicación– cosechó solamente algunas reseñas, este poema extenso se ha erigido, con el paso de los años, como la cumbre de su obra poética, y como el punto de inflexión que divide su producción anterior –conformada por libros como *Subelevación inmóvil* (1960) y *Blues castellano* (1982)– de volúmenes como *Lápidas* (1986) o *Arden las pérdidas* (2003), que representan una profundización de los hallazgos estilísticos, pero sobre todo temáticos, que el poeta ofreció en *Descripción de la mentira*.

El desconocimiento y la falta de difusión de la obra de Gamoneda ya han sido subsanados, y con creces. No es necesario mencionar con detalle que, durante varios años –aproximadamente hasta la publicación de *Edad* (1987)–, sus libros pasaron casi inadvertidos, y su nombre no se incluía junto al de otros poetas de la llamada “Generación del 50” como Claudio Rodríguez o José Ángel Valente. Para Gamoneda:

La llamada “Generación del 50” no es el resultado de un estilo colectivo (...) Entre los “legítimos” del 50, (...) la afinidad procede más que nada de la amistad. Y de otra cosa importante, que no sé si ya se ha dicho: son la primera hornada de poetas jóvenes coincidente en la negatividad en relación con la dictadura derivada de la guerra civil. Pero, por otra parte, a la larga –puede que también a la corta– se parecen muy poco entre sí. (Gamoneda, 1997, p. 183)

“El escritor es lo opuesto al grupo” (1994, p. 156), escribió José Ángel Valente, y añadió: “Cronológicamente pertenezco a eso que se ha llamado la “generación de los 50” –

y cada vez que escucho tal cosa me recorre un escalofrío: me parece que son cincuenta tíos que vienen a caballo y amenazan con atropellarse” (1994, p. 158). Resulta paradójico que dos de los poetas más importantes de dicha generación, con obras que han superado la prueba del tiempo –a diferencia de la de otros autores como J. M. Caballero Bonald, Alfonso Costafreda o José María Valverde–, hayan manifestado su disconformidad con esa denominación. Además, es revelador que Gamoneda no haya sido incluido en *El grupo poético de los años 50 (Una antología)*, de Juan García Hortelano, y hoy sea uno de los poetas españoles más leídos y con un gran número de estudios dedicados a su obra.

Un poema con tanta calidad y materia de análisis como *Descripción de la mentira* tuvo una acogida más bien tibia. Sin embargo, desde hace algunos años, los estudios sobre la obra Gamoneda, las entrevistas, las reseñas y los homenajes, son abundantes. Esto sugiere un reconocimiento público de la importancia del poeta español, y es una muestra de la popularización y el mayor alcance de sus libros.

Uno de los problemas que se derivan de la situación mencionada anteriormente, es la falta de argumentos nuevos, es decir, de nuevas vías para el análisis, de nuevos puntos de estudio. Se da por sentada la importancia de la obra de Gamoneda, pero no se renuevan las explicaciones que se necesitan para sostener dicha afirmación. La mayoría de los estudios de su obra, salvo algunas excepciones –como la de Miguel Casado, por ejemplo–, se nutren del lugar común y se toman demasiadas licencias para hacer afirmaciones riesgosas, pero que no aportan un nuevo horizonte ni un nuevo argumento que revitalice la calidad de los textos.

En el caso de *Descripción de la mentira*, se puede afirmar que las vías de acceso al poema han sido, sobre todo, dos: el relato poético que la memoria hace de la Guerra Civil y

de los episodios personales –cargados de culpa, indignación e impotencia–, y, por otro lado, la confirmación del fracaso de las verdades históricas y las consecuencias –muerte, resignación– que esa época nefasta dejó en la conciencia del poeta y en el pueblo español. Hay que añadir, además, el excesivo detenimiento en la composición versicular, nada extraña si se toma en cuenta que Octavio Paz escribió los poemas de *La estación violenta* entre 1950 y 1955, además de que el propio Gamoneda ha aceptado la influencia estilística de poetas franceses como Rimbaud o Saint-John Perse. Es necesario mencionar también que esos poemas de Paz sí se nutrieron del surrealismo, algo que no ocurre, en absoluto, con *Descripción de la mentira*. También es frecuente el detenimiento en las llamadas «imágenes visionarias» o en los «bloques rítmicos», definiciones que ni siquiera se aproximan a la comprensión del estilo o del decir propio que adquiere el poeta español. El hallazgo del estilo personal o de los recursos que Gamoneda utiliza en *Descripción de la mentira*, no es solamente el resultado de un trabajo con el lenguaje: es producto de experiencias vitales, de necesidades inenabarrables, de profundos cuestionamientos sobre la relación que mantienen las palabras con la existencia. El estilo personal, el decir propio de un poeta, su dicción característica, es lo más importante que tiene, es lo que busca con trabajo y sin descanso para poder expresarse y fundir así sus influencias, su ética, su estética, y convertirse en un gran poeta. Esas dos definiciones mencionadas antes, no pueden reducir este proceso al análisis meramente textual o a la aplicación de recursos teóricos sobre una determinada dicción.

La poesía de Gamoneda tiene algunos rasgos específicos que han sido mencionados en casi todos los estudios de su obra. El primero es “el uso de imágenes que operan por extrañamiento, ofreciéndonos una percepción inédita e imprevisible de la realidad” (Suñén,

1993, p. 59). El segundo es el “manejo de palabras cargadas con valor simbólico, pero se trata de un simbolismo con un solo miembro: el símbolo es, en su naturaleza, aquello mismo que simboliza. Dicho de otra manera: es símbolo de sí mismo” (Gamoneda, 1997, p. 27). Sin embargo, el estudio de estos rasgos no abarca la complejidad ni la riqueza de un poema como *Descripción de la mentira*, porque su importancia trasciende los meros aspectos estilísticos o los recursos utilizados. Los estudios se han centrado demasiado en estos últimos puntos, y han descuidado las transformaciones del pensamiento poético que se producen a lo largo del poema, y que representan una ruptura con la búsqueda anterior – plasmada, sobre todo, en *Subelevación inmóvil* y en *Blues castellano*.

El uso del versículo y los bloques rítmicos; las imágenes que, además de simbolizarse a sí mismas y conformar una cronotopía personal, nos abren otros aspectos de la realidad y la existencia; el uso de símbolos y la mención de colores y seres; todo esto que se hace patente en *Descripción de la mentira* y en los libros posteriores, tiene su raíz en la transformación del pensamiento poético del autor, alrededor de la finitud y la muerte.

Al detenernos en el cuestionamiento que hace Gamoneda de la importancia definitiva que tienen la finitud y la muerte en la vida y en la poesía, todas las transformaciones que presenta su escritura con respecto a los libros anteriores adquieren una nueva dimensión. Éste es tan sólo uno de los muchos caminos que ofrece un libro tan rico como *Descripción de la mentira*, y esta tesis será un recorrido por dicho camino. Se expondrá la relación incuestionable entre la poesía y la muerte, y se hará un recorrido por los poemarios que Gamoneda escribió antes de *Descripción de la mentira*, ya que en ellos se perfilan varias preguntas, conflictos y respuestas transitorias, que serán profundizados y resueltos en este último. Finalmente, se analizará el poema, dividiéndolo en las cuatro

estaciones en las cuales se desarrolla la búsqueda, y presentando los rasgos distintivos de cada una, que, en definitiva, son los rasgos de cada parte de un proceso que incorpora, de manera concluyente, a la muerte y a la finitud en la poesía y en la existencia.

CAPÍTULO I

1.1. Poesía ante la muerte

La poesía se nutre de lo imposible. Acariciar la eternidad del instante fugitivo, reconciliar los contrarios que nos habitan, vivir la plenitud del amor hacia una persona única, ser partícipes de la belleza y penetrar su misterio, son algunos deseos que la alimentan, porque en ellos se revelan la presencia y la unidad. La función de lo imposible en el acto poético no es otra que afirmar la naturaleza humana en el tiempo, y buscar la presencia de nuestra condición fundamental en esos momentos de unidad en los que la vida y la muerte se reconcilian. La poesía no puede fijar esos momentos, no puede extraerlos del tiempo, pero “el poeta puede recordarnos que esta presencia es una experiencia posible, puede despertarnos su apetito, mantener abierto el sendero que hacia ella conduce” (Bonney, 1998, p. 53). Por eso la poesía jamás trafica con la eternidad. No puede prescindir de las condiciones fundamentales del hombre: su inconclusión y su finitud. Ella debe ser fiel a este mundo, al único mundo posible. Aquí la unidad sólo puede ser tenuemente columbrada, aquí la plenitud se alterna con el deseo, y la permanencia o lo eterno son quimeras nocivas. La poesía debe ser fiel al hecho de que nada permanece, debe afirmar que la unidad y la presencia existen, pero alternándose con el deseo y el hambre de existir inherentes a todos los hombres.

A diferencia de los consuelos de las religiones, y de la negación que subyace en la mayoría de los sistemas filosóficos y en todas las ideologías, la poesía es palabra en el tiempo, y las simientes a partir de las cuales se desarrolla son la finitud y la muerte, ambas

condiciones esenciales del hombre: “la poesía no se propone consolar al hombre de la muerte sino hacerle vislumbrar que vida y muerte son inseparables: son la totalidad. Recuperar la vida concreta significa reunir la pareja vida-muerte” (Paz, 1999, p. 327). La vida se realiza en la muerte y nuestra existencia consiste en vivir muriendo. Al mismo tiempo, la muerte completa la vida, el instante es único y precioso, y al enfrentar la certeza de la finitud podemos acceder a una visión más amplia de nuestro propio estado:

el acto poético muestra que ser mortales no es sino una de las caras de nuestra condición. La otra es: ser vivientes. El nacer contiene al morir. Pero el nacer cesa de ser sinónimo de carencia y condena apenas dejamos de percibir como contrarios la muerte y la vida. Tal es el sentido último de todo poetizar. (Paz, 1999, p. 200)

Frente al ser indiviso, inmóvil y eterno, el acto poético confirma al hombre como un ser plural, lanzado a los contrarios que lo constituyen. Un ser en constante movimiento hacia la conquista de su ser, y que no deja de caminar hacia la muerte siendo siempre otro y el mismo: “el hombre es lo inacabado, aunque sea cabal en su misma inconclusión; y por eso hace poemas, imágenes en las que se realiza y se acaba sin acabarse del todo nunca” (Paz, 1999, p. 325). Fuera de la negación que representa la sed de eternidad y permanencia, el poema es palabra en el tiempo y confirmación de la naturaleza humana: es vida y muerte, pasado y presente, lo evidente y lo innombrable. Y el estado en el que estos aspectos dejan de ser percibidos como contrarios, no es la vida eterna. Es tiempo y está aquí. Es la única vida posible y a ella le canta la poesía.

El poema debe abrir la posibilidad de “un vivir que implica y contiene al morir” (Paz, 1999, p. 200), y para ello no debe erigir a la pureza, ni a la permanencia, ni a la eternidad, sino al tiempo, como su nutriente: “el decir poético, chorro de tiempo, es

afirmación simultánea de la muerte y la vida” (Paz, 1999, p. 192). La palabra poética “es ritmo, temporalidad manándose y reengendrándose sin cesar” (Paz, 1999, p. 192), como el propio hombre. Vivir es avanzar hacia el encuentro de lo extraño, hacia la consecución constante y jamás consumada de nuestro propio ser; es dar la cara a la muerte. La poesía, entonces, “abre la posibilidad de ser que entraña todo nacer; recrea al hombre y lo hace asumir su condición verdadera, que no es la disyuntiva: vida o muerte, sino una totalidad: vida y muerte en un solo instante de incandescencia” (Paz, 1999, p. 201).

La certeza de la finitud y la presencia de la muerte se encuentran en la raíz de la escritura de Antonio Gamoneda, y son su germen y su horizonte. Lejos de ser una obsesión morbosa o una negación de la vida, “usar de la muerte para el trabajo literario no es trámite leve ni frívolo: se trata de conjurar el miedo” (Gamoneda, 1997, p. 172). La muerte no es la sombra difusa y lejana, sino la luz bajo la cual todo adquiere su finalidad: “la poesía en la perspectiva de la muerte (...) es asunto de muchos (mejor dicho: asunto de todos, quieran o no quieran)” (Gamoneda, 1997, p. 29). Pero la muerte es también vacío, el espacio abierto de lo desconocido, el misterio sin reservas de la finitud, y es natural que aparezca el miedo. La actitud cobarde frente a este miedo es la raíz de los sistemas de pensamiento idealistas, es el germen de la mayoría de religiones y el fundamento de las ideologías. Los partidarios de las verdades absolutas y los sistemas ideales, los traficantes de la vida eterna, pretenden negar o minimizar la muerte y así arrebatarse al hombre su naturaleza: “porque morimos en este mundo y para negar el destino, el hombre ha construido (...) viviendas lógicas en las que los únicos principios aceptables son los de permanencia e identidad” (Bonney, 1998, p. 29). Frente a esos intentos desesperados por negar al hombre y su condición mortal, la

poesía afirma que “la vida, aun en sus momentos de mayor exaltación, lleva en sí la imagen de la muerte” (Paz, 1999, p. 192).

Para Gamoneda “la poesía no sería posible –no existiría– si no supiésemos que vamos a morir” (1997, p. 26). Si “temporalización y memoria” –como escribió en *El cuerpo de los símbolos*– “son los datos necesarios en la obra poética” (1997, p. 23), se puede deducir que la finitud y la muerte son las condiciones bajo las cuales nace su escritura. La temporalización “posibilita una conducta «musical» del lenguaje, es decir, una composición en el tiempo” (Gamoneda, 1997, p. 23). La poesía desconoce lo eterno, es tiempo manando y reengendrándose, y su fuerza y sus revelaciones son posibles únicamente porque su materia primordial es el mundo finito. La memoria, por otro lado, “es siempre *conciencia de pérdida* (...) conciencia de consunción del tiempo correspondiente a la vida y, por esto mismo, *conciencia de ir hacia la muerte*” (p. 24). La obra de Gamoneda se alimenta de esta certeza y su palabra poética –que como toda poesía, e independientemente de su contenido expreso, “afirma la vida de esta vida” (Paz, 1999, p. 191)– está sujeta al destino inexorable de la muerte. Sus poemas –fieles a la condición del hombre, chorros de tiempo– son revelaciones de “la presencia del mundo y de la experiencia en la desnudez de la finitud” (Casado, 2009, p. 231). Y la memoria expresada en ellos –recuerdo de lo que dejó de ser, vivir que contiene al morir– “es conciencia de tránsito, (...) conciencia de ir hacia la muerte” (Gamoneda, 1997, p. 26). Finitud y muerte son las alas de la poesía de Antonio Gamoneda.

1.2. El despertar del pájaro mortal

Vida y obra, para el poeta, son una sola experiencia. La obra auténtica se nutre de las revelaciones vitales, de la pasión y la profundidad con que se asumen las experiencias y el deseo de ser un hombre íntegramente. La vida se cumple y se propaga hacia nuevos horizontes gracias a las puertas que abre el trabajo con la poesía, ese “decir vivo en la vida” (Paz, 1999, 191). El poeta se busca, se encuentra, se transforma, crece, y el territorio en el que se producen estas revelaciones de su obra y de su ser, no es otro que su propia vida. También es cierto que la poesía trabaja con intuiciones y vagos cuestionamientos que se confirman o se descartan con el paso de los años. La finitud y la muerte, por ejemplo, han sido en la obra de varios poetas jóvenes, más que realidades vividas, intuiciones y preguntas. Intuiciones y recursos estéticos, más que certezas y fundamentos. La obsesión de Gamoneda por la finitud y la muerte, al contrario, ha sido siempre auténtica, porque su vida y su obra estuvieron marcadas, desde el inicio, por la pérdida y la ausencia.

Antes de que cumpliera un año, su padre ya había fallecido, y el peso de esa ausencia nunca se desvaneció –varios años después, la muerte del padre se transfigurará en la conciencia de su propia e inminente desaparición. En la niñez, y a través de los barrotes fríos de su balcón, pudo presenciar el terror perpetrado durante la Guerra Civil: “el miedo, los gritos de las familias, la sangre en la calle” (Gamoneda, 1997, p. 171). La muerte, para Gamoneda, no se presentó como un conocimiento adquirido con el paso del tiempo: fue una realidad feroz, expuesta ante sus ojos. Los presos, que caminaban dispuestos en hileras frente a su ventana, eran conducidos hacia la ejecución. Otros hombres decidían la muerte de aquellos que pensaban distinto a la verdad imperante; el asesinato era un trámite

cotidiano. Debido a esto, los residuos vitales, la visión de la propia existencia a la luz de la finitud, y la tiranía de la verdad excluyente, configuraron su pensamiento y su sensibilidad, que “se desarrollaron contaminados” (Gamoneda, 1997, p. 171) por esas experiencias. “Cuando yo tenía dieciocho años, o menos, mis apelaciones a la muerte no eran (...) desmotivadas” (1997, p. 171), escribió en *El cuerpo de los símbolos*.

En *La tierra y los labios* –apartado que recoge sus primeros poemas– la certeza de la finitud y la presencia de la muerte ya son intuiciones visibles en la experiencia del amor y en la escritura: “Únicamente porque muere, canta/ mi palabra desnuda y retorcida” (Gamoneda, 2010, p. 41). Más que una certeza, los versos anteriores transmiten una fatalidad melancólica, una resignación poco profunda. En este grupo de textos “se perfila una identidad (...) entre el amor y una sensación de pérdida incorporada a la vida” (Casado, 2009, p. 231). La unión amorosa jamás se consume y el deseo insatisfecho es el germen del poema. La finitud, a través de la pérdida, está estrechamente relacionada con el amor: “Como un ángel te vas; como la oscura/ juventud del dolor” (Gamoneda, 2010, p. 41). La amada es un espectro más que una presencia, y el deseo concluye en la voluntad derrotada y no en la consumación del encuentro erótico. La verdadera destinataria de los versos es la finitud, porque en su ribera desemboca el agua de la pasión truncada por la ausencia: “En ti acaba la noche, en tu ribera,/ el agua amante y la pasión mordida,/ y, en tu boca, mi boca verdadera” (Gamoneda, 2010, p. 41). El contacto con la amada fue un encuentro y nada más, un relámpago y un trueno, y el resto simplemente un brillo pálido y un eco. Ante esto, la palabra del sujeto poético “como un puño, se levanta” (Gamoneda, 2010, p. 41), cerrada, solitaria, sin considerar la posibilidad de otra mano en su mano abierta. La boca verdadera del canto en la boca de la pérdida; dispuestas, ambas, hacia el ocaso. En los textos de amor

insatisfecho de *La tierra y los labios*, “la muerte se interioriza a través del final del amor, y acondiciona su futuro desarrollo en los textos de Gamoneda” (Alonso, 2005, p. 52).

Su primer libro, *Subelevación inmóvil*, representa, en palabras de Miguel Casado, “un programa de la voluntad, la respuesta a una exigencia urgente del deseo” (2009, p. 235). La resignación y la melancolía han sido reemplazadas por un enfrentamiento entre lo absoluto y lo instantáneo, entre las ideas y la muerte, y el deseo se erige en estos textos como el hilo conductor y la raíz del conflicto «inmóvil». “El cielo y lo aéreo” (Casado, 2009, p. 235) son las referencias máximas, los puntos a los que se eleva la mirada y a los que aspira llegar la palabra poética. La luz del cielo representa lo ideal. Los ojos “encienden/ su luz en la existencia/ reunida mirándose” (Gamoneda, 2010, p. 45), es decir, los ojos del pensamiento se iluminan mediante la contemplación –efectuada desde las alturas del aire– de la unidad imperturbable de la vida totalizada. El cielo despejado, azul, absolutamente luminoso, es convocado para que el pensamiento pueda vivir en su luz. Sin embargo, inmediatamente surge el contraste: “pero la luz/ es causa mortal” (Gamoneda, 2010, p. 45). A pesar del rechazo hacia la muerte que reflejaban los versos anteriores, la contradicción es inevitable: “El libro [*Subelevación inmóvil*] va desplegando un bullir de contradicciones y en ellas se trasluce un exasperado conflicto entre los ideales y los sentimientos y pensamientos del yo” (Casado, 2009, p. 211). La “existencia reunida”, cerrada a los vientos de la muerte, es “una criatura de luz/ fugitiva” (Gamoneda, 2010, p. 46) a la cual se dirige el sujeto poético, diciendo: “un instante/ baja a mi rostro, pon/ en mis labios tu cuerpo” (Gamoneda, 2010, p. 46). La luz total es un éxtasis continuo, anhelado por el deseo pero imposible ante la certeza de la muerte: “tú te vas siempre, dejas/ dorado el aire, ríes/ huyes siempre veloz”

(Gamoneda, 2010, p. 46) porque “gira el mundo y nosotros/ esperamos la muerte” (Gamoneda, 2010, p. 46).

En otro de los textos de *Sublevación inmóvil*, el invierno se presenta como una estación en la cual la vida asume la forma de “un dios sucio de profecías” que “desgarra la pureza con sus manos” (Gamoneda, 2010, p. 47) —en *Descripción de la mentira*, “bajo las cifras del invierno” (2003, p. 57) aguardarán las manifestaciones de la muerte. Más que como una certeza, como una intuición, Gamoneda sugiere una equivalencia entre lo divino y lo mortal. El “dios sucio de profecías” es el propio hombre: para él cada instante es único, divino, y su trabajo con las palabras —sucio, impregnado de tiempo— es aventurar profecías; no predicciones sino conjeturas sobre la conquista diaria de su ser, configuradas a partir de la memoria y el presente, de la conciencia de pérdida y la plenitud del instante. La pureza desgarrada en las manos humanas es la negación de lo absoluto y de lo eterno. La pureza no existe, todo está sucio de muerte. El zapato de quien regresa a casa tendrá en la suela el barro del mundo mortal. La realidad es rugosa, cambiante; no es lisa, ni perfecta. El desgarramiento de la pureza en las manos del hombre es la confirmación de su vida: posible y no acabada, abierta en su devenir, confirmada en la muerte. En los últimos versos del poema se sugiere, como a lo largo de todo el libro, el contraste entre lo eterno y lo mortal, en este caso mediante la percepción del silbido de un ruiseñor: “Oigo al ciego ruiseñor/ del invierno. Silba. Está/ creando luz entre el ramaje oscuro” (Gamoneda, 2010, p. 47). Al escuchar el silbido instantáneo del ave, el sujeto poético toma conciencia de su finitud. Pero la muerte es sugerida tan sólo como un ramaje oscuro, como algo todavía difuso frente a la luz de la vida. Vida y muerte se cumplen, hasta este punto, en una contradicción.

Después de contemplar el cielo, por fuerza la mirada tendrá que descender sobre la tierra oscura y la rutina diaria, sobre el trabajo y el cansancio, sobre la presencia de los seres que nos rodean. En *Blues castellano* se establece “un ámbito alejado de la abstracción idealista de *Subelevación inmóvil*” (Casado, 2009, p. 237). Gamoneda rechaza la búsqueda de una verdad estética y su palabra se adentra, con cierta inocencia, en el territorio de la comunidad aplastada por la injusticia social: “Mi canto está mal hecho/ como esta verdad, que está mal hecha.// Hagan ustedes la verdad mejor” (Gamoneda, 2010, p. 64). La verdad mal hecha es la necesidad inmediata: ¿cómo voy a detenerme –se pregunta el sujeto poético– a contemplar el cielo azul, buscando la luz pura, si “salgo de mi casa y hace frío/ y luego entro en el trabajo (...) y luego salgo al aire y es de noche/ y vuelvo a casa y no puedo vivir?” (Gamoneda, 2010, p. 73). La verdad no se hace con la luz inmaculada sino con el sudor y las manos sucias. La inocencia del sujeto poético, en este caso, se materializa en la búsqueda de una identidad común, somera, entre aquellos que viven experiencias semejantes a la suya. En *Blues castellano*, “la dureza física de las condiciones laborales, la expropiación del tiempo de la vida y la imposibilidad de decidir sobre el propio trabajo componen un escenario del absurdo, en que el *yo* se siente deshumanizado” (Casado, 2009, p. 240). Debido a esto el sujeto poético asume el riesgo de acercarse a la identidad colectiva, urgido por lo que contemplan sus ojos. Su deseo es refugiarse, junto a los «camaradas», en una indignación pacífica y “comprenderlos como a un solo ser,/ como si descansaran de la misma existencia,/ todos en el mismo sueño” (Gamoneda, 2010, p. 65). Hay, en este libro, “una propuesta de solidaridad en el dolor” (Casado, 2009, p. 240). Pero ésta y la conciencia social exacerbada, alejan al sujeto poético de la individualidad y, por lo tanto, de la muerte. La colectividad es una abstracción; sólo el individuo es presencia cierta,

y vive y muere. Distinta a la del libro anterior, en *Blues castellano* la idealización consiste en erigir a la fraternidad y al “indudable compromiso político” (Casado, 2009, p. 241) como gérmenes del poema. Es cierto, la realidad inmediata debe ser vivida y comprendida, pero eso no quiere decir que la palabra poética deba ahogarse en reclamos sociales o en meras exposiciones de la injusticia política. “La función de la poesía (...) es celebrar” (Bonney, 2007, p. 254), y esto implica “experimentar, (...) unir, (...) escuchar igualmente el gozo del instante que la amenaza de la hora, (...) existir tanto como hablar, (...) buscar, de hecho, reconocer” (Bonney, 2007, p. 254). El poema debe asumir el conflicto –por instantes resuelto en la poesía y el amor– que existe entre la vida y la muerte, el gozo y la amenaza, el tiempo y la plenitud. Incluso la poesía más oscura debe guardar el brillo de la esperanza, la certeza de los instantes que otorga la vida y en los cuales entrevemos el abrazo de los contrarios que nos habitan. No debe absolutizar ninguna experiencia, cerrarse a los vientos. Toda poesía debe saber buscar, pero sobre todo, saber re-conocer, salvar en los residuos a la vida, y eso implica trascender –no negar o esquivar– las condiciones dolorosas mediante una afirmación de la existencia. La conciencia –y también la poesía– consiste en asumir ese conflicto.

Pero en *Blues castellano*, el sujeto poético no está listo para asumirlo. Al contrario, sobre las manos de la madre –símbolos de la oscuridad previa al nacimiento, protección frente a la brutalidad de las cosas en la luz– él busca el “descanso de ser hombre” y dice: “cuando mi cabeza cuelga sobre la tierra/ y ya no puedo más y está vacío/ el mundo, alguna vez sube el olvido/ aún al corazón./ Y me arrodillo/ a respirar sobre tus manos” (Gamoneda, 2004, p. 69). En la arremetida del olvido y el paso del tiempo, frente a la visión del cambio en el mundo, el sujeto poético se refugia sobre las manos de la madre y

busca la oscuridad del escondite, el silencio. Cuando ya no puede más, huye, e increpa a sus «camaradas»: “aunque haya sol sobre la tierra, (...) no vayáis nunca solos a la carretera del norte” (Gamoneda, 2010, p. 79). Se aleja de la luz del tiempo –fuente de la poesía– y persigue la oscuridad del silencio. Busca la negación del individuo en el refugio de la militancia y la ilusoria fraternidad. Sin embargo, como ocurre con todos los grandes poetas, las palabras se abren camino e imponen su luz y su exigencia. En *Blues castellano*, “la concepción de la militancia como pretensión moral, choca una y otra vez con (...) los deseos personales, con la dedicación a la escritura” (Casado, 2009, p. 243). Sentado a la orilla de un río, solo, el sujeto poético dice: “No escuchaba otro ruido que aquel ruido en la noche;/ no sentía en mí más que el sonido del agua./ ¡Tantos seres humanos, tan inmensa la tierra,/ y este ruido en la noche ha bastado para llenar mi corazón!” (Gamoneda, 2010, p. 80). El río como una respuesta viva de la claridad del tiempo y su transcurrir, el sonido transparente de las aguas como la unión de la vida y la muerte en el instante, llenan el corazón. No son las denuncias sociales, no son los discursos políticos ni la abstracción de lo colectivo: es el individuo frente a su pura existencia finita. El murmullo del río puede parecer algo simple, inasible, pero el correr de las aguas que llena el alma, y “lo que nosotros podemos entre las cosas del mundo, abierto el libro de vida, dejan de tener una realidad en potencia, (...) en contraste al vacío dejado por las palabras” (Bonney, 2007, p. 256). El vacío del discurso político y la denuncia, las palabras abstractas de la militancia, son reemplazados por la presencia de la vida, por la existencia plena y la conciencia del tiempo.

El poeta es “el hombre cuyo oficio y vigilancia/ es la vida” (Gamoneda, 2010, p. 70). Sin embargo, en *Blues castellano* este es un horizonte por explorar, y prueba de ello es

el uso del condicional para intuir que quien escribe poesía, debe establecer a la esperanza – frente a la negación de la presencia viva–, al conflicto entre el gozo y la pérdida, y a la certeza del paso del tiempo, como fundamentos de su vida y su obra, a pesar de la evidente miseria humana. Ese hombre “dormiría/ sobre todas las cosas: las miserias/ y las humillaciones y el olvido” (Gamoneda, 2010, p. 70). Pero estas palabras son simplemente una intuición, preguntas lanzadas al aire desde la incapacidad de asumir el conflicto entre la pérdida y la luz de lo vivo: “El hombre cuyo oficio y vigilancia/ es la vida ¿qué hará, cómo podría/ subirse encima de la enfermedad,/ comprender y luchar?” (Gamoneda, 2010, p. 71). La respuesta no está disponible. El sujeto poético, en este libro, no elige ni la poesía – conflicto y abrazo de los contrarios–, ni la militancia colectiva –negación–: “Bajé los ojos/ ante el mundo. Cubrí con una sombra/ mi vergüenza y mi pena. Me dispuse/ a una fraternidad sin esperanza” (Gamoneda, 2010, p. 71). Se sugiere ya la retracción previa a la explosión vital de *Descripción de la mentira*. Ante la luz que bañará los residuos vitales en este último, los versos anteriores confirman la indecisión y la huida del conflicto: la sombra cubre la vergüenza y la pena; la luz de la vida y el tiempo están lejos. Lo que queda, entonces, es una fraternidad rota. La sombra de la colectividad resulta en la soledad ajena a la esperanza idealista, pero todavía renuente a la presencia de la finitud y la muerte. En *Descripción de la mentira*, Gamoneda afrontará la certeza de que el poeta debe continuar, fiel a su convicción, y “hacerse fuerte en los residuos, transformar la necesidad en virtud” (Casado, 2009, p. 249).

1.3. El silencio y sus círculos: *Descripción de la mentira*

Entre *Blues castellano* y *Descripción de la mentira* hay –salvo algunos poemas escritos entre 1967 y 1970– un silencio de más de seis años. Como el silencio de Rimbaud –después de colocar el punto final a su último poema–, o el silencio de Celan –después de arrojar al río Sena–, estos años de mutismo en la obra de Gamoneda tienen un significado germinal en *Descripción de la mentira*, y por lo tanto, en toda su obra. El propio poeta ha dicho que este libro “procede del silencio” (1997, p. 177). El espacio en el que las palabras se revelan es justamente ése: el silencio. Es el antecedente y el destino de todo decir. El poeta, a pesar de que no escriba, es visitado por imágenes, palabras, recuerdos, semillas de escritura: “Cuando no puedo escribir, cuando no me atrevo a escribir, (...) entonces estoy en una situación de silencio, pero este silencio está constantemente referido, está poblado por la necesidad, por la voluntad de vivirlo poemáticamente” (Gamoneda, 1993, p. 141). Esto quiere decir que el poeta interioriza sus experiencias, sus lecturas, sus reflexiones estéticas y su relación con las palabras, para alimentar su poesía en el espacio del silencio, que es “el espacio de la memoria, el de la duda, el del miedo...” (Gamoneda, 1997, p. 184). Los poemas son el producto de una conciencia apasionada, pero crítica al mismo tiempo. Los textos momentáneamente definitivos son el resultado de continuas revisiones, de actualizaciones obsesivas y una maduración intensa, sobre todo en el caso de Gamoneda y en el de todos los grandes poetas desde Virgilio. En *Descripción de la mentira*, el silencio anterior a la “expansión” (Casado, 2009, p. 235) es un tiempo en el que se cuestiona la poesía anterior, que dirigía su mirada hacia horizontes vitales y estéticos en los que latía lo ideal, lo puro y lo abstracto. Es un tiempo de nutrición, pero también de huida, y de un

profundo conflicto interno. Ya en *Blues castellano* se prefiguraba este silencio, el más prolongado de toda la obra del poeta.

Es muy difícil leer la obra de Rimbaud sin considerar su abandono definitivo de la escritura. De igual manera, el correr del río al que se arrojó Celan, más que un dato biográfico, es una clave adicional para abordar su obra sin temor a equivocarnos o a traicionar a sus palabras. Tanto la situación del poeta francés como la del rumano son decisivas, y no tienen nada de fortuito: vida y obra están entrelazadas allí porque el poeta así lo decidió. Ambos sucesos marcan sus respectivas obras. Tal vez Rimbaud abandonó la escritura, no por indiferencia o apatía, sino para abrazar la realidad rugosa y significar algo más. Tal vez Celan se lanzó al Sena porque el instante del decir pleno –que tanto buscó– pudo significar para él un abrazo de los complementarios vida-muerte, y el correr de las aguas fue una respuesta palpable frente a sus continuas inquietudes. En el caso de Gamoneda, este silencio prolongado significó un duro cuestionamiento de la palabra poética y de las preguntas y respuestas que ésta puede proporcionar frente a la certeza de la finitud y la muerte: ¿qué sentido tiene la vida si todo está condenado a morir, si las verdades devienen mentiras, si lo que queda de los antiguos ideales son simplemente residuos? El silencio del poeta español representa un conflicto, entre las propuestas vitales y estéticas de sus libros anteriores, y la realidad mortal que vivía y que estaba ante sus ojos. Es, además, el espacio en el que se fragua su obra más importante y más ambiciosa. Es el antecedente de la ruptura entre la búsqueda de los primeros libros y la adquisición de un decir y un lenguaje propios –que irá desarrollando hasta su último libro, publicado en 2012. Es, en suma, el espacio previo a la experiencia capital de su obra y un tiempo en el que revisó profundamente sus convicciones. Como en el caso de Rimbaud y de Celan –

guardando las diferencias respectivas–, el silencio de Gamoneda es importante, es una clave adicional para abordar su trayectoria. Y, sin duda, su mención constituye la parada previa e ineludible para adquirir una perspectiva adecuada y así comprender la cúspide de su obra poética.

Después del silencio y la retracción, *Descripción de la mentira* comienza en verano. A lo largo de todo el poema se sucederán el verano, el otoño y el invierno, hasta llegar, finalmente, a la primavera, a la hierba verde renacida. El cambio de estación es movimiento: de la Tierra alrededor del Sol, y de la voz poética, desde los instantes posteriores al silencio hasta el pacto con la vida en la perspectiva de la muerte. Frente a la quietud, la oscuridad y el mutismo, se produce la sucesión de las estaciones y aparece un territorio luminoso, lleno de movimiento y residuos vitales, que despierta el canto del poeta. Ya no son versos, sino versículos los que conforman este largo poema. La huida que se sugirió en *Blues castellano* es reemplazada por un diálogo con los residuos y los seres mortales, por una conciencia de la imposible pureza de lo vivo, por una batalla contra esa degradante hambre de lo inmutable que es avivada por discursos y palabras entregados a la ilusión de una verdad inmortal.

CAPÍTULO II

2.1. Verano: la reunión con los residuos

El verano se erige como un territorio donde el sujeto poético toma conciencia de lo que lo rodea: seres finitos y cuerpos mortales, residuos de ideales desgastados, la efervescencia de la vida, y la muerte como germen y fin de la existencia. Hay varios factores importantes en esta primera estación, pero uno es fundamental: la luz del sol:

Siéntate en medio de las ruinas, siéntate con dulzura en el medio o al borde de las ruinas.

Son nuestra única propiedad y yo comienzo a distinguir algunas semillas y láudano y ciertos coágulos obedientes al ejercicio de la luz. (2003, p. 37)

“La luz es una unidad perceptible. Cuanto más luz hay a nuestro alrededor, más alertas estamos a las situaciones del mundo, a sus diferentes aspectos, al misterio del tiempo” (Bonney, 1998, p. 250). El estado previo al inicio de *Descripción de la mentira* fue el silencio, y el ambiente en el que se produjo esa retracción fue la oscuridad. En ciertos momentos de *Blues castellano*, esa oscuridad fue mencionada como un refugio anhelado por el sujeto poético –incapaz de aceptar el conflicto entre el gozo de la existencia y la finitud, entre la verdad general e inmutable y la movilidad y la contradicción de lo vivo. La oscuridad era un símbolo de la huida, un refugio donde resguardarse –vanamente– de la muerte, y por lo tanto, de la propia vida. Gracias a la luz del verano, el sujeto poético toma conciencia y observa. Se apropia del espacio y de las ruinas de lo inmutable a través del

cuerpo. Habla en el tiempo y reconoce las semillas de la vida y el fluir de la sangre antes coagulada.

El instante en el que inicia esta “expansión poderosísima” (Casado, 2009, p. 235) es descrito en un versículo que anticipa el estado material del territorio en el que se desarrollará el texto, y el estado espiritual del sujeto poético:

El óxido se posó en mi lengua como el sabor de una desaparición. (2003, p. 9)

El hecho de que el óxido se haya posado en la lengua –lugar simbólico del canto– sugiere que las palabras anteriores han sido víctimas del paso del tiempo, y específicamente, de una corrosión que las ha debilitado como el óxido al hierro. Las palabras, entonces, ya no ignoran la finitud, y el «sabor» de la desaparición es el sabor de la memoria, de la “conciencia de pérdida” (Gamoneda, 1997, p. 24). Atrás quedaron la militancia y la pretensión de una identidad colectiva. Atrás quedó también la búsqueda de la oscuridad y la ocultación en el silencio. El tiempo se revela, desde el inicio, como una respuesta ante el fracaso de lo ideal y de lo abstracto.

El instante que describe el primer versículo de *Descripción de la mentira* representa el abandono definitivo del silencio y una alianza, todavía inconsciente, entre el canto y la certeza de la muerte. Si antes las sombras lo cubrían todo, y el sujeto poético anticipaba un movimiento de retracción y de huida, este largo poema es un encuentro con lo que queda de los ideales que se imaginó o se buscó en los libros anteriores:

escuché hasta que la verdad dejó de existir en el espacio y en mi espíritu,
y no pude resistir la perfección del silencio. (2003, p. 9)

“La mentira surge necesariamente de la imposibilidad de la verdad, de su final obligado” (Alonso, 2005, p. 64). En todo el poema “se puede establecer una asociación del término *verdad* con *quietud*, y del término *mentira* con *vida*” (Alonso, 2005, p. 67). La verdad niega el movimiento, la contradicción humana y la muerte. Castra y acalla. Pero nada es inmutable ni puro. La existencia se desborda en el cántaro de la verdad, se opone a ella, está poblada de contradicciones y recapitulaciones y mentiras. Esta certeza es la razón por la cual el sujeto poético no puede resistir «la perfección del silencio». Él no puede callar porque su existencia jamás se cumplirá totalmente. La vida lo reclama en los residuos, y aunque no escriba, sus pensamientos trabajan sobre las experiencias y los deseos. La posibilidad del silencio como consecuencia de una huida, además de ser un acto de cobardía, es un acto inhumano. La verdad ya no existe en el espacio ni en el espíritu, y el efecto es el renacimiento de las palabras encarnadas, conscientes de las contradicciones y el paso del tiempo. Antes

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

y hubo negación en los niños y en los que resistían 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 pezones que estuvieron en mis labios se endurecieron como sílice. (2003, p. 31)

Pero gracias al deseo de encuentro con lo mortal, gracias a la apertura hacia el territorio del verano:

Éste es el único día digno de ser vivido ya que todos los otros días fueron días de negación. (2003, p. 31)

El poeta mira el espacio a su alrededor y abandona el territorio sombrío, mudo, que habitó durante varios años:

He salido de la habitación obstinada.

Puedo hallar leche en frutos abandonados y escuchar llanto en un hospital vacío.

La prosperidad de mi lengua se revela en cuanto fue olvidado durante mucho tiempo y sin embargo visitado por las aguas. (2003, p. 10)

Lo que queda a la luz del verano son residuos, ruinas de las búsquedas anteriores, despojos de lo ideal y de esa fraternidad colectiva y abstracta. Pero a pesar de todo, la germinación de lo vital se sugiere con la presencia de la leche y el llanto. La vida plena, la existencia concreta, la relación del hombre con los elementos y su condición, es un niño indefenso ante la arremetida de los discursos del poder –hambrientos de absoluto y de dominación– que espera ser alimentado con palabras que no hayan pactado con la tortura. Si el sujeto poético observa a su alrededor, verá que la vida se abre camino a través de las continuas negaciones que la acechan, y por eso su «prosperidad se revela en cuanto fue olvidado durante mucho tiempo» –actos vitales en el espejo de la muerte, palabras con densidad corporal– «y sin embargo visitado» por el agua, por esa “fuente de vida (...), centro de regeneración” (Chevalier, 1986, p. 53):

Todas las enseñanzas se extinguieron como carburo en el fondo de galerías inacabadas;

todas las enseñanzas menos la palpitación del bosque y algunas huellas tuyas en mis manos.

El río desciende aún y yo no siento ahora sino el olor del agua. (2003, p. 37)

La huella cierta de otro cuerpo, el correr de las aguas y la hierba del bosque son elementos a través de los cuales el sujeto poético es consciente de la persistencia de la vida. Las sensaciones que le producen ese sonido, esa huella, ese olor, confirman su existencia y le abren la posibilidad de comprender el papel decisivo de la finitud y la muerte en su devenir. No son las enseñanzas abstractas, ni la pureza, ni la verdad: son los elementos perceptibles física y mentalmente. La hierba, que será un símbolo de la vida renovada y “un acceso a lo existencial” (Casado, 2009, p. 252), es una presencia requerida por el sujeto poético:

voy a extender mis brazos y penetrar la hierba, (2003, p. 11)

La presencia de la hierba será una especie de grial que, al final del poema y durante la primavera, tendrá una importancia decisiva. En *Subelevación inmóvil* y en *Blues castellano*, el cuerpo estaba presente de una manera superficial. En el primer libro estuvo reducido al sentido de la vista, instrumento para la observación del cielo y la búsqueda de la luz pura; en el segundo, fue el receptáculo del cansancio, y a pesar de que se hablaba de dolor, era más un dolor colectivo, una indignación frente a la injusticia social: un dolor abstracto. En *Descripción de la mentira* se menciona –con placer– el movimiento de los

brazos y se expresa una conciencia y una aceptación del cuerpo mortal, y la necesidad de que las palabras se ajusten a este estado:

Si levantas una túnica encontrarás un cuerpo pero no una pregunta:

¿para qué las palabras desecadas en cíngulos o las construidas en esquinas inmóviles,

las convertidas en láminas y, luego, desposeídas y ávidas? (2003, p. 13)

Estos versículos representan un cambio drástico en la obra de Gamoneda. Si en los versos anteriores predominaban los cuestionamientos del conflicto entre lo puro y lo sucio, y las preguntas incorpóreas eran lanzadas al cielo, ahora los recursos a través de los cuales se realiza la búsqueda son el cuerpo mortal y la interiorización de las sensaciones físicas. Las preguntas deben surgir a partir de la experiencia vital y corporal, y no como una negación de ellas.

Si en *Subelevación inmóvil* la relación con el mundo se efectuaba a través de la proyección de categorías abstractas como la belleza o la pureza, y en *Blues castellano* a través de la identificación con la colectividad y su dolor social, en este largo poema hay “un reclamo erótico” (Casado, 2009, p. 251) que reúne al poeta con los seres –ya no objetos indiferenciados– mediante una relación basada en la presencia y no en la simple designación:

Es nocivo el deseo; vive en la anterioridad (...)

No abras los cuerpos. Debes tomar los frutos antes de desearlos. No puedo decir por qué pero estos juicios son deducibles de la muerte. (2003, p. 24)

Se debe tomar el fruto y no elaborar una definición que intente reemplazar ese encuentro. Esa presencia –la cáscara suave, la pulpa jugosa– no está sujeta a una definición. La existencia concreta es irreductible y siempre distinta para cada uno. Los seres, la vida –compuesta por sensaciones personales, instantes de conocimiento profundo y aceptación del otro como «ser» y no como «objeto»–, no están subordinados a las construcciones abstractas ni a las ideologías. El sujeto poético utiliza el deíctico «tú» para enfatizar y decirse a sí mismo que los seres no pueden ser utilizados como instrumentos para alcanzar una condición que anula su esencia. El deseo, en este caso, no es una apertura sino una voluntad de sustitución por lo definido. Ningún ser estará definido, las resonancias de la existencia son diversas e indecibles en su totalidad. Siempre surgirán nuevos caminos, nuevas búsquedas. Los prejuicios de lo intemporal y de lo abstracto sólo alimentan a las palabras calcinadas que, vanamente, intentan sustituir las preguntas del instante y de la existencia en el tiempo, por la inmutabilidad y el rechazo de lo que muere:

Las preguntas no existen en el idioma de la ocultación: todo está dirimido.

Es perverso el idioma pero es enjundia de mi cuerpo. (2003, p. 25)

“Ante la contundencia de la muerte, el lenguaje revela su vacío” (Alonso, 2005, p. 64). Sin embargo, todavía persiste el deseo de encuentro con la vida concreta, y por lo tanto, las preguntas continúan surgiendo, “la palabra busca una iluminación de sentido en medio de la materia y la finitud” (Casado, 2009, p. 247). En la existencia del hombre abundan las contradicciones, las reformulaciones y los cuestionamientos. Tan sólo en el «idioma de la ocultación» y del miedo a la condición mortal, «todo está dirimido». El cuerpo es la sustancia de las palabras en *Descripción de la mentira*, y ellas deben, en la

cúspide de la presencia y como abundancia permanente, romper las constricciones del discurso definido, cerrado sobre sí mismo, autosuficiente:

La contradicción del lenguaje consiste en que aun habiendo revelado e instaurado el mundo, lo recuerda como un hecho, en la medida en que puede serlo y en cuanto inagotable; pero es también el sistema de nociones que tiende a cerrarse sobre representaciones y valores exclusivos de muchos aspectos de ese universo, en la medida en que no puede sino perder la aptitud para experimentar, para decir (...) el infinito interior que es nuestra dimensión profunda y la clave de nuestros equilibrios, así como lo propio de las cosas y la memoria necesaria de la insuficiencia de los sistemas. (...) La poesía se produce en el punto en que las dos capacidades se encuentran. (Bonnefoy, 2007, p. 226)

Las palabras no reemplazan la experiencia concreta, “la pura presencia del mundo” (Bonnefoy, 2007, p. 326). Al contrario, la potencian, y cristalizan las preguntas que se derivan de ella. Las palabras que son invocadas en el poema son aquellas que aceptan sus contradicciones fundamentales: son indispensables, nombran el mundo y la experiencia, dan forma al pensamiento y son el germen del poema, pero jamás reemplazarán la experiencia individual. «Las palabras desecadas en cingulos», «las construidas en esquinas inmóviles», «las convertidas en láminas y, luego, desposeídas y ávidas», representan el lenguaje al servicio de conceptos intemporales como la verdad y la pureza, son los ladrillos de las construcciones que traicionan nuestra mortalidad, proponiendo un mundo mejor que éste y una verdad inhumana e incorpórea. Bajo la «túnica» están el calor y la piel, el encuentro de la mirada con la presencia cierta del otro; están las preguntas que profundizan en nuestra condición mortal y las palabras vivas como el cuerpo.

El mecanismo fisiológico desarrollado por los sentidos, es la forma que tiene el cuerpo de percibir y conocer el espacio y los seres que lo rodean. La vista, el tacto, el gusto, el oído, y por supuesto, el olfato:

Huelo los testimonios de cuanto es sucio sobre la tierra y no me reconcilio pero amo lo que ha quedado de nosotros. (2003, p. 12)

La percepción corporal ocupa un lugar destacado en *Descripción de la mentira*, porque para Gamoneda “el cuerpo es el lugar de cruce y unidad de los movimientos” (Casado, 2009, p. 255). En lugar de omitir el verbo en primera persona, el sujeto poético no prescinde de acciones realizadas por las extremidades o de percepciones captadas por los sentidos. Al contrario, las enfatiza al inicio de los versículos. En este caso, a través del olfato son percibidos los «testimonios» de la vida de la tierra, que no es pura sino sucia: el abono para el nacimiento de una rosa es el estiércol, un residuo excretado por otros seres. La concepción de un ser humano se produce mediante el acto sexual, en el que se mezclan fluidos, olores, sudor, carne mortal sometida al paso del tiempo. El cuerpo es cierto en el dolor y en el amor, pero también en la excreción. El orgasmo es un instante, y la vida cotidiana debe regresar a la serie ordinaria del día. Después del acto sexual, el organismo es susceptible a la enfermedad, al dolor, y las necesidades fisiológicas y los humores constituyen la experiencia diaria del cuerpo. La plenitud alcanzada en el momento del placer es asumida como una experiencia única, susceptible al movimiento de la vida y alternada con la carencia, la enfermedad y la excreción:

No me busques en la justicia, no encontrarás mi cuerpo en iglesias ni en profecías insufribles como los tábanos en la lengua de los animales muy enfermos. (2003, p. 19)

La pureza y la permanencia contrastan con el cuerpo y la condición natural del hombre, con la brevedad y la mutabilidad de sus sensaciones más fuertes y de sus

revelaciones más profundas. Los conceptos, esas palabras vacías, alejadas de esta suciedad vital, de los fluidos corporales y el sudor, del dolor y el excremento, aspiran a tener –en el discurso del engaño y el poder– un significado inmutable, incuestionable e inmune al transcurrir del tiempo, y por lo tanto, a la muerte. Chupan la sangre del canto, secan las palabras.

En este libro de Gamoneda se “funden, por primera vez, la materia verbal y la carnal” (Casado, 2009, p. 251). El decir poético no puede ser inconsecuente con la realidad del hombre: las percepciones se producen a través del cuerpo. La reconciliación absoluta entre las palabras y lo corporal es imposible, pero la fidelidad a la condición mortal de la existencia y a la mutabilidad de lo vivo, permite que el sujeto poético ame lo que ha quedado como resultado y respuesta a la búsqueda de pureza y verdad:

Sucio, sucio es el mundo; pero respira. (2003, p. 13)

Hay barro en la suela de los zapatos, hay nubes negras en el horizonte, hay cicatrices en el cuerpo, dolor, y polvo sobre los libros. Pero también hay respiración, deseo de trascender, y viento sacudiendo la ramas. El sujeto poético no huye y se enfrenta a los residuos vitales para buscar en ellos –y no en las especulaciones abstractas– la respuesta a la decepción que dejó tras de sí la verdad, y de esta manera, entregarse a la existencia contemplada en el espejo de la muerte:

No he de responder sino reunirme con cuanto está ofrecido en los atrios y en la distribución de los residuos, (2003, p. 13)

La búsqueda en el cielo y la huida, son reemplazadas por un deseo de “posesión de los residuos” (Casado, 2009, p. 252). El conflicto entre la pureza y la suciedad se transforma en disposición al diálogo. Reunión y no rechazo. Los residuos son el reflejo de la muerte y el renacer de la vida. El sujeto poético toma conciencia de que el tiempo avanza, y su transcurrir conduce a la muerte. Entre el nacimiento y la muerte: nuestra existencia. En los «atrios» se ofrece lo contingente, los fruto del verano bajo la luz del sol. Pero la identidad es enemiga de la muerte, y la presencia nos revela “la imposibilidad de mantenerse en ese nivel de conocimiento puro” (Alonso, 2005, p. 69). La contradicción es necesaria. No es posible habitar en el atrio: hay que buscar el conocimiento en la aceptación de lo plural y lo mutable, hay que entrar en la casa oscura, correr las cortinas y permitir que la luz se riegue sobre la certeza de nuestra condición:

Descubríamos líquidos cuya densidad pesaba sobre nuestros deseos y aquellos lienzos y las escamas que conservábamos de las madres se desprendieron de nosotros: atravesábamos las creencias. (2003, p. 14)

Hay que atravesar las creencias. El sujeto poético confirma aquí “la vuelta a la vida (a través de la escritura, de la voluntad)” (Casado, 2009, p. 248). El deseo de *ser* se veía coartado por líquidos densos que pesaban sobre la existencia y la escritura, imponiendo horizontes de perfección, pureza e identidad inmutable. Las imágenes –«lienzos» que en muchas ocasiones son “simulacros que corren el riesgo de aparecer bajo una luz más atractiva que aquello que existe” (Alonso, 2005, p. 87)–, y las «escamas» –células epidérmicas sin vida–, se desprendieron gracias a la afirmación de las palabras que “adquieren potencia amorosa, física” (Casado, 2009, p. 252), y que además son conscientes de lo otro, eso que está más allá del cuerpo pero al alcance de la visión, en espera de ser

confirmado a la luz de su esencia: la finitud. Fuera de la negación y la dominación, es posible acceder a la efervescencia de la vida a través de esas “materias oscuras (...) que abonan la supervivencia” (Casado, 2009, p. 252):

Yo extendía membranas sobre los gritos de la inutilidad. (2003, p. 19)

En *Descripción de la mentira*, la oscuridad deja de ser el espacio de la retracción y la huida, y se presenta como un lugar apartado y fresco para sostener el diálogo en el umbral de la muerte. Lejos, por un momento, del sol y del reclamo de los seres, el sujeto poético no huye. Al contrario, afronta el instante decisivo que abre la nueva etapa de la vida y la obra de Gamoneda:

En los establos donde me envuelve la oscuridad yo recibo a la muerte y conversamos hasta que lame dulcemente mis labios. (2003, p. 19)

La presencia de la muerte es tan cierta, tan cercana, que se convierte en una sensación física. Cada palabra que saldrá de esos labios estará bañada por la saliva de la finitud.

2.2. Otoño: la reflexión bajo los árboles de la quietud

El otoño representa el cambio y la mutabilidad de lo vivo. La conciencia del paso del tiempo se revela en la certeza de la ausencia. El sujeto poético no es el mismo. Las antiguas aspiraciones se tornan fútiles, los seres que poblaban su vida están ausentes y queda tan sólo su recuerdo. El viento sopla y aleja los años de la juventud, las experiencias y las personas del pasado, como si fuesen hojas secas. El otoño es la conciencia de la edad que resulta, en un inicio, en la certeza del error:

Vi sombra azul distribuida en sernas [...]

la deserción sobre la boca que yo amaba. (2003, p. 40)

La sombra azul aligera las cosas, las deshace, las disipa. Los ideales sembrados en el pasado existen solamente como búsquedas desvanecidas. Queda la huella en los arados, pero nada más. Las semillas que el sujeto poético sembró en los libros anteriores, no florecieron. Y esa «boca» que «amaba», no es otra que su propia boca. Todo poema es un acto de amor. Es por eso que él amaba su boca, su lengua, sus labios, todos ellos lugares simbólicos del canto. Quien escribe un poema se juega su propia existencia en cada palabra. Cada libro es una cristalización, un paso más dentro de un camino incierto, poblado, sobre todo, por intuiciones y desengaños. En este caso, la deserción –ese viento que barrió los ideales anteriores– conduce a una percepción más cierta del tiempo y de su transcurrir:

Nuestros labios envejecieron en palabras incomprensibles. (2003, p. 41)

La juventud ha pasado y llega la vejez, y con ella la conciencia del error y el olvido. Las palabras anteriores son incomprensibles, porque el territorio donde ahora se despliega la existencia, desmiente los ideales de pureza y la identidad colectiva. Si lo que rodea al sujeto poético son

Manchas de óxido, grasa sobre carbones, lienzos en las porcelanas purpúreas...
(2003, p. 43)

Es decir, pruebas del paso del tiempo y del movimiento natural de la vida hacia la muerte, entonces es imposible ignorar los signos en los que encarnan dichas pruebas:

Todos los signos pesan en mi corazón [...]

pero la edad es como el vaso del arrepentimiento.

Éste es líquido que beberán mis labios. (2003, p. 43)

Si en el verano uno de los aspectos más determinantes era el movimiento frente a la quietud previa, en el otoño se profundiza en este aspecto pero a través de un conflicto entre el retorno –identificado con el arrepentimiento del error– y el avance hacia las revelaciones del invierno –identificado con el olvido–. La tensión entre estas dos fuerzas se convierte en el centro del trabajo poético de Gamoneda y toma el nombre de «edad». Si en el verano, tanto la muerte como la finitud encarnaron en los residuos y en la conciencia corporal, en el otoño son parte indispensable del conflicto entre el retorno y el olvido, y por lo tanto, confluyen también en la edad. Ésta no representa simplemente el tiempo vivido, sino

también la necesidad de asumir el movimiento natural de la existencia hacia la muerte: el *ser* ahora.

El retorno implica conciencia de pérdida y una visión del pasado como algo que ya no es, pero que persiste como un recuerdo. Además, en este punto del poema, sugiere también la rememoración del error cometido y sus vestigios en la conciencia. En lugar de nutrir la memoria –y observar a las acciones pasadas ardiendo bajo una luz distinta–, surge el arrepentimiento del error. A diferencia del olvido, el arrepentimiento se muestra como un desplazamiento realizado con lentitud, como una negación, en tanto impide el desarrollo de la memoria:

la pureza del error se dibuja con lentitud de alas más transparentes que su propio impulso, con lentitud más lívida que las sustancias transmitidas en generaciones: sabor de cobre bajo la lengua de los recién nacidos, sabor a fuego bajo la lengua de los hombres más tristes. (2003, p. 45)

Si la memoria, en palabras del propio Gamoneda, es “consunción del tiempo correspondiente a la vida y, por esto mismo, *conciencia de ir hacia la muerte*” (1997, p. 24) –es decir, un movimiento de germinación y construcción de la existencia a partir de lo vivido y con la presencia en el instante vivo–, el arrepentimiento es un retorno sin germinación, una conciencia sin avance y con miedo a la finitud de los ideales desvanecidos, una añoranza «lívida». La «pureza del error», la soledad del arrepentimiento que prescinde de la memoria y el olvido, «se dibuja con lentitud de alas más transparentes» que su impulso, opuesto a lo corporal y al devenir. La lentitud «más lívida» con la que se dibuja esa pureza –la pureza, ya se ha dicho, degrada la condición mortal– contrasta con las sustancias –físicas y ciertas, menos lívidas, pero finitas al fin y al cabo– transmitidas en

generaciones. «El sabor de cobre bajo la lengua de los recién nacidos» es la palabra fecundante, la luz que puede surgir de la boca humana. «El sabor a fuego bajo la lengua de los hombres más tristes» es la persistencia del río de la vida frente a la quietud y el arrepentimiento. El fuego de lo que hallamos un día permanece bajo la lengua, pero de una manera distinta: arde en la memoria, confirma la existencia, y es el factor que determina la germinación en el olvido y la constitución de la edad, su movimiento hacia la muerte.

El olvido, por otra parte, representa la necesidad de aceptar la finitud de las experiencias vitales, y la posibilidad de asumir los errores como eventos propios de la consecución de la edad y del camino hacia la muerte. Integración y avance, memoria y edad. Sin embargo, a pesar de que el olvido permite el avance hacia las revelaciones del invierno y es un contrapunto al arrepentimiento lívido y al retorno, su exclusividad desemboca en una negación de la juventud, y por lo tanto, en el cercenamiento de la existencia, en una incapacidad de aceptar a la edad como proceso. Si el regreso a la «pureza del error» fue un movimiento realizado con lentitud y lividez –sin la visión de un horizonte–, el olvido, ejecutado en solitario y sin el contrapunto del retorno que desemboca en la germinación de la memoria, es un acto de ira que trabaja directamente sobre ésta última:

¿Qué harías tú si tu memoria estuviera llena de olvido, qué harías tú en un país al que no querías llegar?

[...]

Todas las cosas son transparentes: cesan las escrituras y cae lluvia dentro de los ojos. (2003, p. 41)

El desvanecimiento de las antiguas aspiraciones provoca que el «país» –ese territorio simbólico a donde llega el sujeto poético– le resulte extraño, distinto al que se figurara al inicio del poema. La pregunta sobre la memoria está llena de extravío y de ira. La respuesta pasajera se cifra en la transparencia de las cosas, en su ingravidez. Ellas dejan de ser signos y seres para convertirse en espejismos. No tienen vida, no tienen muerte, son abstracciones. Las escrituras, por otra parte, cesan. Las palabras nuevamente corren el riesgo de ceder ante el silencio, y la visión es nublada por la caída de la lluvia. Hay confusión. En este punto del poema se presiente un regreso a la esterilidad, provocado por el retorno que involucra al arrepentimiento y por la ira que conduce al olvido.

Sin embargo, la existencia no se detiene. Los vientos soplan y el movimiento hacia el invierno es inminente. El sujeto poético ya no busca un refugio, ya no huye. Se enfrenta a la sucesión de las estaciones y cifra su propio devenir en el proceso. En este punto del otoño, él toma conciencia de la necesidad de avanzar hacia nuevas revelaciones. Es decir, reivindica su existencia concreta y su edad:

Cada distancia tiene su descanso. No hay erección en los residuos de la ira
y las mujeres no splenden bajo los árboles de la quietud.

Qué signos quedan de las partículas del incendio. Aquellos labios... (2003, p. 45)

La distancia que recorre el poeta entre el verano y la primavera, tiene su descanso en el otoño. A diferencia del verano, en esta estación no se ha prolongado el encuentro con los residuos y tampoco se ha profundizado en la percepción corporal. El descanso representa un momento de reflexión inmóvil y no de huida. El resultado es la reivindicación de la memoria y la conciencia de la edad. Tanto el retorno hacia los errores del pasado

como el avance hacia las revelaciones del invierno, definen la consecución de esa edad. La memoria, por su parte, representa la certeza del paso del tiempo y la finitud. Pero, además, elevándose sobre el arrepentimiento y el olvido, confirma la existencia como un movimiento constante, tanto hacia el pasado como hacia el futuro. Los recuerdos no son fijos y son susceptibles a varias lecturas. Esos mismos recuerdos nutren el deseo de ir hacia lo desconocido, ese reclamo erótico que alimenta el movimiento vital. El fuego de la vida – conformado por «las partículas del incendio»– persiste bajo la forma de signos, que en la memoria se convierten en símbolos.

El aparente regreso a la esterilidad es sustituido por este trabajo de la memoria. Ella resuelve el conflicto entre el retorno y el avance, estableciendo que ambos son necesarios. El sujeto poético no puede prescindir de ninguno, la pureza no es una opción. Hay que avanzar hacia nuevas revelaciones, apartarse de las cenizas de la ira y lograr que la vida, entre los residuos, se mantenga erecta, fecundante, ávida. La ira no puede ser el germen de la palabra del poeta ni debe imponer el olvido. La existencia es un continuo nacer y morir, sí, pero también, y sobre todo en el trabajo poético, es memoria. El olvido debe permanecer como evidencia de la finitud, pero no como negación de la edad; debe ser la posibilidad que tiene la memoria de revivir los recuerdos y no el agente que instituya a la desaparición como base de la existencia.

Complementando la necesidad de avanzar, surge el retorno, la reflexión «bajo los árboles de la quietud». Allí, el principio femenino que impulsa el renacimiento de la vida – encarnado en esas mujeres de los versículos anteriores–, trabaja sobre los errores – transformándolos en certeza de la finitud y posibilidad de cambio– y también sobre los recuerdos. Para que estos últimos esplendan, el sujeto poético debe retornar y nutrirlos,

debe buscar en la memoria –sin descartar el instante ni lo concreto– esos símbolos que puedan expandir su existencia y proporcionarle nuevas vías hacia las revelaciones a las que accederá gracias al movimiento vital. El retorno a esas «partículas del incendio» alumbró el camino que conduce hacia el invierno, lejos de la esterilidad, y nuevamente abre al poema y lo inserta en la vida.

«Aquellos labios» dejaron de ser; su alimento poético se ha desvanecido. Sin embargo, también es cierto que esos labios continúan siendo, persisten aún, y se alimentan de la luz de lo finito. Avanzan renacidos, estación por estación, pero también son memoria de lo que fue, huella de esos ideales que se perdieron. La existencia es retorno y avance, memoria y devenir. Al mencionar los labios que fueron, el sujeto poético confirma los labios que son, y éstos, nutridos por la posibilidad de apartarse del error y entroncados a la certeza de la finitud y la muerte, avanzan hacia otra estación, viven, continúan su existencia y preguntan:

¿Gritan aún en el relente aquellos pájaros sin descanso? (2003, p. 44)

La llegada del invierno es inminente. El sujeto poético la percibe en la humedad helada. Frente al vaciamiento que implica la blancura de la nieve, la pregunta refleja una inquietud acerca de la presencia del reclamo erótico y de los signos que la vida emite a través de los residuos: ¿permanecerán aun en el invierno? Los pájaros sin descanso de la vida, que por naturaleza migran con la llegada del frío, ¿continuarán gritando su existencia? La respuesta es incierta. Sin embargo, en el invierno –estación de frío, sin variedad de colores y con predominio del blanco– la certeza de la desaparición y la consunción del tiempo deberán encontrar su complemento en el deseo.

2.3. Invierno: largas acusaciones bajo la nieve

El silencio de la ausencia, los campos cubiertos de nieve, la luz sobre el territorio vacío y, sin embargo, el sujeto poético aún percibe “largas acusaciones bajo las cifras del invierno” (Gamoneda, 2003, p. 57). Si en el otoño las dos fuerzas en conflicto eran el recuerdo y el olvido, en el invierno la desaparición y el deseo luchan en la conciencia. La desaparición es el resultado directo de la finitud y la muerte, mientras que el deseo representa el ansia de movimiento y la inminencia de la primavera. Ambas fuerzas se manifiestan, se enfrentan y se concilian.

Frente al territorio de la desaparición, y ante la ausencia de los residuos vitales y los seres que confirmaron el retorno de la vida, el sujeto poético se sustrae de la existencia concreta. Si la única certeza es la desaparición, todas las experiencias y todos los seres son recuerdos desplegados en el territorio blanco del invierno. El gozo de la presencia pertenece a otra edad, ni siquiera la memoria consigue aplacar el peso del silencio y el vacío:

Una mujer, absorta en la blancura, ciega en lienzos inmóviles, habla de mí en un tiempo conmemorado; dice mi nombre en otra edad, bajo las hojas de un gran viento. Es madre de muertos y este poder está en su lengua. (2003, p. 50)

La mujer, en este caso, es la propia poesía. A lo largo de todo el libro, una de las fuerzas que alimenta los versículos es el reclamo erótico de la vida. El principio femenino del movimiento, del deseo y la reunión con los seres, es aplacado, en este caso, por la inmovilidad que resulta de la desaparición. Hay una falta de avance, una carencia de deseo, y el resultado es la sustracción de lo concreto. El decir poético, al sustraerse de la presencia, está absorto, ciego. Los lienzos, que antes bullían con la presencia de la vida en los

residuos, permanecen inmóviles ante el triunfo de la nieve. Son ajenos al cambio y al deseo. El poema, entonces, habla del sujeto poético en un tiempo conmemorado, es decir, solamente como recuerdo, como trabajo de la memoria sustraída del devenir. Ya se ha dicho que la pureza y la permanencia son las amenazas de la vida, y que los actos en el espejo de la muerte están enlazados con el cambio y el renacimiento. Ninguna experiencia es absoluta. El movimiento y la consecución de la vida a partir de la certeza de la muerte, son las condiciones fundamentales de los hombres. El gran viento no puede ser tan solo un recuerdo, no puede ser la memoria absoluta bajo la cual los actos anteriores se presentan como el único horizonte, anulando de esa forma el renacimiento impulsado por el deseo y el reclamo de la vida. La poesía, si cede ante la permanencia de cualquier estado, sustrayéndose del movimiento vital, del cambio y la finitud, es madre de muertos, de seres que existen pero que no buscan la reunión con lo vivo ni la consecución de su ser. La muerte sin la vida es también una negación de la finitud. Y ese poder de morir en la propia existencia, de anular el deseo y sustraerse de la presencia –para habitar una abstracción y ceder ante la quietud–, está en la lengua que nombra, en el propio sujeto poético.

En *Descripción de la mentira*, la existencia ha sido continuamente acechada por lo absoluto, por la pureza y la permanencia:

habla un ser perseguido; habla sobre las úlceras inmóviles. Su alma ve en la falsedad, sus labios pesan en las pausas ilícitas.

¿Quién habla aún al corazón abrasado? (2003, p. 55)

El ser ha sido perseguido durante las estaciones anteriores, y el invierno no es la excepción. Hasta este momento del poema, la existencia se ha manifestado solamente en

los residuos y en la conciliación que la memoria propició entre el arrepentimiento y el olvido. La existencia aún no ha sido considerada en su plenitud, es decir, en el brillo del instante y la inminencia de la muerte, en la certeza del cuerpo y el deseo de movimiento. El poeta «habla sobre las úlceras inmóviles», «su alma ve en la falsedad, sus labios pesan en las pausas ilícitas». Al detenerse únicamente sobre las heridas del pasado, éstas se han quedado inmóviles y no propician el trabajo generador de la memoria. El «alma ve en la falsedad» –es decir, en la permanencia de un estado de desaparición y ausencia– y no en la agitación de la vida, ni en el deseo de la primavera y el cambio. El decir poético pesa, los labios dejan de ser instrumentos de consecución del *ser*, y las palabras se vuelven aparentemente innecesarias. «Las pausas ilícitas» –el adjetivo es aplicado, en este caso, al contraste con la naturaleza móvil de la vida humana– representan el acecho de la permanencia y la identidad cerrada sobre el movimiento y el destino mortal. Sin embargo, alguien «habla aún al corazón abrasado». Ningún estado es absoluto, y la carencia no es la excepción. Los seres, los residuos y la vida, reclaman al sujeto poético porque él forma parte de ellos. La vida habla en el corazón abrasado acerca de la llegada de la primavera, y sobre todo, propicia la aceptación de la finitud como condición de la existencia. Cada instante es diferente, rico, y el movimiento vital se nutre de la expansión, de lo concreto y la certeza de que, gracias a la alianza permanente entre la vida y la finitud, cada vivencia es única y propiciadora. La vida es reunión con lo existente y memoria, pero también deseo.

Si el invierno es un territorio poblado por la desaparición y la escasez, el sujeto poético debe alimentarse de esas palabras que le hablan a su corazón abrasado, para, de esa manera, instituir al deseo como germen de la existencia y de la palabra: el cuerpo desea confirmarse en las sensaciones, en la reunión con los seres que lo rodean. Ante la

posibilidad de continuar escudriñando las heridas del pasado, o de reunirse con seres que una vez fueron pero que ahora representan una negación de su devenir y de su avance hacia la primavera, el sujeto poético ofrece su lucidez a la certeza de la muerte y a la presencia de la vida:

Aún mis dedos son ágiles en las úlceras y alcanzan rostros protegidos por el desprecio pero mi lucidez está ofrecida a la muerte.

Tú eres voraz en el crepúsculo:

tu resistencia es húmeda; tu lengua, fértil en mi boca;

sorbes el miedo con tus labios; tu desnudez es grande. (2003, p. 54)

Ante la presencia del final –cifrada en la luz del crepúsculo– la actitud del sujeto poético no es de resignación. Al contrario, es voraz, expresa deseo, y ve en el ocaso la posibilidad del renacimiento. Después de la noche llega el día. El alba aleja las sombras e instaura nuevamente la claridad. La resistencia de la vida ante la desaparición es húmeda, corporal, sensible. La lengua –que se ha alternado con los labios y la boca como lugares del canto– deja de pesar en la pausa ajena a la existencia concreta y al devenir. Las palabras ya no están supeditadas a la desaparición: la lengua de la vida es fértil. El canto ha nombrado la ausencia, ha abrazado la finitud, pero ya no se sustrae del devenir. Ningún estado es absoluto, y entre la blancura de la nieve se erige algún color promulgando la diversidad y la sucesión de las estaciones. La existencia es cambio, nacimiento y muerte, ser y cesar. Cada instante muere, pero cada instante es único y está lleno vida. Somos consecución de nuestro ser y caminamos hacia el final. La vida sorbe el miedo a la muerte, aparta la negación de la finitud –que implica negación de la propia existencia– e instaura el renacimiento y la

multiplicidad frente a la desaparición absoluta y a la esterilidad. Durante la contemplación del territorio blanco, el sujeto poético ya no ve un área devastada por la nieve y la ausencia, sino la posibilidad de fundar, mediante la aceptación del cuerpo y la finitud, el nacimiento de la primavera. El blanco ya no es la mortaja que impide la floración del cuerpo y de la vida, sino la página sobre la cual el sujeto poético puede escribir lo que mira, lo que siente, lo que desea. Ansia de vida plena y no carencia absoluta. Confirmación del cuerpo y el *ser*, y no desaparición permanente. La desnudez de la página blanca, la nieve sobre el territorio, no representan el final ni el dominio de la ausencia. Son el lienzo sobre el cual se despliega el deseo de ser y de ir hacia la muerte. ¿La última nevada no lleva en sí misma a la primavera, a la hierba verde renacida?

Desde *Descripción de la mentira*, el blanco adquiere gran importancia en la obra de Gamoneda. Este color, que puede ser considerado como la ausencia del color, y también como la página vacía que la vida le ofrece a la posibilidad de ser, tiene una relación directa con la desaparición y el deseo. Paralelamente a la ausencia que reina en el invierno, a los movimientos que se han desarrollado en un territorio sobre el cual la luz y la nieve trabajan difuminando los residuos vitales y los seres –fundando así la desaparición–, surge el flujo poético, cada vez más concentrado, alrededor del cuerpo finito y la inminencia de la primavera –fundando así el deseo–.

La desaparición se erige como el hecho fundamental al que está sometido el proceso de existir. La edad implica pérdida y abandono de la juventud. Los seres y los recuerdos se difuminan, y la luz de la ausencia es evidente:

Como el acebo en un lugar de hielos, mi nombre aumenta en formas invisibles,
y, sometida a aquel silencio, se abre la luz de la desaparición. (2003, p. 50)

Sin embargo, el sujeto poético identifica su nombre con el acebo, planta vistosa que simboliza la sinceridad y la energía. Sobre el hielo blanco, el rojo de los frutos y el verde de las hojas dibujan el deseo. El acebo contempla, no su reflejo, sino su condición fundamental. Está rodeado de desaparición pero también de la posibilidad de vivir y renacer. Él mismo es prueba de vida. Al igual que la planta rodeada de hielos, el nombre del sujeto poético se define en el deseo y en esas formas invisibles que, a partir de la aceptación del *ser* –inherente al hombre– emergen de la nieve. Sólo a partir del deseo y el silencio –nutrido de la hierba verde que vendrá–, la luz de la desaparición puede abrirse. El acebo en el lugar de hielos representa la conciencia del sujeto poético frente a la ausencia, y al mismo tiempo, es el deseo que emerge de lo que se ausenta, el ansia que nutre el movimiento de la vida hacia la primavera. La permanencia no es una opción. Al contrario, lo que define al movimiento vital es la desaparición de seres y experiencias, la finitud de los actos y del cuerpo. Pero al mismo tiempo, el deseo complementa a la desaparición y funda la posibilidad del renacimiento. La ausencia y el deseo deben hermanarse, sucederse, y sólo de esta manera la palabra poética se enfrentará al misterio de la vida y la muerte, y accederá a la reflexión luminosa:

Hoy es el día de la reflexión luminosa [...]

He temido tanto a la vida como a la muerte; hay luz sobre esas cajas vacías,

[...]

largas acusaciones bajo las cifras del invierno. (2003, p. 57)

La luz alumbra la certeza de la desaparición porque el cumplimiento de la vida se produce en la muerte. Complementando esta evidencia, se alzan las acusaciones de lo que en el verano y el otoño se abrió paso entre los residuos, entre el arrepentimiento y el olvido: lo vivo. Las acusaciones, en este caso, tienen el sentido de revelaciones. Son largas, porque la propia vida es exuberante y múltiple, y jamás podrá ser reducida, circunscrita o reemplazada.

Después del invierno llegará la primavera. Ni las palabras desecadas de la permanencia imposible, ni la retracción del arrepentimiento o el ansia de olvido, ni siquiera el estado de ausencia, pueden negar el movimiento vital o la consecución del *ser*, la certeza del instante único y finito. Bajo la nieve aguardan las palabras de la primavera, el renacimiento de la vida en la presencia concreta de la hierba. Bajo el manto blanco ya se adivinan algunos brotes de verdor.

2.4. Primavera: la yerba que crece en la juventud

A lo largo de *Descripción de la mentira*, tanto el movimiento vital como el cambio de las estaciones, han sugerido avance y transformación. Sin embargo, el territorio al que arribará el sujeto poético no se había revelado hasta ahora. Una de las transformaciones más importantes fue la aceptación de los actos en el espejo de la muerte. Esta transformación se produjo gracias a la reunión con los residuos de la vida, a la aceptación del cuerpo y lo concreto, al trabajo de la memoria sobre el arrepentimiento y el olvido, y a la presencia del deseo. Pero ¿a dónde conduce este proceso? Se dijo, en general, que a la primavera. Pero ¿qué representa la primavera en este viaje de aceptación de la finitud y la muerte? ¿Es una culminación definitiva?

La primavera representa el florecimiento de la vida, pero también la germinación de una nueva búsqueda. Es un renacimiento y el hallazgo del territorio en el que se desplegará la obra posterior de Gamoneda. Es el encuentro con los recursos estéticos que le permitirán continuar su proceso vital y artístico: vivir e ir hacia la muerte, penetrar el misterio y la vacilación de la existencia a la luz de la finitud y la memoria.

El misterio y la vacilación son determinados por la imposibilidad de la plenitud o la consecución de un estado de absoluta armonía: “Hay, en este libro, un deseo persistente de no instalarse en el halago de un estado acabado, perfecto, que parecería ser expresión de un encuentro pleno con la vida, de que el poema ha hallado su palabra definitiva” (Suñén, 1993, p. 89). A pesar de los hallazgos y las respuestas, tanto la contradicción como la confusión serán presencias continuas en la escritura poética. Ambas permiten que un poeta siga escribiendo, y por lo tanto, construyendo su identidad y su decir mediante el

cuestionamiento permanente de sus actos vitales, de sus recuerdos y sus deseos. La primavera no representa la cumbre ni el sosiego absoluto:

La contradicción está en mi alma como los dientes en la boca que habla de misericordia.

La confusión está en mi alma y pienso en ríos al deslizar mi lengua en las mujeres que se apiadan de mis ácidos. (2003, p. 62)

La contradicción es parte fundamental del *ser*, y estará siempre en el alma, «como los dientes en la boca que habla de misericordia», como las percepciones en el trabajo poético y en el pensamiento. A la contradicción del alma se le suman algunas partes del cuerpo concreto. La confusión es parte fundamental de la vida, y también estará siempre en el alma, como la confirmación de nuestra existencia en la relación sexual –instantánea y eterna. A la confusión del alma se le añade una sensación –las aguas del río, frías– y una acción del cuerpo, un instante de plenitud en el que los sentidos son los actores principales. Al mencionar que las mujeres se apiadan de sus «ácidos», el sujeto poético le da un giro a la concepción de la persona como un alma, como una esencia intangible e inmortal, atrapada en ese instrumento llamado «cuerpo». El cuerpo es finito y necesario para la relación con los seres y las personas. Las sensaciones, acompañadas por la reflexión intelectual, nos permiten acceder a un conocimiento más profundo de nuestra naturaleza. Al mutilar las posibilidades del cuerpo –el alcance que le proporciona al pensamiento–, se mutila a la condición humana. El hombre es alma, espíritu, pero también es ácido láctico, ácido clorhídrico, ácido úrico, ácidos grasos, la lengua recorriendo el cuerpo de la amada. Las sensaciones de placer y dolor, las sensaciones innombrables y misteriosas, confirman nuestra presencia y la presencia del otro, y esas mismas sensaciones nos recuerdan que

ninguna experiencia es definitiva: es necesario desear, ir más allá. El sujeto poético establece que la persona es una aleación indivisible entre cuerpo y alma, y que las sensaciones deben aliarse al espíritu para, de esa manera, acceder a una comprensión más amplia de lo humano.

La contradicción, la confusión, son estados que llevaron al sujeto poético a un encuentro con los otros, a un deseo de presencia. Este encuentro, fundamentalmente, se produjo a través de una percepción corporal aguda, que se profundiza, y que erige a los otros y a lo concreto como signos del reclamo de la vida y el deseo de ser:

La yerba atravesada por los insectos tercos en la felicidad.

(...)

Estos enjambres... Y la blancura de tu espalda, (...) o, en esas tazas pulimentadas por el vértigo, el alimento azul, el preparado para la hora de la muerte. (2003, p. 62)

La yerba representa el instante de plenitud en el que el hombre es consciente de la existencia como un *aquí y ahora*. La fecundidad de los insectos es el reclamo terco de la vida, a través de la naturaleza o la presencia de los otros, de la amada y la «blancura» de su espalda. Y, enriqueciendo estas certezas, aparecen también las «tazas pulimentadas por el vértigo», ese trabajo del hombre que transmuta la contradicción y la confusión, para hacer de ellas un poema, una canción o una escultura, que nos permitan vislumbrar y buscar la verdadera unidad de nuestra existencia: vida y muerte en el instante incandescente.

El deseo de ser se nutre del vértigo, de la sensación permanente de un saber a medias. El hombre no puede conocerlo todo, no puede abarcar la complejidad de los seres y las relaciones, no puede reducirlos a una definición. La aproximación hacia la existencia

del *aquí* y el *ahora* –hacia los seres como tales y no como simples objetos–, debe ser respetuosa y consciente de sus límites, porque «el alimento azul», ese preparado que lo difumina todo –que impide la identidad absoluta y la permanencia, para proporcionarnos el cambio y el renacimiento continuo– nos recuerda que somos seres mortales, que vivimos muriendo y, porque moriremos, vivimos. El alimento «preparado para la hora de la muerte» es la certeza de que la vida es única, múltiple, irreductible e incierta:

Sólo es legible el libro de incierto. (2003, p. 61)

La poesía sólo puede leer la existencia como algo que no está fijo, como algo que escapa a las definiciones y a las abstracciones. Con esta revelación, que se fue nutriendo y gestando desde el verano, el sujeto poético ha incorporado a la finitud y a la muerte, a su decir y a su existencia. Esto propicia un nuevo nacimiento:

Así es la víspera de un día. La leche anuncia la mañana. (2003, p. 63)

Una luz se abre paso a través de la oscuridad e ilumina los bosques. La llegada de la primavera no representa la culminación del proceso. Es simplemente un paso más, un camino recorrido que conduce a otros territorios donde la vida se revelará bajo distintas experiencias: la vejez, la enfermedad, o la propia desaparición. El renacimiento implica un regreso a los orígenes del acto poético, una remediación al extravío que supuso la negación de la muerte y la omisión de la finitud:

He retornado entre un silencio de párpados a aquellos bosques en que fui perseguido por presentimientos y proposiciones de hombres enfermos.

Es aquí donde el miedo ve la fuerza de tu rostro: tu realidad en la desaparición

(que se extendía como la lluvia en el fondo de la noche; más lenta que la tristeza, más húmeda que labios sobre mi cuerpo). (2003, p. 64)

La yerba del bosque que contempla el sujeto poético es la misma hierba que originó el amor por la escritura y que, en resumidas cuentas, es amor por la vida. El renacimiento es un retorno y una reivindicación de la presencia de los seres, de la eternidad del instante, de la existencia que tiene como fin a la muerte. Los hombres enfermos y sus presentimientos y proposiciones, esos hombres que niegan su propia naturaleza nutriendo ideales, se han alejado. El miedo a la muerte ve en el rostro múltiple y cambiante de la vida a la realidad de la desaparición. Y esta realidad no es una carencia ni una condena: es tan misteriosa y fecunda como la lluvia en el fondo de la noche, es más lenta que la tristeza y las contradicciones y confusiones –semillas, todas, del deseo y el renacimiento continuo. La realidad de la finitud es incluso más húmeda que unos labios sobre el cuerpo; es cierta e inseparable de la existencia:

Profundidad de la mentira: todos mis actos en el espejo de la muerte.

[...]

Y ese alarido entre cristales, esas heridas que no son visibles más que en el instante del amor...

[...] ¿Qué yerba crece en nuestra juventud? (2003, p. 65)

Ahora todos los actos son contemplados en el espejo de la muerte. La reunión con los seres; la importancia del cuerpo como instrumento de conocimiento profundo; el trabajo

generador de la memoria y su lucha contra el olvido absoluto y el arrepentimiento; el deseo que se erige sobre la desaparición como germen de la existencia y la escritura; todas estas revelaciones han propiciado el renacimiento. La vida, múltiple y móvil, finita e indefinible, grita entre los cristales de la pureza imposible, destruye las construcciones de la razón y los discursos idealistas, para reivindicar la presencia de las heridas como pruebas de nuestras experiencias y de la reflexión profunda, riesgosa, sobre nuestra condición. Estas heridas son visibles únicamente en el instante del amor, porque “la unión amorosa es una de las experiencias más altas del hombre y en ella el hombre toca las dos verdades del ser: la muerte y la vida, la noche y el día” (Paz, 1999, p. 300).

La pregunta que cierra *Descripción de la mentira* es una pregunta retórica. Sobre la aparente erosión de las búsquedas anteriores –preocupadas por alcanzar la pureza o por refugiarse en el dolor social–, incluso sobre el territorio devastado por la Guerra Civil Española y la negación que supuso la verdad política impuesta, incluso allí, crece nuevamente la hierba de la vida. Sobre ese territorio aparentemente estéril se ha desarrollado la sucesión de las estaciones y se produjo el renacimiento. La vida persiste porque el sujeto poético ha reivindicado sus límites y su valor. Vida y muerte, existencia y finitud, son inseparables y se complementan mutuamente.

A partir de este momento, la obra poética de Gamoneda se reunirá con la vida en toda su complejidad y crudeza, ahondará en “la propia percepción de la muerte, (...) en las tristezas corporales, en la vejez atravesando los órganos, en los avisos relativos a la desaparición de la conciencia” (Gamoneda, 1997, p. 25).

CONCLUSIONES

La aceptación de la finitud y la muerte como los hechos fundamentales de la vida y la escritura poética, constituye la reflexión que vertebra *Descripción de la mentira*. De esta reflexión se derivan los cambios en el estilo –el uso de versículos y bloques rítmicos, las fuertes concentraciones de vida activa, las imágenes sensibles– y los cambios temáticos – mayor conciencia del cuerpo y reunión con los residuos vitales, la importancia definitiva de la memoria y el deseo– que Gamoneda exhibe en este largo poema, con respecto a sus libros anteriores. Estos cambios representan un cuestionamiento de sus búsquedas pasadas y fundan el territorio en el que se desarrollarán libros como el *Libro del frío* y *Arden las pérdidas*.

La búsqueda de una verdad abstracta y el ideal de pureza –que se manifestaron en *Sublevación inmóvil*–, el riesgo de anular al individuo mediante la construcción de una identidad colectiva nutrida por el dolor social –que se percibe en *Blues castellano*–, se transforman en un proceso de aceptación de la finitud y la muerte como elementos constitutivos de la existencia y del movimiento vital. Este proceso se desarrolla gracias a los aspectos simbólicos que el sujeto poético les atribuye a las cuatro estaciones –territorios donde se desarrolla el poema– y a los temas que cuestiona y experimenta al mirar todos sus actos en el espejo de la muerte.

A lo largo del verano, el invierno, el otoño y la primavera, y a través de las transformaciones que experimenta el sujeto poético, el pensamiento de Gamoneda en torno a la existencia y a la poesía da un giro decisivo. En el verano, después de la retracción y el silencio previo al inicio del poema, se efectúa una reunión con los residuos vitales y una

reivindicación del cuerpo y de las sensaciones físicas, frente a las abstracciones ajenas al tiempo. El cuerpo y el trabajo de los sentidos nos recuerdan nuestra finitud y cuestionan la relación de las palabras con lo absoluto.

El otoño presenta el trabajo que la memoria realiza sobre el arrepentimiento y el olvido. La existencia es movimiento, tanto hacia el pasado –memoria– como hacia el futuro. La memoria impide que este movimiento vital se trunque y anula cualquier estado definitivo. Ella impide la sustracción de la realidad que constituye el arrepentimiento, y también cuestiona el olvido, cuya exacerbación anularía la memoria y el proceso de consecución del *ser*. En el otoño se produce una reflexión inmóvil, necesaria, que se diferencia de la retracción previa a *Descripción de la mentira* en tanto abre al poema al devenir, en lugar de encerrarlo en el silencio.

La blancura del invierno es una prueba de la desaparición inminente y la finitud. El trabajo del sujeto poético, en este caso, consiste en no sucumbir ante la tentación de un estado absoluto. Ya se dijo que la vida es movimiento y cambio, y cualquier atisbo de pureza o permanencia anula la realidad de la muerte. La nieve, además de cubrir a los seres y a los colores, es un lienzo en el que el deseo de *ser* se erige como una respuesta a la desaparición. Entre el territorio blanco, los pequeños visos de color son más valiosos y potentes. Así la vida se nutre del deseo y la realidad inminente de la desaparición.

El florecimiento de la hierba y la presencia de la vida renacida, son las claves de la primavera, última estación de *Descripción de la mentira*. En ella la vida se muestra renovada, ya que el sujeto poético ha cuestionado las búsquedas anteriores y ha erigido a la presencia sobre el territorio estéril que dichas búsquedas dejaron. Al mismo tiempo, se ha inaugurado un nuevo camino para la escritura poética: todos los actos contemplados en el

espejo de la muerte. En la primavera se acepta a la contradicción y a la confusión como estados propios de la existencia, como simientes del deseo y el ansia de ser. La finitud se presenta en la vida a través del cambio y el movimiento, y la muerte es inseparable de esta vida, ya que la existencia adquiere pleno sentido sólo a la luz de la desaparición y el renacimiento.

La pureza, la permanencia, la verdad y lo abstracto, niegan la diversidad, el movimiento, el cambio y el cuerpo, para erigir a categorías absolutas que no conocen el tiempo, ni la mutación ni la muerte, y propiciar un alejamiento de la naturaleza humana y de la raíz del acto poético. Si la poesía acepta que el hombre es un ser que camina hacia la muerte, que el instante es único y precioso, que la consecución del *ser* implica cambios, límites, trabajo de la memoria, deseo y renacimiento continuo, entonces la vida se mostrará ante el hombre en toda su dimensión y complejidad. La existencia es finita, es el germen y el horizonte del trabajo con las palabras, es una afirmación simultánea de la vida y la muerte, y se opone a la eternidad y a todo aquello que está fuera del tiempo y que no puede morir. Vivir plenamente quiere decir vivir también la muerte, y el acto poético nos recuerda que vida y muerte no son contrarias sino complementarias. Éste es uno de los hallazgos germinativos que ofrece *Descripción de la mentira*.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (1993). *Antonio Gamoneda*. Madrid: Calambur Editorial.
- Alonso, María Nieves (2005). *Partes iguales de vértigo y olvido. La poesía de Antonio Gamoneda*. Madrid: Calambur Editorial.
- Bonnefoy, Yves (1998). *Lo improbable*. Córdoba: Alción Editora.
- Bonnefoy, Yves (2007). *Lugares y destinos de la imagen*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Casado, Miguel (2009). *El curso de la edad. Lecturas de Antonio Gamoneda (1987-2007)*. Madrid: Abada Editores.
- Chevalier, Jean (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.
- Gamoneda, Antonio (1987). *Edad (Poesía 1947-1896)*. Madrid: Cátedra.
- Gamoneda, Antonio (1997). *El cuerpo de los símbolos*. Madrid: Huerga y Fierro editores.
- Gamoneda, Antonio (2003). *Descripción de la mentira*. Madrid: Abada Editores.
- Gamoneda, Antonio (2004). *Esta Luz. Poesía reunida (1947-2004)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- Gamoneda, Antonio (2006). *Antología poética*. Madrid: Alianza Editorial.
- Paz, Octavio (1999). *La casa de la presencia. Poesía e historia*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- Valente, José Ángel (1994). *Las palabras de la tribu*. Barcelona: Tusquets Editores.