

ANTONIO GAMONEDA: LA CORPOREIDAD MUSICAL DEL DISCURSO

Por Armando López Castro

En la época moderna el estilo discursivo, demasiado apegado a lo conceptual, se ha ido imponiendo sobre el musical. Refiriéndose al peso de lo visual, que acaba por ahogar lo auditivo, señala Nietzsche en *Más allá del bien y del mal*: “El alemán no lee en voz alta, no lee por el oído, sino simplemente con los ojos: al leer ha encerrado su oído en el cajón”. Si tenemos en cuenta que los escritores suelen escribir con frecuencia sin oído musical y que uno de los medios para musicalizar el lenguaje, para insertar lo sensible en lo conceptual, consiste en leer en voz alta, con los cambios de tono y variaciones rítmicas del estilo hablado, se entenderá mejor la ligereza y sutilidad del lenguaje musical, cualidades a las que aspira el lenguaje poético, pues una de sus funciones es quitar peso al lenguaje. Con el tiempo el lenguaje de la comunicación tiende a fosilizarse, perdiendo su agilidad y frescura, por eso hay que vivificarlo, hacerlo más flexible, mediante la adecuación del ritmo a un estado interior. Desde muy pronto Antonio Gamoneda comprendió que el poema, si busca conmover la sensibilidad del lector, debe liberarse de lo racional, hacer sonar su fondo expresivo, la voz profunda de su intuición original. De esta manera, atender al fondo musical del lenguaje, equivale a alejarse de lo representable y volver a lo originario, mostrar las variaciones de un mismo tema, cuyo sentimiento matriz viene dado por la fuerza y el ritmo de su sonar. Puesto que, como es sabido, el lenguaje será tanto más revelador cuanto más fiel sea a su música interna¹.

¹ Para una visión del estilo musical en la época moderna, aunque aplicado a la obra de Nietzsche, véase el estudio de D. Picó Sentelles, *Filosofía de la escucha*, Barcelona, Crítica, 2005. En cuanto a la combinación de ligereza y precisión, propia del lenguaje poético, tengo en cuenta el ensayo de I. Calvino, “Levedad”, en *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 2ª ed., 1995, pp.13-41

Algo de esta interiorización musical, profunda, comienza ya a percibirse en los poemas juveniles de *La tierra y los labios* (1947-1952), donde a la visión contradictoria de la existencia acompaña un ritmo próximo al de la canción tradicional, tratando la voz de conjurar lo ausente, de que la pérdida ocasionada por la muerte quede vibrando en el poema:

Hay caminos de amargura
de mi boca a tus mejillas.
La desnudez de tus pechos
pone en mis manos ceniza.
5 Acaso entre tu mirada
y mi voz los muertos vibran.

En esta composición de carácter amoroso, la intensidad reside en la duda (“Acaso”), capaz de generar algo más, de abolir la distancia entre el amor (“tu mirada”) y la palabra (“mi voz”), de hacer que el recuerdo permanezca en la forma musical (“los muertos vibran”), manteniendo la posibilidad de que el amor y la muerte constituyan una sola experiencia en la palabra. Porque bajo esta poética sombría de la caducidad, propia de la iconografía barroca, donde la “ceniza” visualiza los restos del amor vivido, lo que se pone de relieve es la convergencia de música y poesía, su reconocimiento mutuo, para afrontar una aventura plenamente creadora. Entre la dificultad de la búsqueda (“Hay caminos de amargura”) y la espera paciente de la escucha (“vibran”), el lenguaje del poema va ensanchando su fondo oscuro, abriéndonos a lo extraño, hasta conseguir lo imposible: la revelación del amor en toda su “desnudez”. Se trata de conocer por el tacto, de asumir en la forma musical la capacidad de decir lo indecible. El texto sostiene así el manifestarse de la voz, que irrumpe en el poema con la inmediatez de su fulgurante aparición, determinando la estructura íntima y su sentido. La relación entre la voz y el poema, entre la presencia del lenguaje musical y la ausencia del lenguaje poético, sirve para abrir la escritura al mundo, para articular el amor y la muerte en una síntesis superior².

El arte debe ser siempre la más viva expresión de su tiempo. Si los breves poemas de *La tierra y los labios* tienen que ver con la “poética de la muerte”, entendi-

² Refiriéndose a la relación siempre conflictiva entre la poesía y la duda, señala A. Zagajewski: “La duda es más inteligente que la poesía, ya que nos dice algo malicioso sobre el mundo, algo que sabíamos desde siempre, pero que no queríamos ver; pero la poesía excede los límites de la inteligencia, señalándonos lo que no podemos saber”, *En defensa del fervor*, Barcelona, Acantilado, 2005, p. 172. Respecto a la voz como materialización del sentido, propia de la poesía lírica, véase el ensayo de Hans-Georg Gadamer, “La voz y el lenguaje”, *Arte y verdad de la palabra*, Barcelona, Paidós, 1998, pp. 49-68.

da como conciencia de la desaparición tanto en lo personal como en lo colectivo, lo cual engendra la pérdida de la fe en Dios ante una vida marcada por el dolor y la injusticia, en los de *Sublevación inmóvil* (1953-1959), la desolación de lo sufrido abre la escritura, en la inmovilidad subversiva del poema, a una tensión entre el deseo y la impotencia, padeciendo el poeta, como Prometeo, el sueño atormentado de la belleza (“La belleza nos sirve de tormento”, escuchamos en uno de los poemas), la aparente contradicción de dolor y placer en que toda poesía consiste. Convencido de que la belleza responde a un intercambio de experiencias, el sujeto poético, convertido en figura de lo humano, abre su voz a los sonidos del mundo. Por un lado, la conciencia del dolor; por otro, la expresión de la belleza. Y la forma de unir estas experiencias extremas es la música ininterrumpida de la poesía, que nos llama a participar en una aventura interior de revelación, donde el sonido y el sentido tratan de igualarse. Algo de esta equivalencia se percibe en este breve y singular poema:

Cantidades de tiempo
sitúan cantidades
de sonido. Escucho
más allá de la muerte.

5 La música se alza
de un pozo de silencio;
es labranza del aire
en tímpanos de fuego

y ha entrado en mí. Ahora es

10 música mi pensamiento.

Además de éste, varios son los poemas en los que la música tiene una acusada presencia, como “Música de cámara”, “For Children, *Bela Bartok*” y “Divertimento, *Bela Bartok*”. Sin embargo, el que ahora comentamos destaca por el grado de interiorización con el que la experiencia poética es vivida. No deja de resultar significativo que esta composición, perteneciente al momento del realismo histórico y social, el que domina en la década de los años cincuenta, se singularice por la conversión de lo musical en pensamiento poético. Si éste se origina en la proximidad de lo invisible, excediendo las normas del pensar común, no sorprende que el hablante nos ofrezca una experiencia extrema del arte poético, dejándose llevar por los impulsos musicales. De la voluntad de sobrepasar esa difícil frontera (“Escucho / más allá de la muerte”), que implica alejarse de lo representable y atender a lo simbólico, se pasa al sentimiento matriz del silencio (“La música se alza / de un

pozo de silencio”), clave de toda escritura y vinculado a la unidad simbólica del “aire” y del “fuego”, es decir, a un juego de destrucción y construcción de formas, pues lo que se destruye por el fuego se crea en el aire, elemento permanente y poético por excelencia; y de ahí a la brevedad de la estrofa final, que concentra toda esa experiencia interior (“y *ha entrado* en mí”), que conserva el eco de la intuición primera, en la unidad del instante poético (“Ahora”), el cual funde música y pensamiento. De esta manera, por encima de la correspondencia entre sonido y sentido, que han de ser coincidentes en el lenguaje poético, lo que aquí se propone, de forma intensificada, es el papel que juega la música a la hora de escribir un poema, pues el ejercicio poético consiste en insertar lo musical en lo verbal. Al transformarse la música en experiencia individual, personal, el lector puede reconocer la afinidad entre la música y la desaparición. Sin este paso al otro lado de las cosas, común a la música y a la poesía, ninguna creación alcanzaría su densidad³.

Mientras haya dolor sobre la tierra, la voz del poeta debe ser solidaria con los que sufren. En sistemas socialmente injustos, acaparados por las fijaciones ideológicas de los postulados totalitarios, tal vez la verdadera función social de la obra de arte consista en *revelar* lo que la ideología esconde (“Las obras de arte son exclusivamente grandes por el hecho de que dejan hablar a lo que oculta la ideología”, escribió Adorno en su ensayo “Discurso sobre lírica y sociedad”). En esta relación con la realidad oculta, conocida antes de ser expresada, está la raíz de la palabra poética, que no está sujeta a intención ni se consume en lo que designa, sino que permanece abierta hacia su propia interioridad. Así pues, al darse la actividad poética como manifestación de lo encubierto, la interpretación de la obra literaria tenía que superar la comunicación como el impulso originario del acto creador. En su ensayo “Poesía y conciencia”, de 1963, además de asumir la dialéctica de ética y estética, lo que Gamoneda defiende es que incluso en los “tiempos de oscuridad” tenemos el derecho de esperar cierta iluminación. Esta conciencia de lo individual, pues el ámbito público ha perdido el poder de iluminar que originariamente formaba parte de su misma naturaleza, es lo que le lleva a lograr una solidaridad con el miserable a través de la compasión. Esta conciencia del dolor humano es la que genera la escritura de *Blues castellano*, libro escrito entre 1961 y 1966, que discu-

³ Para el “deseo de belleza”, cuya plenitud va ligada a un instante único, de fusión entre lo ético y lo estético, véase el breve e iluminador estudio de F. Cheng, *Cinco meditaciones sobre la belleza*, Madrid, Siruela, 2007. Tomando como punto de referencia el diálogo entre la estética oriental y la occidental, el autor nos adentra en el misterio salvador de la belleza. En cuanto al territorio de la creación poética, a la vez desconocido y actuante, remito al trabajo de A. Rupérez, *Sentimiento y creación*, Madrid, Trotta, 2007. En él *la experiencia interior* aparece como descubrimiento de la realidad, si bien tal experiencia no es exclusivamente romántica, sino que ya aparece a lo largo del proceso místico, como ha demostrado G. Bataille en su célebre estudio.

re entre el pasado de una derrota hasta el futuro de una amistad y en el que la música del dolor, contenida en los cantos negro-americanos del *jazz*, el *blues* y el *spiritual*, funciona como principio activo en el poema. De ellos proviene el tono consolatorio del conjunto, reforzado mediante el contacto con la poesía de Nazim Hikmet, que nos hace *sentir* la belleza del sufrimiento, experiencia ya visible en la parte final de *Sublevación inmóvil*, puesto que, como recordaba Baudelaire, se puede cantar incluso “desde la propia carroña”. De este modo, al constituirse la voz humana en objeto de discurso, al ser humanizado el mundo por la palabra, el lenguaje termina por crear un espacio de convivencia, resultando iluminado por un hablar y un escuchar plenos de pensamiento. La música sería entonces la encarnación del dolor, sin el cual no se puede vivir, pasando lo ético a lo estético y haciendo de la intensidad del momento, requisito indispensable de toda poesía, no una voz de sí mismo, sino del mundo y de todo lo que es real, según vemos en el poema inicial del libro, que supone ya una verdadera declaración de intenciones:

CUESTIÓN DE INSTRUMENTO

Ustedes saben ya que una sartén
 da un sonido a madre por el hierro
 y yo sé que una celesta
 suena a tierra feliz, pero si ustedes
 5 tienen a su madre en el fregadero
 no toquen, por favor, la celesta.

Yo bien podría. Comprueben
 la densidad y transparencia:

“Si pudiera tener su nacimiento
 10 en los ojos la música, sería
 en los tuyos. El tiempo sonaría
 a tensa oscuridad, a mundo lento”.
 Lo escribí yo con estas mismas manos
 pero no lo escribí con la misma conciencia.

15 Amo las bolsas de las madres:
 Veo:
 No hay dignidad sobre la tierra
 como el cansancio sin pagar,
 el rostro
 20 aplastado,
 la desesperación que no habla.

Dejen ustedes. Mi canto está mal hecho

como esta verdad que está mal hecha.

Hagan ustedes la verdad mejor.

25 Hablaremos después aunque ya es tarde.

Lo que ha llevado a *Blues castellano* a verlo, en cierto sentido, como una obra estéticamente desfasada ha sido, no su análisis dentro del contexto histórico en el que surge, sino su consideración a partir de *Descripción de la mentira*. De forma sutil, el hablante establece aquí un claro contraste entre el pasado y el presente (“Lo escribí yo con estas mismas manos / *pero* no lo escribí con la misma conciencia”), que además de dividir el poema en dos partes, marcadas por la confrontación de las formas verbales en indefinido (“escribí”) y en presente (“Veo”), revela dos formas distintas de entender lo poético: la de *Subelevación inmóvil*, más próxima a la abstracción idealista, y la de *Blues castellano*, que no puede entenderse sin la dialéctica entre lo personal y lo colectivo. Porque frente a la belleza de la expresión, que sustituye la realidad por la apariencia, lo que el poeta destaca es la verdad sencilla del *blues* (“los hombres mueren y no son felices”), capaz de hacer del lamento la forma más alta de consolación (“el *blues* y el *spiritual* son canciones con, por lo menos, una doble función, además de la estética: expresar el sufrimiento y consolarse de él”, escribe el poeta al relacionar los cantos negroamericanos con los poemas de Nazim Hikmet). A esta integración de lo personal en lo colectivo, donde al hablar con los otros el yo se modela y modela el mundo, responde un lenguaje fuertemente apelativo, visible en el uso del plural de tratamiento (“Ustedes”) y de las formas verbales en subjuntivo (“no toquen”, “Comprueben”, “Dejen”, “Hagan”), que sirven para incluir al lector en una misma experiencia compartida. Dichos recursos expresivos, a los que habría que añadir otros no menos importantes, como la reiteración de cláusulas con leves variaciones, las construcciones paralelísticas y la cita intertextual, perteneciente al poema “Música de cámara”, de *Subelevación inmóvil*, van todos ellos en función de una propuesta moral (“Hagan ustedes la verdad mejor”), oculta por las convenciones generales que rigen esa sociedad. A una “verdad que está mal hecha” corresponde también un “canto mal hecho”, de modo que la virtualidad de la expresión musical (“Yo bien podría”), basada en “la densidad y transparencia”, es la única capaz de *reconocer* la verdad oculta, de acoger el sufrimiento de esos seres anónimos (“el cansancio sin pagar, / el rostro / aplastado, / la desesperación que no habla”), de los cuales la propia madre se erige como arquetipo simbólico del dolor de todas las madres, de convertir el canto, no en reflejo de la apariencia, sino en revelación de la verdad. Aquellos que se han fijado en la doctrina programática o en la simple denuncia, prescindiendo de la desocultación que caracteriza al lenguaje poético, no han entendido bien uno de los mejores poemas de Gamoneda, pues más allá de la inclusión de lo ajeno en lo propio,

puesta de relieve por la cita de Simone Weil (“La desgracia de los otros entró en mi carne”), lo que el poema trasluce es su donación total, el sacrificio de uno mismo en beneficio de los demás⁴.

En *Descripción de la mentira* (1977) asistimos a una escritura diferente, cuyo fluir dinámico se articula a través de cambios de ritmo, una sintaxis reiterativa y la atracción de imágenes plásticas, signos de una palabra convertida en aventura interior, pues el lenguaje se elabora para salir de sí mismo hacia otro, con la que el sujeto poético intenta llenar el vacío en el que ha quedado después de un tiempo marcado por la ocultación (“Era un país cerrado; la opacidad era la única existencia”). Si la obra de arte es por naturaleza *residual*, construyéndose sobre las ruinas de lo que permanece (“Este relato incomprensible es lo que *queda* de nosotros”), la percepción de esa distancia entre el pasado y el presente alude a un sentido perdido que es preciso recuperar. Este imposible al que no llegamos sino olvidando lo vivido, aceptando su desaparición (“Cuanto ha sucedido no es más que destrucción”), sólo puede ser explorado por la música, que nos hace ir más allá de lo que el corazón soporta. De ahí que el relato se inicie sobre un fondo de silencio, pues la música necesita del silencio como la vida de la muerte. Este silencio inicial, anterior a la palabra y habitado por otras voces, anuncia el surgimiento de algo, haciendo de la escucha una reserva natural, la realidad de un mundo posible:

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

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

y no acepté otro valor que la imposibilidad.

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

escuché la rendición de mis huesos depositándose en
el descanso;

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

⁴ Sobre la interpretación del dolor como ilustración de la vida humana, visible desde el pensamiento platónico a la fenomenología moderna, véase el ensayo de E. Ocaña, *Sobre el dolor*, Valencia, Pre-Textos, 1997. Respecto a la relación de este poema con el artículo “Poesía y conciencia”, consistente en la expresión de una verdad capaz de “cumplir con la justicia y también con su naturaleza” poética, véase el artículo de J. C. Suñén, “La expresión de un dolor desconocido (Poesía y conciencia en *Blues castellano*)”, en *Antonio Gamoneda*, Madrid, Calambur, 1993, pp. 95-102.

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

Frente a la impotencia de la memoria, que se ofrece de forma fragmentaria, la retracción del hablante hacia su interioridad resulta esencial para la palabra poética, siempre situada en ese límite extremo de lo posible. Y lo mismo que la mirada contemplativa es capaz de penetrar el objeto, que así no se le resiste, también la forma de la escucha, más sutil que la simple audición, pues atiende al sonido de fondo, permite iluminar el lenguaje de la poesía. En este sentido, la reiteración anafórica de una misma forma verbal en indefinido (“escuché”), tiempo poético por excelencia, de la que dependen una serie de términos que se asocian entre sí por ocupar posiciones equivalentes en la cadena significante, tales como “desaparición”, “olvido”, “imposibilidad”, lo que hace es adelgazar el lenguaje hasta dejarlo al borde del silencio (“y no pude resistir la perfección del silencio”), constituyéndose éste como disposición a aceptar la posibilidad de lo otro, sea lo que sea. Porque la palabra sólo se cumplirá en la medida en que nazca para borrarse, para inaugurar lo que es contrario a ella, el silencio, lo absoluto, de modo que, en el acontecimiento singular que el poema conmemora, la memoria de un tiempo oscuro, acaso el silencio sea el único lenguaje realmente válido (“El libro podría ser contemplado como un solo poema articulado por silencios”, confiesa el poeta). La retirada del hablante a un mundo interior, a la invisibilidad del pensar y sentir, disuelve el lenguaje congelado de la ideología, del que es notable representación la imagen del “barco calcificado”, y engendra un proceso de reconocimiento. La voz poética sólo puede aparecer tras las ruinas del yo, por eso la desaparición en el silencio, expresión de toda escritura auténtica, es la que da lugar a la transparencia, a la aparición de un tiempo mejor que el vivido hasta entonces. Dispuesta en bloques rítmicos, que tanto recuerdan al fraseo musical del recitado, la escritura no pierde nunca su ámbito poético, alejándose lo menos posible de sí misma y haciendo del acceso a lo no visible, a través de la forma musical, la explosión de su impulso originario. Y es que en este intento de hacer de la destrucción el fundamento de la escritura, el poeta arriesga por entero su vida y su arte⁵.

La prosa de *Descripción de la mentira* (1977) y de *Lápidas* (1987), que aparece en gran medida como complemento de aquél (“podría considerarse como un conjun-

⁵ Frente a la mercancía publicitaria de los lenguajes de poder, sometidos a la mecánica de la reproducción, el discurso estético en general y el poético en particular se convierten en el arte de la desaparición. A él se ha referido T. Adorno en su estudio *El lenguaje de la ideología*, Madrid, Taurus, 1982. En cuanto al tema de las ruinas, formas vivas de un tiempo pasado y presentes en la escritura de *Descripción de la mentira*, véase el breve trabajo de M. Augé, más de carácter antropológico que propiamente poético, *El tiempo en ruinas*, Barcelona, Gedisa, 2003.

to de notas para situar a pie de página en *Descripción de la mentira*”, ha señalado el poeta), entra de lleno en el uso radicalmente poético del lenguaje. Si la prosa y la poesía son expresiones lingüísticas, la armonía entre el sonido y el sentido debe estar presente en ambas, pues como puso de manifiesto fray Luis de León en la prosa ha de entrar también como componente la “armonía del número”, de manera que lo que individualiza la escritura de *Lápidas*, más variada que la de *Descripción de la mentira*, no es la sucesión de bloques rítmicos ni la exactitud de las imágenes, que se siguen manteniendo en mayor o menor proporción, sino el progresivo adelgazamiento de la expresión, el deseo de quitar peso al lenguaje, hasta el punto de que los poemas quedan reducidos a simples fragmentos o relámpagos, que se niegan a la forma definitiva (“fulgurante entrevisión, instante del relámpago en la piedra”, sintetiza Lezama en el último ensayo de *Tratados en La Habana*, al hablar de la epifanía de lo poético), ya que la escritura fragmentaria, próxima al aforismo, se afirma en lo discontinuo y aspira a la totalidad. Y lo que esta escritura lleva a la superficie, lo que deja ver bajo los pliegues de la memoria, es el espacio cerrado de la infancia, el de una historia notoriamente falsificada y una patria dura por la que merecía la pena luchar, donde algo ocurrió que nos hizo diferentes y que la palabra poética todavía puede rescatar. En este sentido de reacción contra un cuadro falso, establecido por un decreto históricamente sangriento, los poetas que sufrieron la guerra siendo niños, especialmente los de la humillada periferia, vivieron una crisis de crecimiento en el vacío, que determina lo que después iban a ser, donde el acto de escribir les lleva a interrogar una realidad que se les presenta de forma velada e incompleta. De aquellos “tiempos de oscuridad”, cuya presencia perdura en la palabra como la memoria en la piedra, ha quedado “Canción de los espías”, donde la obstinación del poeta por deshacerse de algo que lo atormentó, la imposición del orden, es lo que engendra la posibilidad de salir de sí, de que el lenguaje recupere su antigua inocencia:

No hay salud, no hay descanso. El animal oscuro viene en medio de vientos y hay extracción de hombres bajo los números de la desgracia. No hay salud, no hay descanso. Crece un negro bramido y tú interpones los estambres más tristes (bajo un sol incesante, en un cuenco de llanto, en la raíz morada del augurio) y las madres insomnes, las que habitan las celdas del relámpago, deslizan sus miradas en un bosque de lápidas.

¿Gimen aún los pájaros? Todo está ensangrentado. Sordo en el fondo de la música, ¿debo insistir aún? Hay vigilancia en los jardines interpuestos entre mi espíritu y la precisión de los espías. Hay vigilancia en las iglesias.

Guárdate de la calcinación y del incesto; guárdate, digo, de ti misma, España.

Todo poema es una experiencia de memoria y lo que aquí se conmemora es la tendencia de la palabra hacia su origen, que es el fundamento de la poesía. Porque bajo todo ese mundo reglamentado, sometido a la negación (“No hay salud. No hay descanso”) y al orden (“Hay vigilancia en las iglesias”), lo que prevalece es la espontaneidad de “las madres insomnes”, fondo unificador de lo biográfico y lo poético (“las que habitan las celdas del *relámpago*”). Porque si la palabra poética ha de ser percibida en la inmediatez de su repentina aparición, nada mejor que asomarse a ese fondo abismático de lo materno y junto con él la posibilidad de restaurar un momento de nuestra historia cargada de mentira. De ahí el sentido de continuidad de esa sustancia primordial o materna, subrayada por las formas verbales (“crece”, “deslizan”) y el adverbio de tiempo contenido en la interrogación retórica (“¿Gimen *aún* los pájaros?”, “¿debo insistir *aún*?”), que se opone a cualquier forma de inmovilismo (“Guárdate de la calcinación y del incesto”), que afecta al ser mismo de la patria (“guárdate, digo, de ti misma, España”). Atribuirle un sentido a la realidad es una función indisoluble de la palabra, que traspasa lo superficial y nos seduce en tanto que nos libera de cualquier situación de bloqueo. En última instancia, lo permanente aquí no es la realidad política, sino el acto poético en sí, capaz de transformar lo personal en una experiencia compartida por todos. Gracias a la movilidad de la expresión musical, a su capacidad por alojar un tiempo adulterado (“Todo está ensangrentado. Sordo en el fondo de la música”), lo humano se revela en la forma sincopada del poema, según revela la ruptura lingüística del paréntesis, que sirve de comentario a un tiempo de tristeza y desolación (“bajo un sol incesante, en un cuenco de llanto, en la raíz morada del augurio”), al que contribuye además la función restrictiva del adjetivo determinativo (“El animal *oscuro*”, “un *negro* bramido”, “los estambres *más tristes*”), y la palabra, en el límite de su propia posibilidad, se convierte en el arte de la memoria y del lenguaje. El poema sería entonces una presencia singular, el lugar donde el extrañamiento cede paso al encuentro, una forma de intercambio, de diálogo, en la que el lenguaje de la apelación o la plegaria, común a todo el libro, sirve aquí para decir lo totalmente otro, para incorporar la ausencia de lo que nombra en la palabra, excavando en ella para extraer el sentido de la verdad amarga, de un tiempo vivo y todavía presente. En el fondo, ¿no sería la poesía una forma de la plegaria llevada hasta el extremo de lo posible?⁶

⁶ A partir de sus alusiones negativas, nada fascina tanto en este poema como esa sustancialidad, esa plenitud esencial de lo materno. Refiriéndose a ella, afirma J. Jiménez Hefferman: “El abismo es el fondo. El fondo de animal que toda madre acarrea. Que toda madre provoca”, de su ensayo “Fondo de animal”, que aparece como epílogo a la edición de *Lápidas* (Madrid, Abada, 2006, p. 108). Respecto a la reconversión de un texto no poemático, “Lapidario incompleto”, en otro que sí lo es, “Lápidas”, véase el ensayo de M. Casado, “Un ejercicio de comparación: *Lapidario y Lápidas*”, en *Del caminar sobre hielo*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2001, pp. 131-142.

Descripción de la mentira (1977) marca un punto de inflexión en la trayectoria poética de Antonio Gamoneda, pues el intento de entrar en la expresión desde el propio vacío es lo que le lleva, a partir de ese momento, a formas de escritura cada vez más interiorizadas. De ahí que sobre ese fondo de abismo, donde todo está unido y se plantea realmente la cuestión de la escritura, la voz poética, a la vez próxima y lejana, acabe por instalarse en esos extremos donde se reconoce y suena de manera más libre. Todos los poemas del *Libro del frío* (1992) conservan este carácter marginal, como si el escribir tuviera por meta marcar el punto límite de la fragmentación, aquel en que se aloja la totalidad de la blancura (“Allí donde la totalidad es blanca, el fragmento no puede ser más que blanco”, dice Edmond Jabès en *El libro de los márgenes*), un no color cuya plenitud, abierta hacia adentro, genera más interioridad. Habitar el blanco, el centro del color, supone instalarse en el vacío del lenguaje, origen de las significaciones. Por eso, en el último poema de la sexta parte del libro, titulada precisamente “Frío de límites”, la continuidad de la música, inagotable y abierta, permite rechazar toda determinación y experimentar la posibilidad:

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

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

Este placer sin esperanza, ¿qué significa finalmente en ti?
 ¿Es que va a cesar también la música?

Si en *Lápidas* la escritura afronta la tensión de la continuidad en la ruptura, siendo la memoria contenida en la piedra la revelación de un impulso hacia lo invisible, en el *Libro del frío* el trabajo de desposesión, de progresiva desnudez, dice lo esencial en un mismo plano, pasándose así del anterior desgarro apelativo a la simple enunciación. En el fragmento que ahora nos ocupa, tal vez lo más peculiar sea el poder de la música para franquear los límites (“música al borde del abismo”), haciendo que lo real, lo desconocido e inesperado, coincida con el lenguaje. A esta coincidencia de la visión intuitiva en el juego de la escritura aluden una serie de recursos específicos, como el predominio de la oración simple, en la que el no-tiempo del presente de indicativo sirve para fundir los opuestos (“Es la agonía y la serenidad”), dando al conjunto un aire de intemporalidad; la revelación de la interrogación retórica, que supone la capacidad de abrirse a la experiencia de lo enigmático (“¿Es que va a cesar también la música?”); y la serie de imágenes que se reparten entre la pérdida (“Este placer sin esperanza”) y la renovación (“tu cansancio se

llena de pétalos”), buscando en su materialidad abstracta decir la totalidad de la experiencia, expresiones todas ellas que no hacen más que tejer una poética sombría de la caducidad, uno de los sentimientos más persistentes a lo largo del libro, en donde la música se esfuerza en prolongar lo vivido más allá de la muerte, según pone de manifiesto la continuidad del adverbio de tiempo (“*Aún* sientes como un perfume de tiempo la existencia”). Podría decirse que la música, asociada a la irradiante blancura de la muerte, es la que genera una palabra nueva en el espacio de la escucha. La escritura se retrae aquí en beneficio de su negación operante y tal vez en esta desaparición, sueño inspirado por la muerte, todo se hace blanco para que todo sea nacimiento⁷.

En el artículo “Ciencia, matemática y poesía”, Fernand Verhesen dice que un sabio, un filósofo o un poeta parten del mismo punto y se dirigen al “descubrimiento y la formulación de lo desconocido”. La aventura poética se revela así confluyente con la científica y ambas experiencias apuntan a una teoría unificada del universo, según la concibieron los primeros presocráticos, que supone un regreso a los orígenes y anima lo existente, estableciendo un diálogo entre el hombre y la naturaleza, del que participa la actividad artística. Sin embargo, antes de que esta convergencia entre pensamiento científico y pensamiento poético fuese incorporada por la realidad dinámica del mundo contemporáneo, fueron los humanistas del Renacimiento, con su disposición hacia la conquista de la realidad multiforme, los primeros en construir una dialéctica interna entre el individuo y el orden cósmico, libre de preocupaciones religiosas, que se revela cada vez más intensa a través de la asimilación armónica de los ideales clásicos, dándoles continuismo y organicidad. Es en este descubrimiento de la relación entre razón y experiencia, según la cual el hombre no vive para estar sometido a un destino metafísico, sino para crear un mundo propio, donde empieza a configurarse el discurso crítico de los humanistas científicos respecto a la traducción de ciertas obras clásicas, cuya insumisión frente a la tradición recibida revela una libertad de pensamiento. Uno de ellos fue el médico segoviano Andrés Laguna, cuyos comentarios al libro sexto de la *Materia médica* de Dioscórides Pedacio, a mediados del siglo XVI, le sirven a Gamoneda

⁷ *Libro del frío* es tal vez la obra de Gamoneda que más comentarios ha suscitado. Desde el punto de vista musical, que es el que aquí nos interesa, remito a la entrevista de I. Rodríguez, “Una conversación con Antonio Gamoneda”, aparecida en *Antonio Gamoneda* (Madrid, Calambur, 1993, pp. 61-85), y recogida después por C. Palomo en su edición *El lugar de la reunión. Conversaciones con Antonio Gamoneda* (Burgos, Dosssoles, 2007, pp. 83-108). En dicha entrevista, a pesar de corresponder a un momento en que el libro todavía estaba incompleto, destaca ya la pulsión de lo musical como germen de la sustancia poemática. Respecto al clima de desposesión en que transcurre la escritura del libro, tengo en cuenta, entre otros, el sugerente prólogo de J. Ancet (Valencia, Germanía, 2000), y el ensayo de L. Alfonso Díez, “Antonio Gamoneda o una poesía de la consunción (A propósito del *Libro del frío*)”, en *Revista de Occidente*, 311 (abril 2007), pp. 72-85.

para crear un proceso de transformación, a la vez terapéutico y poético, que nos devuelva el sentido primero, puesto que la traducción es ante todo liberación y apertura del lenguaje. Un ejemplo de la conversión de la materia científica en sustancia artística podría ser el siguiente texto, donde se unen las voces de tres autores diferentes, como se dice en “Nota a la edición”, para establecer sutiles transformaciones, encaminadas todas ellas a poner de relieve la naturaleza salvadora de la palabra poética:

Del dorycnio

A los que han tragado el dorycnio, llamado de algunos solatro furioso, se les representa un sabor de leche en el gusto, se les hincha de humedad la lengua y les sale a borbotones mucha sangre del pecho. También suelen purgar por abajo negras reliquias. Antes que se muestren estos accidentes, serán remedio común el vómito y los clísteres, pero les socorreremos en particular con aguamiel o leche de borrica. Son también saludables el vino paso con anís, las pechugas de gallina, las langostas marinas y los camarones.

El solatro furioso no es el verdadero dorycnio, con el zumo del cual, antiguamente, se inficionaban los hierros de las lanzas para dar muerte más veloz. Pero es verdad que el solatro furioso (el cual es frigidísima especie) suele engendrar accidentes semejantes a los que acarrea el dorycnio: bebida una dracma de su raíz con vino, deprava el entendimiento y el juicio y representa muchas cosas gratas y jocundas al hombre; bebido en cantidad doblada le tiene fuera de sí tres días. Digo, pues, que el dorycnio (al cual llamaron uva de raposa los árabes) y el solatro furioso traen inconvenientes semejantes y a sus daños se acude con los mismos remedios.

Dioscórides no habría entrado en confusión a propósito del dorycnio y el solatro si se hubiera detenido en la anotación de Kratevas que dice: “Puse el aceite negro en sus oídos y me di cuenta de su juventud al colocar un espejo bajo las pupilas giratorias. Perseguía la sombra azul de los patios. De pronto, arrodillado, inició una canción que, siendo incomprensible, expresaba gratitud; cantaba como si se sintiera escuchado por un dios. Yo mandé abrir las puertas y el joven nómada empezó a andar hacia una hebra de luz que señalaba el límite de la noche; era feliz y de su cuerpo se desprendían heces blancas: la belladona avanzaba fría y los espíritus se engrosaban en las cámaras del cerebro. Es cierto que hay una clemencia ciega en las substancias que procuran ebriedad antes de la muerte. Kratevas había realizado su experiencia con el solatro furioso, lo cual se prueba en el hecho de que, aun siendo en lo demás semejante, si es sometido al dorycnio, las heces del envenenado feliz son negras.

La traducción no se limita a reproducir el texto original, sino que lo expande y lo cuestiona, haciendo estallar la referencia del modelo en busca de un nuevo espacio (“En la traducción, esa tarea consiste en dejar madurar la simiente de un puro lenguaje”, señala Walter Benjamín). Dado que Laguna se sintió atraído por la cla-

ridad del texto griego, que muestra una progresión de lo simple a lo complejo, lo más apropiado sería partir del texto original y observar las modificaciones que introducen tanto Laguna como Gamoneda, pues mal se puede traducir si se desconoce lo que se traduce. Como es sabido, la relación del lector con el texto es siempre conflictiva, ya que el texto no se deja apropiarse fácilmente, de modo que para vencer esa resistencia que el texto ofrece lo que tiene que hacer el lector es transformar su propia lengua. Puesto que el texto es un conjunto heterogéneo, lleno con frecuencia de tensiones o contradicciones, no se puede permanecer en su interior, sino que el que escribe se diferencia de sí mismo para afirmar al otro, pues la escritura, al no hacerse presente, es por naturaleza seductora. Y lo que más seduce a Gamoneda de la traducción hecha por Laguna son dos experiencias ligadas entre sí: la sonoridad de su prosa, que proviene en gran medida de la fuerza etimológica de las palabras (“con el zumo del cual, antiguamente, se inficionaban los hierros de las lanzas para dar muerte más veloz”), donde “inficionar” tiene el doble sentido, moral y lingüístico, de corromper; y la ambigüedad del lenguaje científico como veneno y curación (“y a sus daños se acude con los mismos remedios”), que es utilizada por Gamoneda para construir un texto distinto, ya que toda construcción artística participa a la vez de lo que destruye y crea, de la “corrupción” y la “fábula”, en el que, distanciándose de Kratevas, médico de Mitridates, y manejando otras fuentes afines con “ánimo transgresor”, nos ofrece un relato ficticio, donde el acto de identificación con “el joven nómada”, que camina hacia “el límite de la noche”, le sirve para convertir su experiencia de la muerte, asociada a su vez a los “tiempos de oscuridad” del imaginario franquista (nótese, en este sentido, la carga alusiva de la adjetivación en sintagmas como “el aceite *negro*”, “la sombra *azul*”, “una clemencia *ciega*”), en ficción poética, pues lo que produce placer es lo increíble, no lo creíble (“O poeta e *un fingidor*”, recuerda Pessoa). Desde esta perspectiva transformadora, resulta significativo el deseo del poeta de implicarse en una relación de intercambio creativo, ya que lo que revela la música ininterrumpida del guerrero (“cantaba *como si se sintiera escuchado por un dios*”), es la conciencia de que toda belleza es efímera, de que la muerte, en el proceso del tiempo, es lo que hace único cada instante. Así, en el orden unitario del texto, la transformación de las “heces negras” en “heces blancas” implica un movimiento de renovación, ética y estética, contribuyendo la muerte a la unidad de la vida. La verdadera función de la palabra poética es hacer de este impulso de renovación un canto duradero⁸.

⁸ Para la convergencia entre ciencia y poesía tengo en cuenta el lúcido ensayo de C. Janés, “La aventura (Ciencia y poesía)”, *Revista de Occidente*, 207 (julio-agosto, 1998), pp. 96-110. En esta misma línea interpretativa de concebir lo poético-científico como veneno y curación se sitúa el apartado “Razón terapéutica” de la antología *Silabas negras*, edición de Amelia Gamoneda y Fernando R.

La madurez del escritor encuentra su equivalencia en las formas de la expresión sublimada, resultado de una búsqueda más profunda de su sentido último. He ahí por qué la escritura de Gamoneda, después de haber traspasado la apariencia de lo real, nos incita a reconocer el sentido perdido, restituyendo las palabras a su lugar de origen. De tal reconocimiento participa *Arden las pérdidas* (2003), fruto paradójico de una escritura que se ha ido formando en el mundo de las experiencias extremas, de una voz que ha sobrepasado una cierta frontera temporal y se siente del otro lado de la muerte, como una realización desde hace largo tiempo deseada, pues sólo del olvido, forma de la muerte, nace el canto que ya no puede morir. Si al poeta corresponde recordar lo perdido, pues su voz habla contra la desaparición, esa afinidad recíproca entre el olvido y la memoria es la que moldea su lenguaje. De esa memoria quemada, que la palabra hace sensible, ha quedado una huella, un residuo (“Singbarer Rest”, en expresión de Paul Celan), única raíz de lo cantable, pues la palabra sólo se cumplirá si nace para borrarse, para volver a celebrar el origen. Puesto que el tiempo de lo vivido sólo es el tiempo de un abandono, esta ausencia, ¿no confirma su realidad?. Toda ausencia pervive en la palabra (“Amé todas las pérdidas. / Aún retumba el rui-señor en el jardín invisible”, escuchamos al final de la tercera sección del *Libro del frío*), como si el recuerdo de la infancia, perdida ya para siempre, continuase resonando y fuese lo único que el poeta tiene que expresar. De ahí que la palabra poética, palabra o voz no identificable, se sitúe al borde del abismo y en su intento de decir lo imposible mantenga una analogía con la música. Más aún, en el orden de la esencial ambigüedad en que se apoyan las obras de arte, la música es lo que hace regresar a la palabra perdida, de manera que, en su intento de romper con lo visible, con aquella indigencia del tiempo histórico, la expresión musical, el lenguaje en que la palabra falta, nos hace permanecer vigilantes entre el placer y el deseo, mostrando más de lo que expresa. Escribir sería entonces escuchar la voz perdida, soñar bajo el lenguaje con la palabra ausente:

Vi las bestias expulsadas del corazón de mi madre. No hay distinción entre mi carne y su tristeza.

¿Y eso es la vida? No lo sé. Sé que se extingue como los círculos del agua. ¿Qué hacer entonces, indecisos entre la agonía y la serenidad? No sé. Descanso

en la ignorancia fría.

de la Flor (Patrimonio Nacional / Universidad de Salamanca, 2006, pp. 59-72). Por último, para los textos de Dioscórides y Laguna, he manejado la edición salmantina del *Pedacio Dioscórides Anazarbeo*, de 1566, que corrige la de Amberes de 1555, publicada por el Instituto de España (Madrid, 1968-1969, 2 vols.).

Hay una música en mí, esto es cierto, y todavía me pregunto
 qué significa este placer sin esperanza. Hay música ante el
 abismo, sí, y, más lejos, otra vez la campana de la nieve y,
 aún, mi oído ávido sobre el caldero de las penas, pero

¿qué significa finalmente

este placer sin esperanza?

Yo he hablado del que vigila en mí cuando yo duermo, del
 desconocido oculto en la memoria. ¿También él va a morir?

No sé. Carece

desesperadamente de importancia.

En la aceptación hay serenidad y certeza; en la interrogación vacilación y duda. Y ese territorio de lo indeterminado, en el que no dejan de confundirse los opuestos (“¿Qué hacer entonces, *indecisos* entre la agonía y la serenidad?”), es ante todo el de la escritura poética. Como la poesía es un permanente estar naciendo, debe aprovechar la potencialidad de la música para comunicar al lector “este placer sin esperanza”. El texto sólo tiene sentido en su misma materialidad. Y lo mismo que necesitamos de un fondo para ver una figura o del olvido para tener memoria, así también es preciso visualizar ese sentido abstracto de la muerte, mediante la combinación de imágenes tangibles (“la ignorancia fría”, “la campana de la nieve”, el caldero de las penas”), con el objeto de que deje de ser algo desconocido. En su *Teología Mystica*, Dionysius Exiguus nos dice que la manera más profunda de conocer a Dios es no conociéndole. A ese saber del no saber, anterior a la significación y del que habla San Juan de la Cruz en las “Coplas sobre un éxtasis de harta contemplación”, apunta la palabra poética, que se sustancia en lo interior y hace posible todo engendramiento. Esa experiencia del no saber tan reiterada a lo largo del texto (“No sé”), resultado de la renuncia o pérdida que trasciende el discurso y deja al lenguaje próximo al silencio, sólo puede ser expresada por la música, canto del límite (“Hay música ante el abismo”), que tiende a anular la distancia entre necesidad y deseo, identificando conocimiento y visión. La posibilidad de hacer presente una ausencia, de que la pérdida continúe vibrando en la memoria, pues todo debe arder para volver a nacer, es lo que hace de la palabra poética una tarea siempre inacabada de reconstrucción. En la apertura hacia lo trascendente, de la que música y poesía participan por igual, se aprecia una continuidad, la posibilidad de ir más allá de lo inmediato, pues el no saber nada, el no tener nada que decir, es una forma de entrar en lo simple. De este modo, lo que revela “este placer sin esperanza”, derivado del estado de no saber, es la absoluta disponibilidad que dis-

tingue a lo poético, pues el introducir el “No sé” en la escritura, el lenguaje interrogante como signo de transformación, supone desprenderse de las formas fijas del pensamiento lógico y abrirse a nuevas formas de conocimiento. Si la poesía, al moverse en la frontera de contornos imprecisos y vacilantes, es una experiencia radical, cuestión de vida o muerte, sólo el lenguaje de la música, capaz de articular la pérdida y la recuperación, se revela como un don que invita al reconocimiento. En realidad, es en la fluidez de la expresión musical donde la muerte encuentra sentido y goce⁹.

A lo largo de su escritura poética Antonio Gamoneda ha buscado cada vez más un diálogo entre las distintas artes, música, poesía y pintura, que le ha servido para forjarse un lenguaje propio. En este proceso de progresiva depuración, que se intensifica a partir del *Libro del frío* (1992), concebido cada vez más como visualización de una experiencia, no sólo habita un tiempo, sino también un espacio. Lo que ocurre en la escritura es el deseo de tocar el cuerpo, de hacer sensible el misterio, y esta incertidumbre sensible de lo desconocido es lo que da lugar a traspasar el límite, a exponerse como lo absoluto del sentido mismo. Solamente la música, constitutiva de lo que es contrario a ella, permite escuchar el silencio como fundamento del lenguaje. Si toda creatividad consiste, en gran medida, en abandonar los límites del yo, en dejar un espacio para que una voz, distinta a la nuestra, pueda ser dicha, nada más elocuente que la receptividad que se percibe en los poemas de *Cecilia* (2004), que supone un dejarse tocar por la vida que ese ser indefenso encarna, un permanecer a la escucha, pues sólo en el alejamiento de lo ya sabido o repetido puede surgir la transparencia. La música sería así una recepción intuitiva de la realidad, una forma de relación con la experiencia naciente antes que se codifique, según vemos en uno de los poemas más significativos del libro, donde el amor es la sonoridad de lo que permanece, el tacto de lo abierto:

Como música de la que aún permanece el silencio
siento tus manos lejanas en mí.

Así es
la desaparición y la dulzura.

⁹ La escritura poética, cuya inminencia es anterior a la significación, sólo puede ser amenazada por el olvido, pues si la memoria viniera a ser, la palabra se trivializaría. De esta relación de la escritura con el olvido, que logra restituir el espacio de la pura continuidad, ha hablado M. Blanchot en *La espera y el olvido*, Madrid, Arena Libros, 2004. En cuanto a la experiencia de arder, tan presente en la tradición judeo-cristiana y mística, según vemos en la *Llama de amor viva* de San Juan de la Cruz, véase el breve y lúcido ensayo de J. A. Valente, “La memoria del fuego”, *Variaciones sobre el pájaro y la red*, Barcelona, Tusquets, 1991, pp. 251-257.

Por tener el mismo origen, música y poesía se interpenetran, ofreciendo una serie de analogías semejantes. En realidad, este poema no podría entenderse sin otro que lo precede (“Con tus manos conducidas por una música que vagamente recuerdas, / dices adiós en el umbral y de tus manos se desprende / un instante sin límites”), donde la asociación de las manos con la música revela también una correspondencia entre lo musical y lo poético, pues manifestación tiene la misma raíz que mano, que sólo es percibida a partir de ese “instante sin límites” en que el poema consiste. De la despedida en el primer poema (“dices adiós en el umbral”) se pasa a la permanencia en el segundo (“Como música de la que aún permanece el silencio”), siendo el silencio, debido a su ambigüedad, el que permite explorar los límites del lenguaje, y situando a un mismo nivel “la desaparición y la dulzura”, la pérdida poética y la duración melódica. De esta manera, mediante el desplazamiento del verso enunciativo (“Así es”), que actúa como eje visualizador del poema, el lector reconoce la paradoja de la expresión musical (“Ah insensata dulzura”), como constitutiva del lenguaje poético. La consideración conjunta de ambos poemas, los juegos fónicos y semánticos que tejen unos versos con otros, sirve para que el lector se percate de ciertos matices, como la carga emotiva que contienen los términos “manos” y “dulzura”, y pueda percibir el sentido del poema. Ciertamente, aquello que el lenguaje no logra transmitir en la progresión lineal del discurso, lo hace la práctica dinámica de la música, abierta a todas las transformaciones posibles y, gracias a la cual, se crea un orden autónomo, en el que las palabras, aun siendo contradictorias, se responden unas a otras. Mediante la música el poeta se introduce en la escritura y participa de su metamorfosis, que le permite acabar el poema con el aislamiento de las palabras necesarias y exactas. En lo esencial, el arte de la desaparición, que constituye el fundamento de la experiencia poética, es lo que genera la permanencia de su melodía¹⁰.

El canto de los pájaros evoca el lenguaje original y solamente el poeta tiene un oído sutil para escuchar su melodía. ¿Podría ser el ruiseñor el pájaro simbólico por excelencia de Gamoneda?. Si su canto melancólico se oye con recurrencia musical

¹⁰ El silencio con el que se forma la música y la poesía está aquí visto más como impulso creador, como matriz de toda escritura, que como elemento de composición retórica. A este silencio extremo y creador, que tiende a privilegiar el instante como manifestación de lo virtual, se ha referido S. Kovadloff en su estudio *El silencio primordial*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1993. Por otra parte, si la palabra poética se constituye en su lucha contra la muerte, los poemas de *Cecilia* (2004), surgidos de la pérdida que hace posible el origen, parecen prolongar ese impulso primordial por la vía de la sangre y de la herencia. En este sentido de continuidad o transformación de lo sobrio en luminoso, que el poeta ha percibido como “reconciliación de la vida” y que podría leerse como una “reconciliación con el cuerpo”, tengo en cuenta el ensayo de F. Gómez Porro, “El cantor de las heridas. Notas para un estudio del cuerpo vulnerado en la obra de Antonio Gamoneda”, situado al final de *Cecilia y otros poemas*, Madrid, FCE, 2007, pp. 103-111.

a lo largo de su escritura, del que hallamos ejemplos notables en *La tierra y los labios* (“no he sentido latir en mi garganta / el ruiseñor sangriento de la luz”), en el *Libro del frío* (“Aún retumba el ruiseñor en el jardín invisible”) y en *Arden las pérdidas* (“Vi un ruiseñor agonizante y su garganta llena de luz”), es porque está ya interiorizado desde el principio. Convendría recordar aquí la célebre frase de Pascal: “No me buscarías si no me hubieras encontrado”. En efecto, sólo porque la incorporación de su melodía nocturna se produce en el mismo sentido de la evolución propia, arrastrando toda una tradición que va desde San Juan de la Cruz (“ya hace melodía al oído y al espíritu recreación”, *Cántico espiritual*, 39, 8), hasta Cernuda (“Y en la gloria nocturna / Divinamente solo / Sube su canto puro a las estrellas”, en su poema “El ruiseñor sobre la piedra”, de *Las nubes*), pasando por la célebre “Ode to a Nightingale” de Keats (“¡No naciste para perecer inmortal pájaro!”), Gamoneda ha podido traspasarlo eficazmente a su escritura. Ajeno al drama de la vida, el canto intemporal del ruiseñor le sirve al poeta para expresar la belleza en el filo de la muerte, pues el amor de la muerte, que el ruiseñor canta, es lo que hace a la palabra inmortal¹¹.

Todo poema, cuya experiencia actúa en lo más íntimo, debe exponer su secreto. La palabra poética, concebida como una palabra abierta hacia su posibilidad, permite pasar la puerta, la frontera o el umbral, para hablar de lo otro. Esa continuidad incesante hacia lo abierto, que viene sugerida por la fluidez de la expresión musical, es la que permite asumir como un todo el conflicto de muerte y belleza en la unidad de la escritura. Algo le falta al lenguaje, de ahí que la palabra sufra por la ausencia de lo originario, de lo que no puede regresar. Y lo que hace la poesía, en su aproximación al ideal de la música, es reanimar la nostalgia de lo imposible, de lo real anterior al lenguaje. Esta nostalgia por lo *sacrum* arquetípico, que constituye la esencia del arte, germina en la soledad, que está llena de recuerdos y alimenta la imaginación. A diferencia de la soledad existencial, reducida al aislamiento, la poética no es soledad de isla, sino de mar, y supone un compromiso con la realidad en su plenitud. En uno de los poemas de *Exentos I* (1959-2003), que junto con otros pueden leerse como un viaje de la escritura en el tiempo, hallamos este poema memorable:

¹¹ Para el simbolismo nocturno del ruiseñor, cuyo canto es nostálgico, véase el estudio de Marie-Madeleine Davy, *El pájaro y su simbolismo*, Madrid, Grupo Libro 88, 1997, pp. 57-61. En esta misma línea se inscribe el ensayo de E. Ortega, “La música de la oscuridad. Antonio Gamoneda”, *Campo de Agramante*, 5 (2005), pp. 101-115. Por último, en cuanto a la no intencionalidad de música y poesía, que tienden a expresar los sentimientos en estado naciente, remito a mis ensayos, “El motivo poético de pájaro solitario sanjuanista”, *Sueño de vuelo. Estudios sobre San Juan de la Cruz*, Madrid, FUE, 1998, pp. 177-192; y “El ideal de la música en Cernuda”, *Luis Cernuda en su sombra*, Madrid, Verbum, 2003, pp. 188-219.

Sé que el único canto,
 el único digno de los cantos antiguos,
 la única poesía,
 es la que calla y aún ama este mundo,
 esta soledad que enloquece y despoja.

Al hablante, que no se apropia de ninguna certeza, se le nota aquí sólido en medio de la soledad, que así se convierte en su sola compañía, en su único soporte. Con los poetas que tienen un mundo propio se comparte la tentación del silencio, anterior al nacimiento, en donde surge la presencia de lo irremplazable. De ahí que el acento se ponga en lo súbito del instante, según ponen de manifiesto la inmediatez del deíctico (“este mundo”, “esta soledad”); la recurrente singularidad del adjetivo (“el *único* canto”, “la *única* poesía”); y la duración ilimitada de las formas verbales en presente (“calla y ama”, “enloquece y despoja”), en el que recuerdo e inminencia, lejos de oponerse, se encuentran y confunden. Si la función última del lenguaje poético consiste en destruir y engendrar, pues como ha dicho una de nuestras voces más modernas “sólo el tiempo del destruir engendra”, no deberá someterse a lo evidente, sino suscitar la duda, que es garantía de duración. La palabra poética, “fundada sobre el abismo”, según la conocida expresión de Saint-John Perse, poeta tan presente en la escritura de Gamoneda, implica un desafío a la muerte en el vértigo de la plenitud, una aventura de conocimiento de la que participan música y filosofía. La expresión poética que Gamoneda nos deja, llena de graves inquietudes y prolongaciones sutiles, busca desembocar siempre en otra cosa, liberar a la palabra del lenguaje¹².

La música, al señalar la nostalgia de aquello que es anterior a la realidad, es signo de lo sin lenguaje, de la movilidad que escapa a cualquier fijación. Lo que busca el poeta, sobre todo si tiene cierta sensibilidad musical, es escuchar la voz perdida, la palabra del enigma (“Ahora vemos en un espejo y por enigma: entonces será cara a cara”, escribe Pablo de Tarso en su primera *Epístola a los Corintios*), siendo el enigma la falla entre la realidad y el lenguaje, la herida que la palabra tiene que cicatrizar. Dado que el espacio de la escritura no puede ser más que enigmático, de lo que se trata es de profundizar en lo desconocido, de llegar de nuevo, gracias a la

¹² A diferencia del canto de Orfeo, que va en busca de la presencia oculta, el de las Sirenas, formado en el umbral del atrayente abismo, seduce por el futuro que abre, por la promesa de un canto futuro. Refiriéndose a su poder de atracción, señala M. Foucault: “La mirada de Orfeo ha recibido el poder mortal que cantaba en la voz de las sirenas”, *El pensamiento del afuera*, Valencia, Pre-Textos, 1988, p. 61. Así pues, la voz de las Sirenas, cuyo vacío hay que renunciar a escucharlo, hay que atravesarlo, para poder cantar, se convierte en propuesta de la experiencia del límite, que caracteriza tanto a lo musical como a lo poético. Véase, en este sentido, el amplio y sugerente estudio de E. Trías, *El canto de las sirenas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2007.

falla, hasta el límite del lenguaje y permanecer en un estado de inminencia, esperando que la revelación, tras lo oscuro, aparezca con claridad sobre el aire o la hoja. Mas esa espera lleva implícita la no intencionalidad, la absoluta desaparición (“Creo que hay que darle al arte la oportunidad de su propia desaparición”, afirma el músico canadiense Glenn Gould a propósito de la música), por lo que toda palabra o voz llega precedida por su espera. Mantenerse al margen, libre de cualquier condicionamiento, para expresar mejor lo que permanece fuera del alcance. Esa es la estética de Gamoneda. Y lo mismo que el ir hacia la muerte exige el abandono de nuestros perfiles más reconocibles, su decir desnudo, reducido a lo esencial, no está hecho para la separación o la ruptura, sino para la continuidad, dejando un hilo tendido entre la destrucción y la belleza. Tal vez por eso sus esfuerzos se encaminan a una concepción del arte como búsqueda de lo nimio, de lo que la Historia ha condenado al olvido, según apreciamos en el canto solitario del mirlo (“Habla / como un mirlo esparcido y todo el bosque / abre sus frutos y los manantiales / manan lentos en mí. Pero llorando”, leemos en uno de los poemas de *Pasión de la mirada*), capaz de asociar por sí mismo la conciencia del dolor y la belleza como redención. “Cantar es ser”, afirma Rilke. Hay que redimir el dolor por la belleza, rechazando las apariencias y orientándose hacia la desnudez, atributo de lo sagrado, hacia el fondo de silencio que da origen al lenguaje, como si en el impulso de lo musical hacia lo recién nacido se fundara la palabra dicha por primera vez. El ritmo no pertenece al tener, sino al ser. Lo que experimentamos ante los poemas de Gamoneda es una estructura en profundidad, de esencia musical, que hace irradiar la visión en una escucha dispuesta siempre a acoger lo inesperado, la otra presencia dispersa entre las notas, una voz alzada contra la muerte.

