

mente los grandes momentos de su poesía. Ya ha superado su infancia, y con ella la experiencia de la guerra y de la muerte, del odio y la venganza. Los míseros tiempos de la postguerra ocupan el escenario de su poesía y de su dolor. «Suenan mi oscura juventud y suenan/ mi corazón extrañamente grave», escribiría. Otro de esos temas que de forma más misteriosa gravita en toda su poesía queda, a mi modo de ver, explicitado en estos primeros ejercicios: el de la duda sobre la ausencia o presencia de Dios. El abandono y el silencio ocupan el lugar de la revelación.

V

Sublevación inmóvil es, en rigor, el primer libro de Gamoneda. A pesar de mantener en apariencia un ropaje formal semejante al de *La tierra y los labios*, la complejidad (que no complicación) es aquí otra y la ambición poética se corresponde con la de un poeta que ya ha encontrado de un modo más pleno su mundo y su voz.

«Lo decisivo es la abstracción» ha escrito Miguel Casado a propósito de este libro en el exhaustivo y lúcido prólogo a su edición de *Edad*⁸. Sin concesiones a la experiencia o a la anécdota, las tres partes que lo forman ofrecen un friso sobrio y monocorde que gira en torno a la sed como símbolo y metáfora, al amor (otro de los temas habituales de Gamoneda como hemos dicho) o al arte (una cita de Malraux abre un recorrido por la música —Bartok—, el románico y la pintura —Picasso, Altamira—). Estamos ante una poesía contenida, precisa, seca, de clara intención elíptica. Este matiz, consustancial por otra parte a cualquier definición de poesía, no es baladí a la hora de leer en su cabal dimensión la obra entera de Gamoneda. Toda ella se debe a una estética de la retracción que va de lo real o exterior (despojamiento, brevedad, ajuste, intensidad, cortedad, elipsis) a lo simbólico o interior (vuelta a lo materno, a lo original, a lo primario). Viaje hacia adentro desde la concisión y la exactitud del decir que ni siquiera en los momentos álgidos y más inspirados del poeta (así en *Descripción de la mentira*) le impedirá sujetarse a una economía poética de condición tan radical como original y profunda.

La belleza como sublevación y como reto. Belleza en el sentido rilkeano de anticipo y señal de lo terrible. Pa-

radójicamente, emblema y señal de la libertad y el deseo. Ella «no es/ un lugar donde van/ a parar los cobardes». «Quiero, pido/ que la belleza sea/ fuerza y pan; alimento/ y residencia del dolor».

Dolor, nada, vacío, caída, silencio: «Mi corazón azul/ canta purificado por el silencio».

VI

Exentos I rescata nueve poemas, alguno de ellos brevísimos, escritos, como ya dijimos, entre 1956 y 1960. Es curioso anotar que, a excepción de los cinco años que van de 1970 a 1975, desde 1947 a 1986 Antonio Gamoneda escribe ininterrumpidamente poesía. No sé si el dato es simplemente curioso. No parece probable que una obra con la intensidad, complejidad y aun extensión de ésta exima a su autor de una dedicación menos rigurosa y exigente que la sencilla datación de sus libros refleja. No imaginamos más sencillo perseverar en ese proceso desde la soledad de la incompreensión y la provincia, lejos de casi todo y de casi todos. Si a estas circunstancias podemos achacar no pocos de los avatares editoriales de su obra, también serán culpables de buena parte de su bondad intrínseca y, romanticismos aparte, de su feliz existencia.

Un poema de esta serie («Ferrocarril de Matallana») se me antoja el primero de los que nos muestra a un Gamoneda maduro y entero. La construcción, la atmósfera, el tono, la respiración, preludian, a nuestro entender (aunque debería decir «a mi leer»), al escritor de *Blues... y Descripción...*

No es, con todo, el único poema de entre los rescatados capaz de justificar la intención de su autor. Así, encontramos una poética expresada en el mínimo poema de la página 150 que comienza: «Sé que el único canto». O, en la misma línea, el que cierra el librito: «Yo me callo, yo espero/ hasta que mi pasión/ y mi poesía y mi esperanza/ sean como la del que anda por la calle;/ hasta que pueda ver con los ojos cerrados/ el dolor que ya veo con los ojos abiertos».

⁸ Cf. Casado, Miguel. «Introducción»: *Edad*.

VII

La cita anterior puede muy bien introducir el libro situado en *Edad* a continuación de *Exentos I: Blues Castellano*. Ya advertimos de la llamativa circunstancia que hizo posible que este libro, escrito entre los años 1961 y 1966, no fuera editado (en una colección, por cierto, minoritaria) hasta 1982. Ningún texto crítico más cierto en el análisis del mismo que el ensayo del propio autor recogido en el libro *Antonio Gamoneda*⁹ bajo el título «Sobre Nazim Hikmet, los *negro spirituals* y mi *Blues Castellano*». En esas páginas de contenido más autobiográfico que puramente crítico (lo que intensifica el interés de dicho texto), Gamoneda vuelve sobre sus poemas *no sin antes aclarar que su poesía no era la social* al uso (no olvidemos las fechas en que el libro es escrito) y la imposibilidad —«poesía es carácter»— de introducir ironía —como hicieron «mis coetáneos (...) de la llamada poesía *de la experiencia*— donde sólo había sufrimiento. Confiesa más adelante, y pide perdón por ello, que era «un proletario» y que, por tanto, «la ironía no pertenecía al estilo de mi clase». Permítasenos un excursus para indicar que, como ya hiciera, entre otros, Miguel Casado¹⁰, sería muy interesante realizar un ejercicio de literatura comparada entre la poesía de Gamoneda y la de sus poetas coetáneos, englobados —mal que les (nos) pese— bajo el rótulo Generación o Grupo del 50. Más aún si restringiéramos el estudio a la llamada «Escuela de Barcelona», sector propiamente vinculado a las ideas de Langbaum —también de Auden— y cuya extracción social sería decididamente *burguesa* (y escribimos aquí ese término por oposición al de *proletario* que emplea Gamoneda).

Frente a los mismos «coetáneos», dice Gamoneda que su libro está dominado por dos «fuerzas»: «el poeta turco Nazim Hikmet y las letras de los cantos negroafricanos fundacionales del jazz: el *blues* y el *spiritual*».

Poner en castellano, *traducir*, esos textos (haciéndolos suyos «en alguna medida», para «sentirle en mi lengua») fue un problema previo que hubo que resolver para poder escribir su libro. Subrayamos la palabra *traducir* porque el conocimiento en profundidad de esos autores y textos, que trajo como consecuencia añadida la alta calidad de los resultados, no hubiera sido tampoco posi-

ble. La necesidad suplía las carencias y la aportación —por traslación— a la poesía española de postguerra de esos ritmos nuevos y diferentes enriquecía el panorama. A este propósito, introducimos un dato comparativo y fortuitamente coincidente: en 1966 fecha Félix Grande la composición de *Blanco Spirituals*, libro de estirpe común que también tiene como referente la rica poesía de los cantos negros norteamericanos (con un fondo de denuncia moral).

La conclusión a la que llega sobre su influencia se resume, según sus propias palabras, «en la certificación de que la poesía no es social ni poesía si no se hace en un lenguaje de la especie poética». Respecto de los *spirituals*, añade: «supe que las repeticiones creaban un *cuerpo* musical —y verbal según leyes no escritas; sujetas a improvisación y variabilidad inagotables, pero leyes. Podían remontarse a Aristóteles: ...los metros son parte de los ritmos (...) engendraron la poesía partiendo de las improvisaciones...». También en ellos «sentía los significados; no los comprendía. Supe que estaba en el corazón de la poesía».

La extensión de las citas quedan plenamente justificadas en función de la luz que vierten sobre la concepción y ensamblaje de la obra gamonediana. Sentir, ritmos, corazón, improvisación son palabras interiorizadas que van y vuelven a (de) la misma fuente.

«La desgracia de los otros entró en mi carne», cita de Simone Weil, es carta de bastante presentación. ¿No enlaza acaso con el poema que cerraba la sección anterior y que más arriba hemos recuperado en su integridad? El Dolor (así, con mayúscula) atraviesa este y todos los libros (escritos y por escribir) de Antonio Gamoneda. El otro de Levinas; su rostro: lo que nos impide matar y nos devuelve íntegramente a nuestra condición. El otro: el inocente. ¿Basta esta referencia para colocar a *Blues* la etiqueta de *poesía social*? Hubiera bastado para quienes hasta hace poco dominaban el mercado de nuestra poesía y concedían a capricho los puestos en la plaza. Los mismos que, a marchas forzadas, se han ido adaptando a los tiempos que corren para no perder el tren de su dominio. Desborda cualquier clasificación porque, entendamos, poesía sólo hay una y sobran adje-

⁹ Cf. Antonio Gamoneda.

¹⁰ Cf. Casado, Miguel. «Introducción» a *Edad*.

tivos. Ni siquiera le caben «buena» o «mala». La segunda, en rigor, no lo es siquiera.

Tres partes —como en *Sublevación inmóvil*— dividen el poemario. Se hace referencia en la primera a un cambio de conciencia. El canto tiene ahora más sentido que sonido (sin dejar por eso de lado la enseñanza de Hikmet). La madre (sus manos), la noche (el dolor, el miedo): «Donde yo existo más, en lo olvidado/ están las manos y la noche». La hija: dolor contra dolor comunicado. Un poema memorable (que tanto habrá de disgustar a los enemigos de la mal llamada literatura «de la berza»), le acerca —a debida distancia— a uno de sus coetáneos más afines: Claudio Rodríguez. Nos estamos refiriendo a «Sabor a legumbres».

En la segunda parte, ocho *blues*. Son los poemas que de forma más exacta reflejan las intenciones de su autor respecto de la adaptación de esa poesía popular negroafricana. La repetición, la alabanza, el himno; pura música verbal y melancólica. Poesía más de lo moral —por ética— que de lo social.

La tercera parte está empapada de solidaridad («Yo sé que en cada rostro se ve un mundo»), de amor (sencillez del acto en la sencillez de su decir), geografía: «La carretera del norte es un lugar donde se pierde uno, donde sucede una extrañeza, donde se está solo: ¿qué hago aquí?», ha dicho Gamoneda a Ildefonso Rodríguez refiriéndose al poema «En la carretera del norte»¹¹. Nunca como ahora la poesía de Gamoneda ha ganado en claridad y sencillez. Sería una contradicción dificultar la comunicación con el *otro* cuando ese otro es un hombre cualquiera, despojado de toda aureola que no sea la de un hombre común. Un hombre común que, como el poeta, ama o sufre, carece de libertad, está solo y perdido. La recuperación de un cierto simbolismo —presente ya en sus comienzos—, de una mayor introspección —descargando su poesía de la presencia *real* de los demás (en un nosotros)—, se acentuará a partir de ahora. *Exentos II, Pasión de la mirada*, es ya fruto de un cambio, de un avance. Estamos en la subida al libro capital de Gamoneda: *Descripción de la mentira*.

VIII

Bajo el título «La travesía del silencio (*Pasión de la mirada*)»¹², hemos intentado fijar algunas notas de lec-

tura sobre estos poemas decisivos en la trayectoria de Antonio Gamoneda. Me parece innecesario volver a repetir iguales argumentos. Recuperados también para *Edad* (al parecer, y según Miguel Casado, *Pasión de la mirada* «no tuvo nunca la consideración de libro: recoge poemas exentos y también desmembrados de *León de la mirada*»), anticipan, ya decía, libros venideros. Y ello por oposición: un mundo sereno y silencioso, atravesado por el silencio, aguarda en tensa espera el advenimiento total de la palabra. Se presiente el estallido que la abra a su sentido más pleno y verdadero. Por omisión, se siente esa llegada.

IX

Al final de la mencionada conversación entre Antonio Gamoneda e Ildefonso Rodríguez¹³, el autor de *Edad* comenta: «...*Descripción de la mentira* es un libro peligroso, incluso para mí. (...) en aquel discurso ya no hay razones existenciales ni de naturalidad íntima para continuar con él. No puedo ni quiero jugar a imitarme a mí mismo. Si, yo he dicho más de una vez que tenía que librarme de *Descripción de la mentira*». Esta respuesta tan lapidaria estaría justificada, a nuestro modo de ver, por dos sencillas razones, a saber: la que deriva del esfuerzo realizado (evidentemente, ni computable ni mensurable) para escribir un libro *total* como éste (con todo el *desgaste poético* que ello supone) y la que tiene que ver con el peso que críticos y lectores depositan sobre ese texto en detrimento (a buen seguro injustificadamente) de la valoración para con otros del mismo autor. Ese centrar la atención en *Descripción...* descentra, podríamos decir, una lectura cabal de Gamoneda por la sencilla razón de que así se ignora el sentido global de unidad y coherencia que la caracteriza.

Hay en la respuesta de Gamoneda otro matiz que será necesario tener en cuenta: su voluntad de no «imitarse». Será en sus libros últimos, después de pasar la prueba de fuego de *Descripción...*, donde se hará más notoria

¹¹ Rodríguez, Ildefonso. «Una conversación con Antonio Gamoneda». Antonio Gamoneda. Págs. 61 y ss.

¹² Valverde, Álvaro. «La travesía del silencio (*Pasión de la mirada*)».

¹³ Cf. Rodríguez Ildefonso. «Una conversación...».